

„Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners Vater-unser-Kantaten von 1729 und 1746

von Christoph Hust

I

Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit un[t]erschied; der Fremde, der ihn zum erstenmal hörte, staunte und währte in eine andre Welt versetzt zu seyn. In dieser Musikart arbeitete er mit Fleiß, Pünktlichkeit, stiller Heiterkeit und sanfter Freude des Herzens. Verband Kunst mit Natur, Pracht mit Einfalt, Reitz mit Schönheit und bewirkte Erbauung und Vergnügen; war kein slavischer Nachbeter gleichzeitiger Componisten, sondern selbst Genie mit eigem Gepräge.¹

Die Rede ist in dieser Schrift eines unbekanntenen Verfassers von den Kirchenkantaten des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner (1683–1760) – mit über 1400 Werken das Zentrum seines kompositorischen Schaffens,² zumal die regelmäßige Gestaltung der Kirchenmusik, bis 1739 gemeinsam mit Gottfried Grünewald (1675–1739),³ nach der Schließung des Darmstädter Opernhauses im Jahre 1719 auch zu Graupners vornehmlicher Aufgabe geworden war.⁴ Daß das Idealbild des „Genie[s]

¹ Aus der Biographie Graupners eines unbekanntenen Verfassers, in: *Hoch-Fürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß-Kalender auf das Jahr 1781*, zitiert nach Oswald Bill, „Dokumente zum Leben und Wirken Christoph Graupners in Darmstadt“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. v. O. Bill (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 28), Mainz 1987, S. 88f. – Herrn Dr. Oswald Bill, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, und Herrn Prof. Dr. Jürgen Blume, Universität Mainz, herzlichen Dank für manchen Hinweis!

² Zu Graupners Kantaten: Friedrich Noack, *Christoph Graupner's Kirchenmusik*, Berlin 1916; Ders., „Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner, ‚Mein Herz schwimmt im Blut‘“, in: *AfMw* 2 (1919/20), S. 85–98; Ders., *Christoph Graupner als Kirchenkomponist*, Wiesbaden 1960; Henry C.[utler] Fall, *The Passion-Tide Cantatas of Christoph Graupner*, Diss. Santa Barbara 1971; Vernon E.[stil] Wicker, *Solo Cantatas for Bass by Christoph Graupner*, Diss. Oregon 1979; Ders., „Die Kirchenkantaten Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 331–382.

³ Keine der Kantaten Grünewalds ist erhalten, dafür aber einige Kompositionen, die Johann Samuel Endler (1694–1762), später Graupners Nachfolger als Hofkapellmeister, möglicherweise in Vertretung Grünewalds schrieb. Vgl. Joanna Cobb Biermann, *Die Sinfonien des Darmstädter Kapellmeisters Johann Samuel Endler 1694–1762. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie* (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 33), Mainz u. a. 1996, S. 43.

⁴ Vgl. zur Situation am Darmstädter Hof z. B. Manfred Knodt, *Die Regenten von Hessen-Darmstadt, Darmstadt* ³1989, S. 33–42. Graupners Autobiographie findet sich in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740, Reprint Kassel u. a. 1969, S. 410–413). Zur Arbeitsbelastung durch die Kirchenmusik schreibt Graupner dort abschließend: „Ich bin also mit Geschäften dermaassen überhäuffet, daß ich fast gar nichts anders verrichten kann, und nur immer sorgen muß, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öfters andre Vorfälle dazwischen kommen.“

mit eigenem Gepräge“ bereits einer etwas späteren Zeit und deren Musik- und Kunstanschauung entstammt,⁵ mag als Signal dafür gewertet werden, daß Graupners Kantaten, deren „körnigen Kirchenstil“ der Autor rühmt,⁶ hier generell bereits aus der Distanz dieser nachfolgenden Epoche betrachtet werden. Im folgenden Beitrag sei nun der Frage nachgegangen, welche satztechnischen Charakteristika von Graupners Musik den Autor möglicherweise zur These führten, sie vermittelten zwischen „Kunst“ und „Natur“.

Als Gegenstand eingehenderer Betrachtungen wurden die beiden auf dem Choral *Vater unser im Himmelreich* basierenden Kantaten Graupners zum Sonntag Rogate der Jahre 1729 und 1746 gewählt (bislang unedierte: D-DS Mus. ms. 437/15 und D-DS Mus. ms. 454/15; nach der Zählung in Friedrich Noacks Katalog:⁷ 1729/15 und 1746/15), beide auf Texte des Darmstädter Superintendenten Johann Conrad Lichtenberg (1689–1751).⁸ Anhand dieser Beispiele soll insbesondere auf ein probates satztechnisches Mittel hingewiesen werden, durch das Graupner imstande war, in kürzester Zeit aus einem schlicht gesetzten vierstimmigen Choral eine Choralbearbeitung für Chor und Orchester zu erstellen: auf die in zeitgenössischen musiktheoretischen Lehrwerken umfänglich vorgestellte Technik der Figuration.⁹

