

Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23.

Von Friedrich Noack (Darmstadt).

Als Johann Kuhnau am 5. Juni des Jahres 1722 zu Leipzig gestorben war, hatte sich eine große Anzahl von Musikern, darunter Telemann und Fasch, um seine Nachfolge beworben.¹⁾ Aber teils entsprachen sie nicht den Wünschen des Rates, waren insbesondere nicht fähig zu „informieren“, teils verzichteten sie freiwillig auf die Stelle, wie Telemann, obgleich dieser am 11. August vom Rate einstimmig gewählt worden war. Jedenfalls war um die Jahreswende das Amt noch unbesetzt, und in der Ratsitzung am 21. Dezember wurden zwei neue Bewerber genannt, die Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Cöthen. Möglicherweise befand sich Graupner damals schon in Leipzig, denn er hatte Urlaub erhalten, um Familienangehörige zu besuchen, und ein Schreiben des Rats an den Landgrafen von Hessen²⁾ bestätigt seinen Leipziger Aufenthalt zur Zeit der Neujahrsmesse.

Graupner³⁾ war in Leipzig kein Fremder. Er verdankte seine Ausbildung der Thomasschule, war Lieblingsschüler von Schelle, wie er in seiner Autobiographie in Matthesons „Ehren-

1) Bernh. Friedr. Richter. Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723. Bach-Jahrbuch 1905.

2) B. F. Richter a. a. O. S. 54—55.

3) Über Graupner vergl.: W. Nagel: „Das Leben Christoph Graupners“. Sammelbände der J. M. G., Jahrgang X 1908—09, sowie den ebendort in kurzem erscheinenden Aufsatz: „Christoph Graupners Kirchenmusiken“ von F. Noack.

pforte“ erzählt, und später von Kuhnau gewesen, dem er sich freiwillig als „Notist“ angeboten hatte, und unter dem er zeitweise »Praefectus chori« war. Auch scheint er der Leipziger Oper nicht ferngestanden zu haben; ebenso stammten aus jener Zeit seine freundschaftlichen Beziehungen zu Heinichen und Telemann. Daß also Graupner als früherer Thomaschüler, und auch dadurch, daß er seine Sache persönlich in Leipzig betrieb und förderte, Bach vom Räte ohne weiteres vorgezogen wurde, kann uns nicht wundern.

Graupner hatte seine Reise dadurch vorbereitet, daß er im voraus für den Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig am zweiten Weihnachtsfeiertag zwei umfangreiche Kantaten, eine kirchliche und eine weltliche, komponiert hatte, außerdem brachte er nach Leipzig ein wohl noch in Darmstadt mit diesen zugleich entstandenes Magnificat mit. Daß diese Komposition für eine Aufführung in Leipzig bestimmt war, beweisen mehrere Umstände. In Darmstadt wurden nämlich lateinische Gesänge nur ganz ausnahmsweise im Gottesdienst benutzt; das einzige zwischen 1709 und 1760 nachweisbare lateinische Werk — und aus dieser Zeit ist das Notenmaterial der aufgeführten Kirchenmusiken sowohl in Partitur als auch in Stimmen fast vollständig erhalten — ist ein vierstimmiges Miserere von Grua, die Partitur von Graupners Hand mit dem Datum: Die septima Decembris 1735. Dagegen wurde gerade das Magnificat in Leipzig öfters gesungen, ja es hatte seinen festen Platz im Kirchenjahr, wie andere lateinische Gesänge auch, z. B. das »Ecce quomodo moritur« des Jacob Gallus. — Ferner fällt es auf, daß vor und nach Graupners Reise alle in Darmstadt aufgeführten Kantaten wegen Fehlens einer Altstimme mit zwei Canti, Tenor und Baß besetzt waren. Das Magnificat aber und zwei im Januar aller Wahrscheinlichkeit nach in Leipzig komponierte Kantaten, die eine auf den Psalm „Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir“ vorwiegend für Chor, die andere „Lobet den Herrn alle Heiden“ mit stärker hervortretenden Sologesängen, zeigen die regelmäßige vierstimmige Besetzung. Weiter arbeitet er in diesen drei Werken stark mit dem Gegensatz von Soli und Tutti und

