

Christoph Graupner

G E S E L L S C H A F T e. V.



MITTEILUNGEN

der Christoph-Graupner-Gesellschaft

INHALT

Editorial	1
Graupner und die Musizierpraxis. Hinweise und Anregungen zur Interpretation seiner Instrumentalwerke <i>Tobias Bonz</i>	2
Rezension <i>Ursula Kramer</i>	37
Editionen	38
Konzerte	39
Graupner in New York	42

GRAUPNER-MITTEILUNGEN, Nr. 3, März 2007

Herausgegeben von der Christoph-Graupner-Gesellschaft e.V.
Universitäts- und Landesbibliothek, Schloss, 64283 Darmstadt
E-mail: mail@christoph-graupner-gesellschaft.de
Internet: www.christoph-graupner-gesellschaft.de

Redaktion: Ursula Kramer, Silvia Uhlemann

Die Redaktion nimmt keinen Einfluss auf die Anwendung von Rechtschreibregeln.
Die Entscheidung darüber liegt ausschließlich bei den Verfassern der einzelnen Beiträge.

Redaktionsadresse: Dr. Silvia Uhlemann, Universitäts- und Landesbibliothek,
Schloss, 64283 Darmstadt. Tel. 06151/165807,
Fax -5897, E-mail: uhlemann@ulb.tu-darmstadt.de

Gesamtherstellung: Druckwerkstatt Kollektiv GmbH, Feuerbachstr. 1,
64291 Darmstadt, Tel. 06151/373986, Fax -373786
E-mail: druckwerkstattkollektiv@t-online.de

EDITORIAL

Liebe Mitglieder und Freunde der Christoph-Graupner-Gesellschaft,
pünktlich zur Jahreshauptversammlung am 28. März in Darmstadt erscheint nun das dritte Heft unserer Mitteilungen.

Der Hauptbeitrag lässt die authentische Perspektive des ausübenden Musikers zu Wort kommen: Tobias Bonz hat eine großangelegte Reflektion über die Grundlagen der Musizierpraxis bei Graupner geschrieben, die aus seiner langjährigen, reichen Erfahrung mit der Graupner-Interpretation gespeist wird. Sollte noch jemand dem Vorurteil erliegen, Musiker setzten sich einfach hin und spielten, was auf dem Notenpapier steht, so wird dies hiermit schwarz auf weiß und umfassend widerlegt. Wie weitreichend eine wohlüberlegte und aus großem Wissen erbrachte Umsetzung des Notentextes im besten Sinne der Erkenntnis – sowohl des Spielers als auch des Hörers – dienen kann, wird hier eindrucksvoll theoretisch untermauert.

Weiterhin stellen wir Ihnen eine neue Graupner-Veröffentlichung vor, listen wie immer die aktuellen Editionen auf und sammeln ansonsten alles, was sich an Graupner-Aktivitäten im vergangenen Jahr getan hat, soweit es uns zu Ohren kam.

Unbestrittener Höhepunkt war dabei das Konzert, das Geneviève Soly mit ihrem Ensemble Les Idées heureuses aus Montréal in der Orangerie in Darmstadt im Oktober 2006 gab, das mit hohem persönlichem Einsatz einiger weniger in Darmstadt ansässiger Mitglieder und mit großem finanziellem Aufwand organisiert worden ist. Um so mehr freut es uns, dass der Hessische Rundfunk diese musikalische Sternstunde mitgeschnitten hat; die Aufzeichnung wurde bereits am 27. Januar 2007 in HR 2 gesendet.

Es grüßen Sie wie immer herzlich

Ihre

Ursula Kramer und Silvia Uhlemann

**GRAUPNER UND DIE MUSIZIERPRAXIS.
HINWEISE UND ANREGUNGEN ZUR INTERPRETATION SEINER
INSTRUMENTALWERKE**

Tobias Bonz

- 1 Rezeption der Musik von Christoph Graupner
- 2 Wandel des Musikgeschmacks
- 3 Geschichte der Aufführungspraxis

- 4 Charakteristik der barocken Tonsprache und deren Interpretation
- 5 Randbereiche der Interpretation: Rhetorik und Symbolik
- 6 Vorschläge und Hinweise zur Interpretation der Triosonate
GWV 203

- 7 Schlussbetrachtung zur Interpretation

Anhang: Notentext der Sätze 1 und 2 der Triosonate GWV 203

ÜBER DEN AUTOR

Tobias Bonz arbeitet als Cellist im Bereich der historischen Aufführungspraxis. Sein Studium (Diplome für Orchestermusik und historische Aufführungspraxis) absolvierte er in Frankfurt. 1997 gründete er ein eigenes Ensemble, *Antichi Strumenti*, das sich in Darmstadt mehrmals – in den Jahren 2000 und zuletzt 2003 bei einem Konzert in Verbindung mit der Graupner-Gesellschaft – präsentiert hat.

Darüber hinaus ist er auch musikwissenschaftlich tätig, hat unter anderem über barocke Pädagogik publiziert. Die in diesem Beitrag besprochene Sonate GWV 203 ist auf einer der beiden CDs veröffentlicht, die von *Antichi Strumenti* bereits vorliegen („Die Kunst der Imitation“/Stradivarius). Mit einer weiteren CD, die 2007 produziert wird und der Gattung der Ouverturesuite gewidmet ist, schließt das Ensemble seine Trias zu den verschiedenen Nationalstilen im 18. Jahrhundert ab, wie sie exemplarisch im Schaffen Graupners vertreten sind. <http://www.antichistrumenti.com/>

1 Rezeption der Musik von Graupner

Christoph Graupners musikalischer Nachlass in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt ist eine einzigartige Fundgrube für die Erforschung alter Musik. Von keinem anderen Komponisten der Barockzeit ist die weltliche und geistliche sowie die instrumentale Musik so umfassend wie umfangreich dokumentiert und heute an einem einzigen Ort zugänglich. Dies hat seit dem frühen 20. Jahrhundert zur wissenschaftlichen Aufarbeitung durch Friedrich und Elisabeth Noack (1916/1967) geführt.