Doch seien einige Bemerkungen zu Besetzung und Aufbau der Kantaten vorweggeschickt. Grundlage des aufgebotenen Apparates ist in beiden Fällen der vierstimmige gemischte Chor (CATB), zu dem jeweils mehrere Vokalsolisten treten (in 1729/15 Alt und Baß, in 1746/15 Cantus, Tenor und Baß). Der basso continuo¹⁰ bildet zugleich die Stütze des Chorsatzes und dreier Streicherstimmen (zweier Violinen und einer Viola). In der ersten Arie der Kantate 1746/15 sind zudem zwei obligate „Chalum:[eaux]“ gefordert,¹¹ die an der Spitze der Partitur in zwei getrennten

⁵ Hierzu allgemein: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 1–60. Spezifisch zur Musik: Anselm Gerhard, „Der Komponist im 18. Jahrhundert – gottgleicher Schöpfer oder ruhestandsbedürftiger Handwerker?“, in: *Mth* 15 (2000), S. 167–177.

⁶ Quelle: [s. Anm. 1]. – „körnicht, körnig“ heißt laut Auskunft von Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Leipzig 1863, München 1984, Sp. 1827, „bildlich“ so viel wie „gediegen, gehaltvoll“.

⁷ Friedrich Noack, *Graupner als Kirchenkomponist*, S. 48 u. 64 [s. Anm. 2].

⁸ Vgl. Wolfgang Promies, „Johann Conrad Lichtenberg“, in: *Christoph Graupner und die Musik seiner Zeit. Festschrift zu den Graupner-Musiktagen am 11. und 12. Juni 1983 in Darmstadt*, Darmstadt 1983, S. 34–37.

⁹ Hierzu [s. Anm. 30].

¹⁰ Beziffert ist lediglich die gesonderte Continuo-Stimme, die – auch in den Rezitativen – den Text der Singstimme(n) nicht enthält (vgl. dagegen die Forderung Johann Gottfried Walthers: „also ist es nöthig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitanten nachgeben könne“ [Art. „Recitativo“, in: *WaltherL*, S. 515]). Selten finden sich bei der offenbar nachträglich eingetragenen Bezifferung völlig unsinnige Flüchtigkeitsfehler.

¹¹ Vgl. Heinz Becker, „Das Chalumeau im 18. Jahrhundert“, in: *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. Becker und R. Gerlach, München 1970, S. 23–46; Colin Lawson, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music* (= *British Studies in Musicology* 6), Diss. Aberdeen 1976, Ann Arbor, Michigan 1981; Ders., „Graupner and the Chalumeau“, in: *EM* 11 (1983), S. 209–216; Christian Leitherer, *Zu Instrumentengeschichte und Original des Chalumeau*, Mag.-Arb.

Systemen (einmal aus Platzgründen in einem zusammengefaßt) im f_4 -Schlüssel, aber eine Oktave nach unten versetzt,¹² notiert sind. Als Stimmumfänge ergeben sich für das erste Chalumeau f bis b' (notiert als F bis b), für das zweite Chalumeau c bis f' (notiert C bis f). Die Instrumente sind damit als Tenor- und Baßchalumeau zu identifizieren, deren Ambitus von Graupner vollkommen ausgeschöpft wird.¹³

Beide Kantaten weisen ohne nahezu identischen Formplan auf: Auf eine einleitende Choralbearbeitung für Chor und Orchester, die – mit nunmehr anderem unterlegten Strophentext – zugleich den Abschluß der Stücke bildet, folgt zweimal die Kombination von Rezitativ¹⁴ und Arie¹⁵ (in 1746/15 im zweiten Paar Rezitativ und Duett¹⁶) sowie ein zum Schlußchor überleitendes Rezitativ (in 1746/15 ein Accompagnato-rezitativ). Die Textgestaltung hält sich mit außerbiblischen Texten und deren Organisation in Rezitativ-Arie-Folgen an das Modell, das Erdmann Neumeister um die Jahrhundertwende für die Kantatenlibrettistik entworfen hatte¹⁷ und das Graupner, war es für ihn nicht ohnehin selbstverständlich, durch Vermittlung seines Vizehofkapell-

Erlangen, Nürnberg 1991. Eine Zusammenfassung bietet Christoph Großpietsch, *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog* (= Beiträge zur mittelherrnischen Musikgeschichte 32), Mainz u. a. 1994, S. 110–118.

¹² Die transponierende Leseweise der im f_4 -Schlüssel notierten Chalumeaustimmen wurde erstmals von Heinz Becker vorgeschlagen („Das Chalumeau im 18. Jahrhundert“ [s. Anm. 11], S. 30f.). Abgesehen davon, daß ein bis zum C herabreichendes Instrument nirgends erwähnt wird, wäre die Instrumentation in ihrer Disposition bei nicht transponierendem Spiel der Chalumeaux sehr ungewöhnlich, würde doch bereits in T. 6 zwischen Chalumeau und Violine ein zweioktaviges Loch klaffen. Davon abgesehen träten in den Tn. 15 und 61 auch satztechnische Probleme auf, da es wegen der Unterschreitung der Continuostimme durch das zweite Chalumeau zu unvorbereiteten Quartsextakkorden käme. Sie wären zwar beim Mitgehen eines Instrumentes in Sechzehnfußlage im Continuo klanglich vermieden, trotzdem wäre das Unterschreiten des basso continuo durch eine obligate Bläserstimme zumal im Kadenzvorgang ungewöhnlich. Siehe auch den letzten Satz (*Rejouissance*) der Ouverture D-DS, Mus. Ms. 464/2, in dem Graupner die Chalumeaux kurzzeitig klingend notiert.