bezeichnet dies auch genau in den Partituren, während er gerade in diesen Jahren auf solche Wirkungen in Darmstadt meist verzichten mußte, wo er auch in den Chören die einzelnen Stimmen nur selten stärker als einfach besetzen konnte. Dafür standen ihm aber in Darmstadt ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen zur Verfügung. So gastierte seine Sopranistin, Frau Kriegsrat Hesse, in Bayreuth und in Dresden, wo sie neben der Lotti, Durastanti und Tesi nicht zurückstand.¹⁾ Deutlich ist zu ersehen, daß die für die Leipziger Knaben geschriebenen Diskant- und Altsoli wesentlich einfacher gehalten sind, als die virtuosen Arien, die er seinen Darmstädter Sängerinnen zutrauen konnte. Diese waren ursprünglich für die Oper gewonnen, aber nach deren Auflösung 1719 für die Kirchenmusik beibehalten worden. — Schließlich rühren auch die Texte der beiden genannten Kantaten nicht von Graupners Darmstädter Textdichter, dem Superintendenten Johann Konrad Lichtenberg her. Dieser hatte gegen 1600 Kantatentexte gedichtet, und beinahe drei Viertel davon hat Graupner in den Jahren 1719—53 vertont. In diesem Zeitraum sind diese beiden Leipziger Texte mit Ausnahme von einigen späten weltlichen Werken die einzigen, die nicht von Lichtenberg herrühren.

Graupners Magnificat²⁾ ist in der Form einer Kantate gehalten, ebenso wie das große fünfstimmige D dur-Magnificat von Sebastian Bach und wie ein in Berlin in Stölzels Handschrift befindliches von Kuhnau. Letzterem ist die Fassung Graupners in der ganzen Anlage und in der Besetzung, meist auch in der Auffassung der einzelnen Textzeilen so ähnlich, daß ich vermuten möchte, Graupner habe es vielleicht noch aus seiner Leipziger Zeit her gekannt und absichtlich sich nicht weit von dem Vorbild des eben verstorbenen Meisters entfernt. Auch die Tonart C dur stimmt überein. Nach einem allgemein festlichen Ritornell beginnt Graupner mit einem Diskant-Solo, dem homophon vierstimmiger Chor folgt. »Et exultavit« geht vom $\frac{4}{4}$ Takt zum $\frac{4}{4}$ Takt über und wird von

1) Mattheson Ehrenpforte 1740, Autobiographie von Telemann.

2) Die drei besprochenen Kompositionen befinden sich unter den Kirchenmusiken Graupners auf der Großherz. Hess. Hofbibliothek in Darmstadt.

colorierten Soli und einfachem Chor gesungen, »in Deo salu-
tari« ist eine zweimal durchgeführte kurze Chorfuge. Das
Ganze musiziert Graupner bis hierher in einem Fluß durch,
Kuhnau darin an Geschlossenheit und Größe der Wirkung über-
bietend, dessen Werk in bedeutend mehr voneinander geschiedene,
kurze Abschnitte zerfällt. Es folgt dann bei Graupner mit
Begleitung von zwei Oboen, unisonen Violinen und Continuo
ein ausdrucksvoller Largosatz in A moll für Canto solo »Quia
respexit«. Die acht Takte des Ritornells werden vom Trio
der Violinen und zwei Oboen ohne Continuo gespielt, letzterer
setzt erst mit der Singstimme ein. Solche Instrumentaltrios
liebt Graupner überall zu benutzen, schon in seinen Hamburger
Opern finden sie sich, wo besonders oft das altfranzösische
Trio von zwei Oboen und Fagott vorkommt. Es entspinnt
sich nun im weiteren Verlauf ein Duett der Sopranstimme
mit der ersten Oboe, das unmittelbar bei den Worten »omnes
generationes« in einen Chor mit zwei kurzen Fugati über-
geht. Das von Kuhnau als Fuge vertonte »Quia fecit mihi
magna« bringt Graupner als freudig bewegtes, von lebhaften
unisonen Violinen und Viola begleitetes Tenor-Arrioso, dem
als scharfer Gegensatz ein rührendes Sopran-Solo in E moll
folgt »et misericordia« von einer klagenden Solo-Oboe mit
Streichorchester begleitet. Charakteristisch für Graupner ist hier,
daß das Soloinstrument im Ritornell nicht das gleiche Thema
hat, wie die Singstimme. Ja er führt sogar meistens diese
Verschiedenheit der instrumentalen und vokalen Themen über
ganze Arien hin durch.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

The musical score shows the beginning of an 8-measure Ritornell. The top staff is for Oboe Solo, Violin I, and Violin II. The bottom staff is for Viola and Continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Oboe Solo part starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Violins and Viola/Continuo parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

usw.

