

Einführung

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

Dieses Werk zeigt beispielhaft die Sonatenform, die von den Komponisten der Berliner Schule oft bevorzugt wurde und in welcher der langsame Satz der erste von drei Sätzen ist. Ihm folgt typischerweise – so auch hier – ein fugenartiges Allegro in geradem Takt und ein unbeschwerter schneller Satz, der oft an ein Menuett erinnert. In den ersten beiden Sätzen versprechen die imitierenden Anfänge eine genaue Gleichbehandlung der zwei Oberstimmen, und Schaffrath hält dies auch durch mit einer Mischung aus einfühlsamem, anspruchslosen Kontrapunkt und paralleler Stimmführung. Hier und da gibt es in dem Eröffnungs-*Largo* Anklänge an den norddeutschen *empfindsamen* Stil, zum Beispiel in der Chromatik der Takte 33–36 und in der etwas dramatischen Generalpause in Takt 48. Im letzten Satz huldigen die zwei viertaktigen Eröffnungssphrasen deutlich der Menuettform, aber das Stück entwickelt sich dann zu einem ausführlichen Sonatensatz, einem anmutig melodischen Finale für eines der galanteren Werke dieses Komponisten.

Das Werk finden wir in einer einzigen Quelle, einem Stimmensatz, in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Depositum Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, unter der RISM-Signatur **D-B SA 3822**. Die Titelseite lautet: „No. 28/Trio./Viola Obligato./Violoncello Obligato./e./Cembalo./b/F. Del Sigr Schaffrat./[Incipit]“. Jede Zeile der Violastimme beginnt mit einem Altschlüssel (C3) und dem dazu passenden Vorzeichen b, aber die gesamte Stimme ist eine Terz zu tief notiert, als sei der Schlüssel ein C2-Schlüssel. Wir haben den Altschlüssel beibehalten und die Noten entsprechend korrigiert.

In der Artikulation zeigt das Manuskript die damals übliche Uneinheitlichkeit. Wir haben lediglich einige (gestrichelte) Haltebögen hinzugefügt. Es gibt viele Stellen, wo die Spieler wahrscheinlich Bindebögen hinzufügen möchten, aber wir haben diese Stellen nicht gekennzeichnet, weil wir nicht einigen bestimmten vor anderen eine falsche Rechtfertigung geben möchten. Alle Möglichkeiten einzuzeichnen, hätte jedoch das Erscheinungsbild der Noten deutlich verändert. Die folgenden Beobachtungen können vielleicht hilfreich sein: Im ersten Satz, hat der Schreiber die Artikulation des ersten Themaaufrufs in der Cellostimme, also die ersten zehn Takte, sorgfältig angegeben, wahrscheinlich in der Erwartung, dass diese als Modell für den Rest des Satzes dient. Die ersten fünf Takte des Themas bei der Viola sind ebenfalls klar gekennzeichnet, aber danach sind die Artikulationsbezeichnungen eher zufällig. Stellen wie die Takte 29–30 klingen wahrscheinlich besser, wenn der Bindebogen in beiden oberen Stimmen angewandt wird. Im zweiten Satz sind Bindebögen bei zwei verschiedenen und häufig vorkommenden Motiven konsistent angegeben und es erscheint überflüssig noch weitere hinzuzufügen. Der dritte Satz ähnelt dem ersten, indem die Bezeichnungen der ersten acht Takte der Violastimme generell angewandt werden sollten. Die Änderungen der Artikulation nach dem Doppelstrich könnte allerdings Absicht sein. Triller und Vorschlagsnoten sind

ebenfalls uneinheitlich gesetzt. Die Spieler werden viele Stellen entdecken, wo sie hinzugefügt werden sollten, besonders wo sie in gleichartigen Passagen fehlen oder nur in der oberen Stimme angegeben sind.

Es gibt keine dynamischen Zeichen in dem Manuskript, und wir haben auch keine hinzugefügt. Es hat den Anschein als wären dynamische Zeichen in den Abschriften der Werke Schaffraths weniger häufig zu finden (wenn auch nicht gänzlich unbekannt) als in denen seiner Berliner Kollegen wie J. G. Graun und C. P. E. Bach, und tatsächlich ist sein Stil eher einschmeichelnd und weniger gekennzeichnet von plötzlichen Stimmungsumschwüngen, wie wir sie in den Werken jener Komponisten finden. Sicher aber sind Dynamikänderungen ein fester Bestandteil des Berliner Stils, nur werden sie hier dem Feingefühl der Ausführenden überlassen.

In vielen Sonaten der Berliner Schule beginnt die letzte Kadenz im langsamen Eröffnungssatz mit einem Quartsextakkord, versehen mit einer Fermate, einem Zeichen für eine improvisierte Kadenz. Diese Sonate hat auch einen solchen Akkord, und zwar am Anfang von Takt 118. Auch wenn in dieser Abschrift keine Fermate über dem Akkord steht, ist dies doch die geeignete Stelle für eine Kadenz von Viola oder Cello oder von beiden. Kadenzen in langsamen Sätzen sollten nicht Virtuosität zeigen, sondern vielmehr schön sein und die Gefühle des Zuhörers anrühren.

Beide Oberstimmen tragen die Bezeichnung „Obligato“. Diese Bezeichnung wurde oft benutzt, um eine Stimme mit besonderer solistischer Bedeutung zu kennzeichnen, hier jedoch unterscheidet sie lediglich die Oberstimmen vom bezifferten Bass. Der Titel der Violoncellostimme lautet „Basso Obligato“ im Gegensatz zu der Stimmenbezeichnung „Violoncello Obligato“ auf der Titelseite des Manuskripts. Dieses deutet darauf hin, dass auch ein anderes Instrument für diese Stimme benutzt werden kann, was bei der Ausführung von Sonaten in Berlin und in der Tat überall damals üblich war. Mögliche andere Instrumente sind die Viola da Gamba und das Fagott. In den Sonaten der Berliner Schule stellte die Viola da Gamba auch eine häufige Alternative für die Viola dar, so dass diese Ersetzung auch für dieses Trio in Frage kommt. Gambenspieler, für die die Violastimme zu hoch finden, werden feststellen, dass sie sehr gut auf einer Altgamba liegt, obwohl wir keinen Beweis dafür haben, dass dieses Instrument zu jener Zeit in Berlin gespielt wurde.

Michael O’Loughlin

Brisbane, Australien, Juni 2010

Übersetzung: Leonore und Günter von Zadow

Introduction

Christoph Schaffrath was a significant member of what C. F. D. Schubart called in the 1780s “the world-famous Berlin School,” the group of composers who worked at the court of Frederick the Great in the middle decades of the eighteenth century. He was born in Hohenstein near Dresden, but little is known about his student years. In 1733, he was shortlisted for the position of organist at the church of St. Sophia in Dresden, but was beaten at the audition concert by Wilhelm Friedemann Bach. The next year, Crown Prince Frederick appointed him on the recommendation of Quantz as keyboardist in his fledgling *Kapelle* in Ruppin near Berlin, and with the other musicians he followed Frederick to Berlin on the king’s coronation in 1740. In 1744 the king’s younger sister, Princess Anna Amalia, offered Schaffrath a position as keyboardist and chamber musician, a post which would perhaps have allowed him more creative freedom than Frederick’s court. Schaffrath remained in Amalia’s employment until his death. His music collection, including many of his own works, was willed to Amalia, and was incorporated into her extensive library, the Amalien-Bibliothek. He was also well respected as a teacher of composition.