¹³ Nach Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer (*Museum musicum theoretico practicum, das ist Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732, Reprint, hrsg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1954 [= DM I, 8], S. 32) „erstreckt sich“ der Ambitus „nicht viel über eine *Octav*“. Majer unterscheidet „*Discant, Alt- oder Quart-Chalumeaux*, wie auch *Tenor- und Bass-Chalumeaux*, theils mit dem Französischen/ theils mit Teutschem Ton“.

¹⁴ Zum Rezitativ: Werner Steger, *Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“*, Diss. Heidelberg 1962.

¹⁵ Formal handelt es sich in allen Fällen um „da-capo-Arien“. Tonale Binnendisposition und relative Länge der Abschnitte entsprechen zeitgenössischen Gepflogenheiten; manche instrumental anmutenden Führungen der Solostimmen könnten als Reminiszenzen des Komponisten an die Virtuosität des Opernstils gedeutet werden. Hierzu: Andrew D. MacCredie, „Christoph Graupners Opern. Hintergründe, Textvorlagen und Musik“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 269–302.

¹⁶ Graupner sucht die beiden Solisten gleichberechtigt zu behandeln: Die kontrapunktisch aufeinander bezogenen Phrasen werden im Stimmtausch wiederholt, bis kurz vor Schluß des Mittelteils beide Stimmen in parallelen Terzen geführt werden. Mit den polyphonen Einschüben steht das Duett zwischen den von Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint hrsg. v. M. Reimann, Kassel, Basel 1954 [= DM I, V], S. 215) beschriebenen Extremen, den eher homophonen „frantzösischen *Airs à deux*“ und „der welschen Art“, polyphon gearbeitet und so „den musicalisch-gelehrten Ohren eine grosse Lust“.

¹⁷ Vgl. zur Kantate als literarischer Gattung Joachim Birke, „Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts“, in: *Speculum Musicae Artis* [s. Anm. 11], S. 47–62.

meisters Gottfried Grünewald kennengelernt haben könnte, der in Weißenfels mit Johann Philipp Krieger zusammengetroffen war.¹⁸

II

Einige Maximen seines Choralsatzes (und seiner Kompositionsweise generell) drückte Graupner im Vorwort zum 1728 erschienenen Darmstädter *Choral-Buch* folgendermaßen aus:¹⁹

Die Nachlässigkeit derer / die den öffentlichen Gesang zu besorgen haben / wie nicht weniger die überleye²⁰ vermeynte Kunst einiger Organisten unter wehrenden Choral, ist auch an vieler Verwirrung der Melodien mit Schuld / und der hierinne aus den rechten Principiis Geschicklichkeit besitzt / läßt solche viel besser zum Praeludio dem Choral, als in selben / hören / und ist wohl das allerbeste / wenn der Choral gantz simpel und schlecht [= schlicht] gespielt wird / daß die Gemein[d]e die Melodie fein deutlich hören kan. Doch ist dieses auch nicht so simpel und schlecht zu verstehen; Es hat die SimPLICITÄT in der Music gar ein grosses zu sagen / und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bund und krauß aussehen / und lassen sich nicht ad primum fontem nemlich zur SimPLICITÄT reduciren / so ist ein gewisses Merckmahl / daß das Fundament nicht zum besten gelegt worden.²¹

Oberste Priorität gebührt demnach der „Simplicität in der Music“. Ein Blick auf die Choralsätze der Kantaten 1729/15 und 1746/15 zeigt die konkrete Umsetzung dieser

¹⁸ Vernon E. Wicker, „Die Kirchenkantaten Christoph Graupners“ [s. Anm. 2], S. 333. – Mattheson nennt „Bach, Graupner, Händel, Hein[i]chen, Hurlebusch, Keiser, Stölzel, Telemann“ als seine Gewährsleute im Streit der von ihm favorisierten „heutige[n] theatralische[n] und poetisch-abgefaßte[n], auch mit *dictis* und Chorälen untermengte[n], Kirchen-Music“ mit der „alte[n] Compositions-Art, dabey lauter Schrift-Stellen *in prosa* vorkommen“ (Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, Reprint Leipzig 1975, S. 217f.).

¹⁹ Graupners Choralbuch wird 1732 von Majer erwähnt (*Museum musicum theoretico practicum* [s. Anm. 13], S. 20): „Es begreift aber der Choral alle die jenen Gattungen des Gregorianis. Lieder und Gesänge/ wovon der berühmte Hr. Christoph Graupner, Hochfl. Hessen-Darmstädtis. Capell-Meister An. 1728. ein gantz besonder neu-vermehrtes Choral-Buch geschrieben/ und mit saubern Kupfferstichen der Welt durch den Druck publiciret hat.“

²⁰ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, 2. Abteilung, Leipzig 1936, München 1984, Sp. 391, Art. „überlei“: „bedeutung: superflus [...]; aus superflus entwickelte sich weiter die bedeutung supervacaneus, unnöthig, nicht zur sache gehörig“.