Takt 12.

Canto.

Et mi - se - ri - cor - - -

Ob. Solo.
Viol. I. II.

Viola.
Contin.

usw.

usw.

di - a e - jus.

usw.

usw.

Das »fecit potentiam«, von beiden für homophonen Chor gesetzt, ist bei Graupner noch prägnanter und heftiger im Ausdruck als bei Kuhnau; das Orchester tremolirt höchst erregt und fortwährende Paukenwirbel, ein Mittel, mit dem er sonst sehr sparsam umzugehen pflegt, sind angewandt. Die atemlose Aufgeregtheit des Stückes wird schon durch den $\frac{3}{8}$ Takt angedeutet. Das folgende, von »Deposuit potentes« an, wo Kuhnau zuerst die Stimmen zu Duetten vereinigt, dann nach

einer Tenor-Arie »suscepit Israel« zu einer fünfstimmigen Chorfuge übergeht, um das »Gloria« in einer mit Koloraturen fast überreich versehenen Baß-Arie erklingen zu lassen, schließt Graupner zu einem großen Ensemble zusammen, das bis zum Ende wirksam gesteigert wird. Ein Baß-Solo beginnt, wird bei »Esurientes implevit« vom Solo-Tenor abgelöst, bald darauf singen dann die vier Solostimmen zusammen, teils homophon, teils einander nachahmend, bis beim Ruf »Abraham« der volle Chor einsetzt. Das Ganze ist zusammengehalten durch den scharfen, sich stets gleichbleibenden Rhythmus des begleitenden Streichorchesters.

Viol. I. II.
Viola.
Contin.

usw.
usw.

Graupner läßt dann den Schlußchor schon mit den Worten »Gloria patri et filio« in kräftigem affordischen Satz beginnen und schließt eine Doppelfuge auf »sicut erat in principio« an, deren zwei große Durchführungen von frei imitatorischem Satz der Solostimmen über „Amen“ unterbrochen werden. Hinsichtlich des Aufbaues und der schwungvollen Ausführung ist dieser Schluß groß und wirkungsvoll angelegt; bei der Erfindung des Hauptthemas jedoch scheint ihn sein sonst so guter Geschmack im Stich gelassen zu haben. Schon die Textwiederholung des »et nunc« ist nicht sehr glücklich gewählt. Das Thema selbst klingt spießbürgerlich und schulmeisterlich, wie man es bei ihm sonst nicht zu hören gewohnt ist; und auch das „Amen“-Gegenthema kann nicht gerade als inspiriert be-

zeichnet werden, obwohl sich beide Themen im Satz gut voneinander abheben.

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et
A - men, a - - - -

nunc, et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu -
men, a - - - - men, a - -

lo - rum, sae - cu - lo - rum, a - men,
- - - - men, a - men,

Die letzten Textworte als Doppelfuge zu vertonen, scheint bei den mit Leipzig in Verbindung stehenden Tonsetzern allgemeiner Gebrauch gewesen zu sein. Sowohl Kuhnau behandelt sie so, wie auch Heinichen in seinem kurzen, aber prachtvoll melodischen B dur Magnificat, dessen Partitur auf der Darmstädter Hofbibliothek vielleicht von Graupners Hand aus früheren Jahren stammt. Auch dieses, für vierstimmigen Chor mit Streichorchestern komponiert, unterscheidet sich nur durch Kleinigkeiten in der Anlage von den beiden vorhergenannten. Bemerkenswert ist der wirkungsvolle Unisonobeginn der Streichinstrumente, denen die drei tiefen Chorstimmen unisono in langen Notenwerten mit den Anfangsworten folgen. Heinichen schließt sich für diesen Anfang fast genau an die kirchliche Intonation des Magnificat im ersten Tone an, führt aber dann sofort den Satz frei vierstimmig weiter.

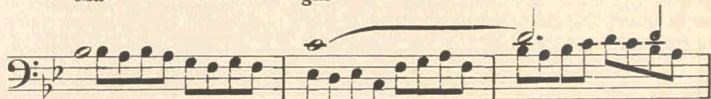
Tonus I. 
Magni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Moderato. Violin. I. II. e Viola col Basso.


Contin. 

Tutti. Basso, Tenore, Alto unisoni.

Ma - - - - - gni - - - - - fi -



cat - - - - - a - - - - -



ni - ma me - a do - - - -



- - - - - mi - num




Von den drei bisher genannten Werken ist es bei weitem das einfachste und anspruchsloseste.¹⁾ Jedoch muß bei aller Gedrungenheit seine Wirkung bedeutend sein. Interessant ist

¹⁾ Auch Francesco Durante beginnt sein berühmtes Magnificat mit dieser Intonation. Die Begleitungsfiguren seines Anfangs gleichen denen des Werkes von Heinrich auffallend.

das Thema des Baß-Solos »Deposuit potentes de sede«. Affordisch, mit großen Intervallen, gespreizt durch den großen Stimmumfang, ist es ein Beispiel für die Art, wie man schon zu Anfang, in weit stärkerem Maße aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts, besonders in der neapolitanischen Schule Macht und Kraft musikalisch auszudrücken pflegte.

Basso Solo.

De - po - su - it po - ten - tes de

Takt 5. piano

Viol. e Violette unisoni con il Basso.

usw.

se - de po - - ten - tes

usw.

Sequenz.

Im übrigen ist in Heinrichens Werk eine weiche, beschauliche Stimmung vorherrschend.

Wenn Graupner sein Magnificat wirklich für Leipzig komponiert hat, und ein anderer Zweck ist kaum denkbar, so mußte es Weihnachten 1722 dort aufgeführt worden sein, denn ein Magnificat konnte seinen Platz im Leipziger Gottesdienst (nach Spitta) nur an einem der drei großen Feste haben, es wäre also genau ein Jahr vor Bachs mächtigem D dur Magnificat an der gleichen Stelle erstmalig zu Gehör gekommen.

Bachs Werk stellt alle die vorangehenden in den Schatten. Formal behandelt er den Text in derselben Weise, aber gegen die Tiefe und den Gedankeninhalt, mit dem er diese Formen anfüllt, können die anderen nicht aufkommen. An Geschlossenheit und Einheitlichkeit in der Stimmung steht ihm Graupner am nächsten. Dieser muß sich etwa drei bis vier Wochen in Leipzig aufgehalten haben, denn seine Kantaten wurden am

zweiten Sonntag nach Epiphania, dem 17. Januar, Bachs Probestück, die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, drei Wochen später am Sonntag Estomihi (7. Februar) aufgeführt. Daß Graupners Kompositionen dem Rat gut gefallen hatten, beweist der Umstand, daß ernstliche Verhandlungen mit Bach erst dann aufgenommen wurden, als sich der Landgraf endgültig geweigert hatte, Graupner zu entlassen. Am 20. Januar 1723 schrieb der Rat an den Landgrafen: Graupner war zur Zeit der Neujahrsmesse in Leipzig „die Seinigen zu besuchen“ und hat „sich auf unser Begehren mit seiner Komposition in der Kirchen hören lassen“. ¹⁾

Die eine seiner beiden Probekantaten „Lobet den Herrn alle Heiden“ gleicht in ihrer Anlage völlig den gewöhnlichen Darmstädter Kantaten. Das Orchester von zwei Oboen, Streicher und Orgel ist noch um zwei Clarinen und zwei Timpani vermehrt, wie das auch in Darmstadt bei besonderen Gelegenheiten Regel war. Einige Verschiedenheiten in der Aufführungspraxis der beiden Städte sind jedoch zu erkennen, da von den beiden Kantaten sowohl Partitur als auch das gesamte Stimmmaterial erhalten ist. So sind für jede der beiden zwei bezifferte Continuostimmen vorhanden, die beide um einen Ton tiefer transponiert sind. Da für die Streicherbässe auch noch je zwei Stimmen vorhanden sind, ist zu vermuten, daß der Continuo auf zwei Instrumenten, also wohl auf Orgel und Cembalo gespielt wurde, auch scheinen diese Instrumente im Chorton gestanden zu haben, während Orchester und Chor im Kammerton musizierten. In Darmstadt dagegen war nur eine bezifferte Stimme nötig, da anscheinend nur auf der Orgel begleitet wurde, denn auch in den Rechnungsbüchern und sonstigen Akten ist von einem Klavier, das bei der Kirchenmusik benutzt worden sei, zu Graupners Zeit wenigstens nie die Rede. Für erste und zweite Violine sind wie für den Baß doppelte Stimmen, für die übrigen Instrumente einfache vorhanden. Der Chor wird stets durch die erste Clarine und drei Tromboni gestützt, meist stehen diese gar nicht in der Partitur. Bei der