²¹ Vorwort Graupners zu: *Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch. In welchem nicht alleine bishero gewöhnliche so wohl alt als neue Lieder enthalten, sondern auch beydenheils aus mehrern Gesang-Büchern ein Zusatz geschehen. Zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hießiger Hoch-Fürstl. Landen*, [Darmstadt] 1728. – „Inventiones“ legen für Graupner also nicht das „Fundament“, sondern sind als nachträgliche Ausschmückungen auf eine Satzbasis („ad primum fontem“), die sich durch größere „Simplicität“ auszeichnet, reduzierbare Erscheinungen. Dies im Gegensatz zum Begriffsgebrauch Matthesons, der in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713, S. 104) „inventio“, „elaboratio“ und „executio“ unterschieden hatte. Hierzu: Wolfgang Horn, Artikel „Inventio/Invention“, in: *HmT*.

Prämisse, sowohl im vierstimmigen Chorsatz des Chores als auch in dessen figurativer Ausweitung zur vokal-instrumentalen Choralbearbeitung.

Zunächst seien die vierstimmigen Aussetzungen des Chorals betrachtet. Generell ist festzustellen, daß Graupner melodische Signale bezüglich kadenzieller Vorgänge genau beachtet. Die Wendungen am Ende der Choralzeilen 1, 5 und 6 werden in beiden Fassungen als Tenorklauseln behandelt; zu den *clausulae primariae* der Zeilen 1 und 6 tritt im Alt die Sopranklausel als Gegenklausel hinzu, in Zeile 5, die als *clausula tertiaria* auf der III. Stufe kadenziert, setzt der Alt zwar zur Klauselbildung an, springt dann jedoch in einer *heterolepsis* vom *subsemitonium* ab.²² Auffällig ist die Strenge, mit der Graupner die Klausellehre beachtet: In den Zeilen 1 und 6 entstehen hierdurch im Chorsatz sogar leere Quintoktavklänge auf der Kadenz-ultima.²³ Die Zeilen 3 und 4 des Chorals (*clausula primaria* und *clausula secundaria*) bilden Sopranklauseln. In beiden Fällen und beiden Fassungen werden ihnen von Graupner jedoch keine Tenorklauseln entgegengestellt: Diesmal entscheidet er sich zugunsten vollständiger ultima-Dreiklänge mit Terz. In den genannten Fällen wird das kadenzielle Geschehen im Baß zu *clausulae perfectae* komplettiert. Die Schlußwendung der zweiten Choralzeile faßt der Komponist als *mi*-Klausel der V. Stufe auf; zur Sopranklausel im Cantus setzt er im Baß die komplementäre Tenorklausel. Es ist in den beiden Chorsätzen jeweils der einzige Fall, in dem ein Zeilenschluß im Baß nicht von einer *clausula perfecta*, sondern – notgedrungen – von einer *clausula tenorizans* gebildet wird.

²² Siehe Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 184–186. Auffallend ist, daß Graupner auch in den Rezitativen die im Rahmen des (traditionell im Umkreis des „stylus phantasticus“ angesiedelten) „stylus recitativus“ zugelassenen Lizenzen bezüglich der Dissonanzbehandlung kaum nutzt (zu deren Begründung z. B. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, übers. von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig 1742, Reprint Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 193). Ein im Cantus in die Terz abspringender Nonenvorhalt in T. 9 des ersten Rezitativs von 1746/15 ist bei Graupner eine absolute Ausnahme, die nach zeitgenössischer Theorie eigentlich korrekter Dissonanzbehandlung im Continuo bedarf – der Hinweis auf den 9-8-Vorhalt fehlt in der Continuo Stimme indes.

²³ Zu vermeiden wären diese eigentlich unbefriedigenden Schlüsse durch Abspringen des Alts aus dem „subsemitonium“ *cis'* zum *a* (in sehr tiefe Lage), was dem Tenor ermöglicht hätte, seinerseits zum *f* oder *fis* abzuspringen. Doch die Reinheit der Klausellehre ging Graupner offenbar vor dem ‚Wohlklang‘ des Chorsatzes, der ja ohnehin noch durch das Orchester ergänzt wird. Die leeren Klänge von Zeile 1 in beiden Fassungen und von Zeile 6 in der Fassung 1729/15 werden von der ersten Violine und vom Continuosatz mit der Terz aufgefüllt, im verbleibenden Fall, der Schlußzeile in Fassung 1746/15, muß die vom Continuo gelieferte Terz allein ausreichen.