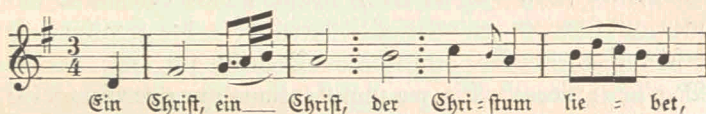
¹⁾ Darmstädter Hofmusik-Akten Conv. 22. Kleeefeld: Graupner und Bach (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1897, S. 70).

Kantate „Aus der Tiefe rufen wir, Gott, zu dir“ sind diese vier Instrumente weder in der Partitur, noch in der Überschrift, wo die mitwirkenden Instrumente und Stimmen aufgezählt werden, vermerkt, finden sich jedoch gleichwohl in dem Stimm-Material vor. Daß die Pauken in Darmstadt stets als „Zimpani“, hier als „Tamburi“ bezeichnet werden, sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Wichtiger ist, daß außer den vier Haupt-Gesangsstimmen, Canto, Alto, Tenore, Basso, die sowohl die Chöre als auch die Soli enthalten, noch vier sogenannte Ripien-Stimmen (Canto in Ripieno usw.) vorhanden sind, die nur den Chorpart enthalten. Diese Unterscheidung zwischen Ripienisten und Solisten, welche letztere natürlich alle Tuttistellen mitsingen, konnte bei größeren Chören, wie es im Gegensatz zu Darmstädter Verhältnissen der Thomanerchor war, durchgeführt werden. Schering¹⁾ hat dies für Leipzig schon aus dem 17. Jahrhundert nachgewiesen. Auch in Darmstadt suchte Graupner während seiner ganzen Wirkungszeit dieses Gegenspiel von Tutti und Soli zu verwerten, aber oft genug konnte er die einzelnen Stimmen, wie oben schon erwähnt, nur einfach besetzen, und er mußte froh sein, wenn die Umstände ihm eine doppelte Besetzung der Tutti gestatteten. Aber auch da konnten die zwei Sänger sehr wohl von einem Blatt singen, und es finden sich daher in den Darmstädter Stimmen dann in der Regel genaue Bezeichnung von Soli und Tutti, aber fast stets nur je eine Stimme. — Doch kehren wir zu unsrer Kantate zurück.

Nach kurzem Orchesterritornell C dur $12/8$ beginnt der vierstimmige Chor den Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden“ erst einmütig homophon, um dann bei „Preiset ihn“ in eine bewegte, zweimal durchgeführte Fuge überzugehen. Es ist, als kämen von allen Seiten immer neue Scharen heran, um in den Lobgesang einzustimmen. In der zweiten Durchführung wird das Thema kunstvoll eng geführt, ein Steigerungsmittel, dessen sich Graupner nur sehr selten bedient. Man sieht, wie er bestrebt ist, sein Können von der besten Seite zu zeigen.

¹⁾ A. Schering: Über die Kirchenkantaten vorbachiſcher Thomaskantoren, Bach-Jahrbuch 1912.

ist außerordentlich sorgfältig ausgeführt. Die letzten Textworte werden dadurch hervorgehoben, daß sie dem homophon deklamierenden Chor zugeteilt sind, und schließlich läßt Graupner fein poetisch den Solo-Alt, gleichsam nochmals bekräftigend, die Anfangsworte des Recitativs „So fest glaubt Sulamith“ wiederholen. Solche mehrstimmige Recitative, wie sie schon in der venezianischen Oper, dann bei Reiser, Händel und Bach (Spitta I S. 491) vorkommen, liebt Graupner sehr, und wendet sie stets mit großem Geschick und künstlerischem Geschmaek an. Die große Alt-Arie „Ein Christ, der Christum liebet“, mit reicher Begleitung von Solo-Oboe, unisonen Violinen, Viola und Continuo ist ein schönes, jedoch im Ausdruck nicht besonders hervorragendes Stück. Es zeigt die Da Capo-Form, jedoch ist der erste Teil durch konzertmäßig angelegte Unterteilungen nach dem Schema A, B, A, C, A besonders umfangreich ausgefallen. Die Hauptabschnitte treten aber immer klar hervor, da das Thema sehr charakteristisch wirkt, dadurch, daß es schon zu Anfang eine stark synkopisch wirkende Hemiöle (statt zwei mal $\frac{3}{4}$, drei mal $\frac{2}{4}$ Takte) enthält.



Auf ein Secco-Recitativ für Tenor folgt dann eine hervorragend frische und reiche Tenor-Arie:

- „Gleichwie die Wage wanket,
 „Bald auf bald nieder schwanket,
 „So ist ein weltlich Herz. Fine.
 „Die Furcht schlägt es darnieder,
 „Die Hoffnung treibt es wieder
 „Bald auf, bald niederwärts“ Da Capo.

Graupner nutzt alle Bilder, die ihm der Text an die Hand gibt, geschmackvoll und durchaus unaufdringlich aus, und besonders ist die sorgfältigst ausgearbeitete Instrumentalbegleitung, zwei Oboen und Streicher, Trägerin der Tonmalereien. Daran schließt sich ein Recitativo accompagnato für Baß und der

mit figuriertem Orchester begleitete, einfach harmonisch gefetzte Schlußchoral.

Bach beschränkt sich in seiner Probekantate auf vier Stimmen, Oboe und Streicher. An die herrliche Tiefe und den innigst religiösen Ausdruck und an die meisterhafte blühend kontrapunktierte Begleitung des Bass-Solos, der Stimme Jesu, „Sehet wir geh'n hinauf gen Jerusalem“ heranzureichen, ist Graupner hier wie stets versagt geblieben. Den Vergleich mit der darauffolgenden Chorfüge dagegen, die Bach allerdings ungewöhnlich einfach gehalten hat, kann Graupners großzügiger Chor wohl aushalten. Die Recitative sind bei Bach viel überschwenglicher in der melodischen Führung, dramatisch malende Koloraturen weit häufiger. Die Graupner'schen Arien sind in dieser Zeit schon meist in größerer Form gehalten, wie diejenigen Bachs, benutzen auch ganz regelmäßig die italienische Da-Capo-Form, deren Ausbau und freie Ausnutzung für Graupner stets Gegenstand des lebhaftesten Interesses blieb, während Bach noch häufig nur durch Wiederholung des ersten Ritornells die Arie zusammenfaßt. Außerdem ist bei den Begleitungen Graupners schon das Streben, möglichst viele obligate Stimmen zu schreiben und die Selbstherrlichkeit des Continuo zu beschränken, deutlich bemerkbar. Begleitungen, wie in der Bach'schen Sopran-Arie, wo zum Continuo nur eine Solo-Oboe tritt, oder gar das »quia fecit mihi magna« im Magnificat, wo die Bassstimme nur den Basso-Continuo als Grundlage hat, sind bei Graupner in dieser Zeit schon höchst selten und dann auf augenblickliche Überfülle der Arbeit zurückzuführen, die ihn an der Ausarbeitung eines reicheren Orchestersatzes hindert.

In der Behandlung des Schlußchorals stimmen hier beide Komponisten überein. Die Singstimmen sind einfach harmonisch gefetzt, wobei jedoch Bach Durchgangs-, Vorhalts- und Wechselnoten in den tieferen Stimmen durchaus nicht verschmäht, während Graupner seine Choräle grundsätzlich Note gegen Note setzt; das Orchester begleitet in lebhafter Figuration. Diese Art des Choralatzes, von Bach nur ganz selten verwandt,¹⁾

¹⁾ Spitta: Joh. Seb. Bach II S. 183 ff.