1729/15

I. II.

1746/15

III. IV.

V. VI.

Notenbeispiel 1

Akkordlich überwiegen in beiden Fassungen weitaus die Drei- über die Vierklänge – vollständige Vierklänge stehen nur in Kantate 1729/15, 5. Choralzeile, Akkord 6 (i)

folgenden abgekürzt notiert als 1729/15: V/6) und 1746/15: V/6, 7.²⁴ Dissonante Akkorde finden sich außer an diesen beiden Stellen noch in 1729/15: I/4, IV/3 und 1746/15: III/5, IV/5. Es handelt sich in allen Fällen um Sextakkorde des verminderten Dreiklangs (bei denen die Dissonanz ja nicht zwischen Oberstimmen und Baß auftritt, im Intervallsatz zum Baß also unbedenklich ist), meist mit Baßtonverdoppelung, nur im Beispiel 1729/15: IV/3 zur Vermeidung von Einklangsparellen mit (intervallisch zum Baß gerechnet) Terzverdoppelung. Auch ein Blick auf die Verwendung konsonanter Akkorde zeigt eindeutige Ergebnisse: In nicht weniger als 22 Fällen reduziert Graupner die Vier-, durch Verdoppelung äquisonanter Töne, faktisch zur Dreistimmigkeit.²⁵ Bezüglich der Akkordumkehrungen fällt die absolute Dominanz von Grundstellungen gegenüber den eher spärlich verwendeten Sextakkorden und jeweils nur einem Fall eines kadenzierenden Quartsextakkords am Schluß auf. Die Baßlinie weist daher recht viele Sprünge auf (zu Beginn der zweiten Zeile in 1746/15 sogar zwei steigende Quartan in Folge), was Graupner eine spätere Figuration erleichtern mochte. Im Chorsatz überrascht der gänzliche Verzicht auf Figuration. Weder im Baß noch in anderen Stimmen kommt es zu rhythmischer Belebung: Der Choral ist durchgängig im *contrapunctus simplex*, Note gegen Note, gesetzt – eine äußerliche Gemeinsamkeit mit dem früheren Kantionalsatz, der sich jedoch insofern gravierend davon unterscheidet, als er nicht durch das auf dem Generalbaß fußendem Denken Graupners geprägt ist.²⁶

„Simplicität“ ist also in charakteristischer Weise in Graupners sparsamer Harmonisierung des Chorals verwirklicht²⁷ – ein Vergleich mit dem Choralatz Johann Sebastian Bachs,²⁸ insbesondere mit dessen Fassungen von *Vater unser im Himmel-*

²⁴ Hier erscheint die Harmoniefolge mit zwei aufeinanderfolgenden Septimenakkorden als Verlegenheitslösung, um nicht – wie in der ersten Fassung geschehen – in der Fortschreitung IV⁷/V (bezogen auf F-Dur) offene Quintparallelen zwischen Cantus und Tenor in Kauf nehmen zu müssen. Graupner änderte 1746 lediglich die V in eine V⁷, wobei er die im Tenor frei einspringende Septime als zuvor stellvertretend im Baß vorbereitet rechtfertigen konnte. – Zwar wäre die Septime im leitereigenen Septimenakkord des Dur-V-Typs auch nach der Terminologie Johann Philipp Kimbergers (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Erste Abtheilung*, Berlin 1776, Reprint Hildesheim, Zürich, New York 1988, S. 30) als „*nothwendige* oder wesentliche“ Dissonanz zu deuten (im Gegensatz zu „zufälligen Dissonanzen“), eine zum akkordeigenen Ton emanzipierte Erscheinung (hierzu: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2 Bde. [= Geschichte der Musiktheorie 10, 11], Darmstadt 1984, 1989, Bd. 1, S. 9–13, Bd. 2, S. 124–127), deren Verwendung im harmonisch-vertikalen Denken nicht mehr zwangsläufig an imperfekt konsonierende Vorbereitung gebunden war. Doch scheint eine gleichsam selbstverständliche Anwendung solch später theoretischer Kategorien im vorliegenden satztechnischen Kontext noch nicht statthaft.

²⁵ 1729/15: I/8, II/3, II/7, III/2, III/5, IV/2, IV/6, VI/4, VI/6, VI/7, VI/8; 1746/15: I/8, II/7, III/2, III/7, IV/2, IV/4, IV/6, VI/4, VI/6, VI/7, VI/8.

²⁶ Hierzu: Elmar Seidel, *Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz*, 2 Bde., Mainz 1998, S. 9–15.

²⁷ Graupners überaus schlicht bezifferte Rezitative sind durchaus als Beispiele des von Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin 1726, Reprint Kassel u. a. 1994, S. II/313) propagierten Rezitativtypus zu sehen, in dem es einem neu aufgekommenen „vernünftigen Geschmacks“ zu danken sei, wenn „man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringt“.

²⁸ Vgl. z. B. einige jüngere Studien zu Bachs Choralatz: Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 72–82; Hans-Jürgen Knipphals und Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach – Der Choralatz*, ebd. 1995; Heinrich Poos, *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches*

reich, zeigt die gewaltige Kluft zwischen diesen beiden zeitgenössischen Komponisten (und mag auch als ein konkretes musikalisches Beispiel Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik verdeutlichen).²⁹

1729/15, T. 6-8

1746/15, T. 2-4

Notenbeispiel 2

Graupners Ideal der „Simplicität“ wirkt sich aber auch in der Figuration des Chorbasses zur instrumentalen basso-continuo-Linie aus. Aus einer Vielzahl möglicher Modelle³⁰ wählte der Komponist nur wenige Techniken. Es finden sich – in verschiedenen Formen für den 4/4- und den 12/8-Takt – Oktavsprünge, Dreiklangsbrechungen, unbetonte Durchgangstöne und die untere Wechselnote. Figurationsmodelle mit Achtelnoten über-

Kunstwerk (= MK 87), München 1995; Elmar Seidel, *Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen* [s. Anm. 26].