war in jener Zeit wohl die beliebteste. Bei Graupner und auch bei Telemann, dem in Bezug auf Kirchenmusik tonangebenden Meister, kommt sie uns auf Schritt und Tritt entgegen, und Schering¹⁾ weist nach, daß sie auch von den vorbachischen Thomaskantoren gepflegt wurde. Graupner veredelt sie im Laufe seiner Entwicklung, indem er im Orchester die rein virtuoson Elemente immer mehr zurückdrängt und an ihre Stelle bald dem Ausdruck dienende, aber stets gemäßigte Tonmalereien, bald arienhaft melodische Begleitungen setzt. Bachs kühne Modulationen und Harmoniefolgen werden wir im allgemeinen bei Graupner vergeblich suchen. Er schließt sich bei weitem mehr dem weicheren italienischen Stil an, ein Umstand, der seine Zeitgenossen dazu veranlassen konnte, ihn in ihrer Werthschätzung gewöhnlich Bach vorzuziehen. Bei der Vergleichung der beiden Werke muß man jedoch im Auge behalten, daß Bach sichtlich bemüht war, einfach, ja volkstümlich zu wirken; er hätte sonst seine ursprünglich zum Bewerbungstück ausersehene Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ nicht für ein Jahr zurückgelegt und das weit weniger hervorragende, aber, wie er ganz richtig fühlte, den Leipzigern verständlichere Werk neu geschaffen. Auch den Umstand, daß Bach, wie schon erwähnt, zu einer ihm ungewohnten, aber in Leipzig wohlgekannten Art der Choralbearbeitung griff, wird man dahin deuten dürfen, daß er auch hierin dem Geschmack seiner Hörer ein gewisses Zugeständnis machen wollte. Auch das Thema der Tenorarie „Mein Alles in Allem, mein ewiges Gut“ ist besonders melodisch und gefällig, und es ist bemerkenswert, daß es später etwas geändert zu der grotesken Lanzaire des Pan in Bachs Drama per Musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ verwandt wurde. Von dort übernahm er es unverändert in die Bauernkantate zu dem Texte „Dein Wachstum sei feste“:

1) A. Schering a. a. D.

Tenore.

Mein Al = les in Al = lem, mein e = wi = ges Gut,

Pan.

Zu Tan = ze, zu Sprunge, so wa = kelt das Herz,

Graupner dagegen sucht gerade seine besten Kunstleistungen zu zeigen und ist bestrebt, besonders in der zweiten, noch zu besprechenden Kantate möglichst große und kunstvolle Formen vorzuführen, da das Leipziger Publikum im Vergleich mit seinen Darmstädtern beinahe aus lauter Kunst Kennern bestand. Aber gerade dieser Umstand macht die beiden Werke gut vergleichbar und setzt die Verschiedenheit ihrer Komponisten ins rechte Licht. Graupner, mehr in seiner Zeit steckend, darum für uns auch mehr mit ihren Mängeln und Schwächen behaftet, wird damals wohl den größeren Beifall auf seiner Seite gehabt haben. Gute Erfindungen, bei oft geradezu erstaunlichem Fleiß und größter Sorgfalt, in manchem auch wirkliche Bedeutung und hohe Künstlerschaft wird man ihm auch heute nicht abprechen können.

Die andere Probearbeit Graupners, eine Kantate „Aus der Tiefe rufen wir Gott zu Dir“, ist vorwiegend für Chor geschrieben, was bei den Darmstädter Kirchenmusiken in dieser Zeit wegen der schwachen Besetzung nur ganz ausnahmsweise vorkommt. Er sucht hier durch Ineinandersfügen der einzelnen Teile große Formen herzustellen. Das ganze Werk besteht nur aus drei Stücken, von denen wieder die ersten beiden zusammengefaßt sind. Eine Da-Capo-Arie für vierstimmigen, meist homophon gesetzten Chor beginnt in C dur. Ihr A moll Mittelteil „Unsre Not hat zugenommen, doch die Rettung folgt nicht“, beschäftigt die einzelnen Stimmen vorzugsweise solistisch. Das Ganze ist ein inniges, weihvolles Gebet. Es folgen dann halb rezitativisch, halb arios Soli für Tenor, Diskant und Bass, vom Chor unterbrochen, jedoch ineinander übergehend, nur das letzte ausdrucksvolle Bass-Solo zeigt eine geschlossene

Form. Zu allem spielt das Streichorchester mit Continuo eine fein ausgeführte, stimmungsvolle Begleitung. Nun wird nochmals der erste Teil des Eingangschores gesungen, der das Vorangehende zu einer einheitlichen Szene zusammenfaßt. Der Text der Solo-Zwischensätze möge hier noch mitgeteilt werden, vielleicht ist dann der Verfasser der Texte danach festzustellen.

Rec. acc. Tenor. Wenn aber kommt einmahl die Höchsterwünschte Stunde?