²⁹ Bekanntlich hat Scheibe Bach vorgeworfen, daß er „seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge“ und daß „die Schwülstigkeit“ ihn „von dem natürlichen auf das künstliche, und von dem erhabenen auf das Dunkle geführt“ habe (zit. nach Walter Kolneder, *Johann Sebastian Bach (1685–1750). Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten*, Wilhelmshaven 1991, S. 225). Erkennbar ist eine Parallellität dieser Anschuldigungen mit den positiv formulierten Forderungen Graupners: Was Scheibe als „Schwülstigkeit“ bezeichnet, verwirft Graupner als „bund und krauß“, und Scheibes Ideal der Natürlichkeit deckt sich mit Graupners Forderung nach „Simplicität“, die den musikalischen Satz „ad primum fontem [...] reduciren“ solle. – Zur Kategorie der Simplizität in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* [s. Anm. 24], Bd. 2, S. 14–18 und Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts* (= Musiksoziologie 8), Kassel 2000.

³⁰ Vgl. Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik* [s. Anm. 28], S. 28–35. Umfänglich erläutert ist die Technik der Figuration in Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische[r] Handleitung. Anderer Theil*, Hamburg 1717, Reprint Buren 1976 (= Bibliotheca organologica 32). Diese Quelle und weitere Theoretikerzitate zu Figuration und Variation sind wiedergegeben bei Egidius Doll, *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg 1989, S. 146–209.

wiegen bei weitem die vereinzelt Beispiele mit Sechzehnteln. Wieder lebt sein Satz von der (starken) Beschränkung, wenn Graupner zwar auf alles verzichtet, was ihm „bund und krauß“ erscheint, dafür aber den Bezug „ad primum fontem nemlich zur Simplicität“ aufrechterhält (und damit wahrscheinlich nicht zuletzt zeigen möchte, daß bei ihm „das Fundament“ tatsächlich „zum besten gelegt worden“ sei).

Ein maßgeblicher Unterschied zwischen der Baßfigurationstechnik Graupners und derjenigen Bachs besteht darin, daß Graupner die Entstehung von Dissonanzen auch im Figurationsprozeß möglichst vermeidet. Dies erklärt einerseits die Vorherrschaft akkordeigener Figurationsformeln, andererseits den in den Choralsätzen der untersuchten Kantaten gänzlichen Verzicht auf den *transitus irregularis*, der im 18. Jahrhundert eigentlich zum gängigen Figurationsrepertoire zählt.³¹ Symptomatisch für Graupners Scheu vor Dissonanzen erscheint eine Passage aus der Kantate 1746/15, in deren einleitender Choralbearbeitung er in T. 13 einen dissonierenden, aber lediglich auf unbetonter Zeit entstandenen Durchgang in der Partitur nachträglich noch durch ein konsonierendes akkordeigenes Figurationsmodell ersetzt.

Doch läßt sich nicht nur der basso continuo auf eine Chorstimme zurückführen. Auch die übrigen Instrumentalstimmen schließen sich mehr oder minder eng an den Chorsatz und dessen Stimmführungen an, durchbrechen dessen homorhythmische Faktur aber durch elementare Figurationen. Ganz offensichtlich ist die Parallelität zum Chorsatz bei der zweiten Violine, die den Cantus gänzlich unkoloriert in Achtfußlage doppelt. Erste Violine und Viola lassen sich hingegen über weite Strecken als figurierte Varianten der Alt- und Tenorstimmen beschreiben. Dabei sind Viola und Tenor in identischer Oktavlage geführt, während die erste Violine den Alt in Vierfußlage koloriert, dessen Gerüsttöne also nach oben oktaviert und deshalb über der äquisonant an die Cantusstimme angekoppelten zweiten Violine liegt. (Verschiedentlich ändert sich diese Disposition kurzzeitig jedoch dahingehend, daß die erste Violine mit der Tenor- und die Viola mit der Altstimme geht.) Die permanenten Einklangs- und Oktavschwerpunktparallelen zwischen Chorstimmen und Orchesterinstrumenten können bei dieser Satzanlage als unbedenklich klassifiziert werden. Ungewollt entstanden sind dagegen höchstwahrscheinlich die Akzentquintparallelen³² zwischen erster Violine und Alt/zweiter Violine in T. 16 der Kantate 1726/15, die sich durch die Oktavversetzung der nicht im doppelten Kontrapunkt der Oktave zum Cantus entworfenen Altstimme ergeben: Die durch die Aufeinanderfolge zweier Sextakkorde bedingten Quartparallelen zwischen Cantus und Alt werden komplementär zu parallelen Quinten.³³

³¹ Vgl. Z. Gárdonyi und H. Nordhoff, *Harmonik* [s. Anm. 28], S. 33, Hans-Jürgen Knippfals und Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach – Der Choralatz*, S. 27 [s. Anm. 28], und Diether de la Motte, *Harmonielehre*, München, Kassel 8 1992, S. 70.

³² Die Parallelen fallen insbesondere deswegen auf, weil der zur fehlerhaften Fortschreitung führende Spitzenton beide Male sprungweise erreicht und ebenso auch wieder verlassen wird.

³³ Ende des 18. Jahrhunderts warnte Albrechtsberger eigens vor dieser bei solch stereotyper Satzdisposition typischen Fehlerquelle: „Unrathsam aber ist es, wenn man zumal die erste Violin mit dem Alt um eine Octave höher und die zweyte Violin mit dem Discant im *Unisono* einhergehen läßt; weil bey zweyen Sext-Accorden zwey Quinten entstehen“ (Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 378).

1729/15, T. 14-17

The image displays a musical score for a piece by Christoph Graupner, identified as 1729/15, T. 14-17. The score is arranged in two systems, each containing eight staves. The instruments and voices are: VI. 1 (Violin I), VI. 2 (Violin II), Va. (Viola), Cantus (Soprano), Alt (Alto), Tenor, Bass, and B. c. (Bassoon). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with the VI. 1 staff featuring a complex, rhythmic figure. The second system continues the piece, with several annotations: a circle around a sixteenth-note figure in the VI. 1 staff, a box around a sixteenth-note figure in the Va. staff, a box around a sixteenth-note figure in the Alt staff, and a circle around a sixteenth-note figure in the Tenor staff. The score is printed in black ink on a white background.

Notenbeispiel 3

Die Choralzeilen werden von sehr kurzen instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen, die nie die Länge eines Taktes erreichen; umrahmt ist der Choral von jeweils etwas ausgedehnteren Vor- und Nachspielen. Sie dienen in jedem Fall harmonisch der Einführung und kadenziellen Bekräftigung der Grundtonart *d*-Moll. Das Vorspiel zur Kantate 1729/15 führt außerdem die den Satz prägenden rhythmischen und melodischen Impulse der ersten Violine ein, während im späteren Werk die der Introduction zugrunde liegende Kadenz den Orchesterinstrumenten lediglich homophon und homorhythmisch zugewiesen ist.

1729/15, T. 1-3

1746/15, T. 1-2

Notenbeispiel 4

Die motivische Führung der Instrumente ist, über den gesamten Satz gesehen, recht locker. Meist ist der Orchestersatz eher von typischen Figurationswendungen als von charakteristischer Motivik bestimmt. Der Zusammenhang wird überwiegend an den Nahtstellen zwischen den Choralzeilen von immer wieder aufgegriffenen rhythmischen Impulsen gestiftet (was der Prägnanz des Geschehens insbesondere in der rhythmisch lebhaft formulierten ersten Violinstimme aber keinen Abbruch tut).³⁴

³⁴ Als Beispiel einer anderen motivischen Disposition sei die erste Arie der Kantate 1746/15 genannt. Die Chalumeaux stehen den Streichern blockweise gegenüber und sind häufig in Terz- oder Sextparallelen geführt (ähnlich auch in den Konzerten für zwei Chalumeaux, vgl. Peter Ahnsehl, „Zum Konzertschaffen

III

Nochmals sei auf die eingangs referierte These verwiesen. „Kunst“ und „Natur“ waren dort als Eckpfeiler von Graupners „körnigten Kirchenstil“ benannt. Nach der Analyse zweier Werke und der Kenntnis seiner theoretischen Darlegungen lassen sich diese Begriffe präzisieren: „Natur“ meint offenbar Eigenschaften, die der Komponist selbst als „Simplicität in der Music“ bezeichnet hat – ein terminologischer Wandel, der symptomatisch für die zeitliche Kluft stehen kann, die zwischen Werk und Werkbeschreibung liegt. Solche Kategorien konkretisieren sich in der Harmonik, die auf Dissonanzen und kompliziertere chromatische Bildungen weitestgehend zu Gunsten einer konsonanten Dreiklangsharmonik verzichtet, in der Anlage der Rezitative wie auch der harmonisch, formal und motivisch unkomplizierten Arien. „Simplicität“ kennzeichnet auch in den die Kantaten umrahmenden Choralbearbeitungen die Bildung der Instrumentalstimmen, für deren Beschreibung sich die Modellvorstellung nachträglich kolorierter Chorstimmen als nützlich erwies – die Instrumentalpartien lassen sich somit beinahe wörtlich „ad primum fontem [...] reduciren“. Dabei scheint es, daß Graupner alle diese Mittel tradierter Kompositions-„Kunst“ bewußt (und, von wenigen Satzfehlern abgesehen, gekonnt) einsetzt und mit seinen Kantaten wohl auch nicht zufällig, sondern in voller Absicht den Boden ‚barocker‘ Schreibweisen zum Teil verläßt.³⁵ Zugleich bietet sich das Modell einer Genese der Orchesterstimmen aus figurierten Einzelstimmen des Chors als einleuchtende Möglichkeit dar, die fast unheimlich anmutende Produktivität Graupners zu erklären. Wie Friedrich Erhard Niedts Generalbaßschule zeigte, handelte es sich bei solchen Techniken um einfachste handwerkliche Kunstgriffe, die, wurden sie sogar als Handreichung zum Extemporieren dargeboten, dem geübten Hofkapellmeister, der zudem seinen Satz schriftlich ausarbeiten konnte, keinerlei Mühe mehr bereiten durften.

Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt*, [s. Anm. 1], S. 19). So sind Bemühungen festzustellen, instrumentenspezifisch und koloristisch zu komponieren und instrumentieren, was sich in drei motivischen Schichten manifestiert, die, zu Beginn für Streichinstrumente, Chalumeaux und Cantus solo konzipiert, sich erst im Laufe der Arie stellenweise von der Klanggruppe lösen, der sie ursprünglich zugeteilt waren. Außer elementaren Ähnlichkeiten durch Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitte zeigt deren Material keine Verwandtschaft: Die ersten Takte der Arie erscheinen eher gereiht als entwickelt; die Gesamtform wirkt im Nebeneinander sich ablösenden motivischen Materials konstruktiv. Solchem miniaturmäßigen Motivwechsel stehen ausgedehnte statische Klangflächen gegenüber, z. B. – betont durch Tonrepetitionen im Chalumeau I und Motivwiederholungen in Sextparallelen zwischen Cantus solo und Violine – in den Tn. 68–70 des Mittelteils. (Das hier zutage tretende „gleichsam stationäre Moment in Graupners Musik“ hebt Peter Cahn [„Die Sinfonien Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 235] auch für Graupners Orchesterwerke als typisch hervor.) Beide Techniken, kontrastierendes Nebeneinanderstellen wie statisches Verharren, entfernen sich gleichermaßen von der früher dominanten Art der Melodiebildung, dem heute als Fortspinnungstyp bekannten Modell. Nicht „entgegengesetzter Kontrast, sondern ungehinderte motivische Energie“, nicht stationäres Stehenbleiben, sondern „fließendes Weitertreiben“ machten dieses Prinzip aus (Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a., München ³1992, S. 45), das Graupner in seinen Werken wiederholt kurzfristig außer Kraft setzt.

³⁵ Bemerkungen zu Graupners Satztechnik, zum größten Teil auch für die vorliegenden Kantaten gültig, finden sich bei Christoph Großpietsch, *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* [s. Anm. 11], S. 257–278.

Wenn man die hochgegriffenen Werturteile im Anfangszitat aufgrund obiger Analysen vielleicht nicht in allen Punkten nachvollziehen kann, so hängt dies einerseits mit der Aufgabe des zitierten Textes zusammen. Mit ihm sollten – wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem lange währenden Streit um Graupners Nachlaß³⁶ – Interessenten für einen Kauf der Kantatenmanuskripte gefunden werden („Es sind von ihm eine Menge Jahrgänge Kirchen-Musiken vorhanden, welche seine Erben gelegentlich unzertrennt aus freyer Hand zu verkaufen gesonnen sind.“³⁷), deren ideeller Wert dabei möglichst hoch angesetzt wurde. Zum anderen wurden für die vorliegende Untersuchung keine der ‚herausragenden‘, penibel durchgearbeiteten Kantaten ausgewählt, sondern Beispiele, die repräsentativ für die Gesamtheit der Werke stehen können. So ergibt sich eher ein Einblick in den Alltag der musikalischen Gottesdienstgestaltung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Graupner selbst betonte, daß die Kantaten regelmäßig unter Zeitdruck entstanden.³⁸) Dabei rücken die handwerklichen Aspekte ‚gut gemachten‘ und – im besten Sinne – ‚alltäglichen‘ Komponierens in den Blick, die mit einem emphatischen Kunstverständnis späterer Epochen nur schwer vereinbar sind. Selbst die gelegentlich unterlaufenden Satzfehler sind dann als beinahe unvermeidbarer Bestandteil eines solchen Gesamtbildes zu sehen. Nichtsdestoweniger kann, gerade in Anbetracht der Fülle verschiedenster Konzeptionen, von denen man sich beim Durchblättern der edierten Kantaten Graupners ein Bild verschaffen kann,³⁹ der Meinung Friedhelm Krummachers zugestimmt werden, der Christoph Graupner im zeitgenössischen Umfeld als den „gediegensten Kantatenmeister neben Bach“ bezeichnete.⁴⁰

³⁶ Ebd., S. 35f.

³⁷ Zitiert nach Oswald Bill, „Dokumente“ [s. Anm. 1], S. 89.

³⁸ Vgl. Anm. 4.

³⁹ *Ausgewählte Kantaten*, hrsg. v. Friedrich Noack (= DDT I, 51/52), Leipzig 1926, mehrere Einzelausgaben hrsg. v. Vernon E. Wicker: Stuttgart 1981ff.

⁴⁰ Friedhelm Krummacher, „Kulmination und Verfall der protestantischen Kirchenmusik“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus (= NHdb 5), Laaber²1994, S. 117.