Wir haben lange Zeit schon keinen Freudenwein
Und müssen überall in Trübsahl-Wasser sein.

Chor vierstimmig. Herr, unser Helfer, hilf, sonst gehen wir zu Grunde.

Rec. acc. Canto Wie tausend Jahr vor dir die Zeit von einem Tage,
So ist im Gegentheil bey Jammer, Angst und Plage
Ein einß'ger Tag bey uns mehr als ein ganzes Jahr.

Arioso Bass. Verkürze diesen doch der auserwählten Schaar
Zu Liebe, welche sich so fest mit dir verbunden,
Und sprich: Verzweifle nicht, ist kommen meine Stunden.

Aus der Tiefe Da Capo.

Den Schluß bildet wiederum eine Chor-Arie in Da-Capo-Form „Brunnenquell der Gnaden“, die in jedem der beiden Teile neben dem Chor, dem zwei Fugati zufallen, noch den Solisten zu wirkungsvollem Gesang Gelegenheit gibt. Standen die beiden Randsätze in C dur, so gingen die Soli in der Mitte der Kantate von a moll nach G dur über.

Die Aufführung dieser beiden Werke am 17. Januar hatte den vom 20. Januar datierten Brief des Rats an den Landgrafen Ernst Ludwig zur Folge, den B. F. Richter (Bachjahrbuch 1905 S. 54) abdruckt. Der Landgraf ließ jedoch Graupner nicht ziehen. Am 3. Mai erhielt dieser von seinem Herren die schriftliche Zusicherung¹⁾ seiner Gehaltserhöhung und des einmaligen Geschenkes von 3100 Gulden. Das Absageschreiben Graupners an den Leipziger Rat vom 3. Mai, das Pasqué²⁾ und Kleefeld³⁾ erwähnen, konnte ich im Darmstädter Archiv nicht finden. Daß Graupner in diesem Brief Bach einen Musicus nennt, „ebenso starck auf der Orgel wie erfahren in

1) Hof- und Staatsarchiv Darmstadt. Hofmusikakten Conv. 22.

2) Ernst Pasqué, Geschichte der Musik und des Theaters in Darmstadt 1854.

3) Kleefeld, a. a. D. Siehe darüber B. F. Richter a. a. D. S. 55. Anmerkung.

Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührlich die zugeeignete Function versehen“ werde, und ihn dem Räte empfiehlt, ist durchaus möglich. Wenn er auch vielleicht Bach nicht persönlich kannte, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß Graupners bester Freund, der Darmstädter Vize-Kapellmeister Gottfried Grünewald, ihn kennen gelernt hatte. Dieser war, bevor er 1712 in hessische Dienste trat, Bassist am Weissenfeller Hofe, wo er die Tochter von Johann Philipp Krieger heiratete. Bach war damals Hoforganist und Kammermusikus in Weimar, und so können beide einander leicht kennen gelernt haben. Noch verstärkt wird diese Vermutung durch den Umstand, daß die auf der Großh. Hofbibl. Darmstadt im Manuscript erhaltenen Klavierwerke von Bach vielleicht mit einer Ausnahme, bei der es mir zweifelhaft erscheint, von Grünewalds Hand geschrieben sind, und Graupner also zweifellos dadurch bekannt wurden.

So traten damals in Leipzig die beiden, man kann wohl sagen, bedeutendsten Komponisten von Kirchenkantaten jener Zeit in Wettstreit. Wenn Graupner auch an Bach in keiner Weise heranreicht, so steht er doch über den anderen Kirchenmusikern. Sein ungewöhnlicher Ernst und fast beispielloser Fleiß macht seine Arbeiten auch denen des vielleicht genialeren, aber meist sehr flüchtig und lässig arbeitenden Telemann überlegen. Unter Graupners weit über 1400 auf uns gekommenen Kirchenkantaten, finden sich nur verschwindend wenige ganz bedeutungslose, flüchtige Werke. Bei fast allen erfreut die Frische der Erfindung, ein sinnig romantischer Zug und besonders die feine Ausarbeitung des instrumentalen Theils. Kantaten, die in ihrer Gesamtheit mit Bachschen Werken zu vergleichen wären, sind allerdings sehr selten. Da zeigen sich eben die Grenzen seiner Begabung, die seine bewundernswürdige Arbeitskraft und sein feiner poetischer Sinn uns manchmal übersehen lassen können.