In dieser Zeit wurde auch andernorts vermehrt barocke Musik wiederaufgeführt und ediert. Beteiligt waren berühmte Musikwissenschaftler wie Hugo Riemann oder Arnold Schering, die im Rahmen von Denkmälerausgaben genaue und fundierte Editionen veröffentlichten. Auch von Graupner wurden in dieser Reihe bereits im Jahre 1926 einzelne Kantaten ediert (*Ausgewählte Kantaten*, hrsg. von Friedrich Noack. Denkmäler Deutscher Tonkunst DDT 51/52). Seit diesen ersten Wiederaufführungen versuchte man immer wieder, die Musik von Graupner dem modernen Konzertpublikum zugänglich zu machen; Versuche, die allerdings meist keine bleibende Auswirkung auf das gängige Repertoire hatten.

Ein Grund dafür liegt in der kompositorischen Grundhaltung Graupnerscher Musik, die man vielleicht am einfachsten als „unauffällig“ charakterisieren kann. Schon zu seinen Lebzeiten wurden seine Werke selten außerhalb seines Einflusskreises aufgeführt. Fast alle Kompositionen von Graupner sind heute in Darmstadt zu finden, nur wenige in anderen Bibliotheken überliefert. Im Gegensatz dazu wurden viele Abschriften

von Kompositionen der Zeitgenossen wie Georg Philipp Telemann oder Johann Friedrich Fasch durch Graupner angefertigt – ebenfalls aufbewahrt in der Darmstädter Bibliothek –, ohne dass entsprechende „Gegenleistungen“, d.h. Abschriften anderer Schreiber von Werken Graupners in den Bibliotheken von Dresden oder Berlin überliefert wären. Interessanterweise vermutet Rüdiger Pfeiffer in seiner Fasch Biographie (1994), dass in Darmstadt trotzdem ein Austausch von Musikalien stattfand, allerdings ohne Graupners eigene Werke. Welche Gründe dafür auch immer verantwortlich sein mögen, ist heute kaum zu klären. Jedenfalls führte die geringe Verbreitung seiner Werke zu einer eingeschränkten Rezeptionsgeschichte.

Komponisten, die in mehreren wichtigen Bibliotheken in Europa mit Quellen vertreten sind – man denke an Vivaldi oder Telemann – wurden im Rahmen der Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts verstärkt ediert und aufgeführt und fanden allgemeine Beachtung. Die damit verbundene **Rezeption**, das Überdenken von Inhalt und Interpretation, ermöglichte, dass man zu einer genauen und verständlichen Aufführung alter Musik gelangte. Durch die verschiedenartigen Sichtweisen der Interpreten entstand über Jahre und Jahrzehnte ein vielseitiges Bild von der Musiksprache eines Komponisten. Wenn allerdings solch ein Verständnis der Ausdrucksweise eines barocken Komponisten nicht über die Auseinandersetzung mit seinen Werken – vergleichbar etwa der über 100jährigen Beschäftigung mit den Kompositionen J. S. Bachs – Teil der kulturellen Tradition geworden ist, muss man sich heute den Zugang zum Komponisten anhand von überlieferten Dokumenten mühevoll und aufwendig erarbeiten. Um diesen Sachverhalt genauer zu betrachten, sollen zuerst

einige grundsätzliche Bemerkungen zur Aufführung barocker Musik in der heutigen Zeit folgen, ehe auf die Interpretation eines Werks von Christoph Graupner eingegangen wird.

2 Wandel des Musikgeschmacks

Die Musik wird oft als eine „Sprache“ beschrieben. Auch der Ausdruck „Tonmalerei“ ist innerhalb des Musikschritftums geläufig. In einer dritten Assoziation wird die Musik, als schwierig einzuordnende, vielseitigste der Künste mit dem „**Geschmack**“ in Zusammenhang gebracht. Dieser „Goût“ wird von Jean Jacques Rousseau 1764 – in der Zeit der entstehenden Musikästhetik – wie folgt charakterisiert: „Unter allen natürlichen Gaben lässt sich Goût am besten empfinden und am wenigsten erklären. Er wäre nicht das, was er ist, könnte man ihn definieren: denn er beurteilt Dinge, über die das Urteil keine Gewalt mehr hat, und dient damit, wenn ich so sagen darf, der Vernunft als Brille.“ Bis weit ins 19. Jahrhundert, als die Diskussion inzwischen längst unter dem Stichwort Musikästhetik geführt wurde, griff man auf Rousseaus Beschreibung zurück, wenn es innerhalb von instrumentaldidaktischen Lehrwerken um dieses letzte wichtige Element der Interpretation ging.

Im Jahrhundert der **Aufklärung** haben sich auch in Deutschland die **musikästhetischen Anschauungen** und somit die Sicht auf Grund und Sinn der Musik vielfach gewandelt. Kurz vor 1700 tritt Andreas Werckmeister mit verschiedenen Schriften zum Ursprung von Musik und zur Musikpraxis hervor. Er steht ganz in der Tradition eines „frommen Protestan-

tismus“ (Hugo Goldschmidt, 1915) und sieht „die Musik als eine Gabe Gottes“. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts beginnt, initiiert von Johann Mattheson (*Das Neu-Eröffnete Orchestre* 1713), eine Verweltlichung der Musik und somit ihre Lösung vom Weltbild des Mittelalters, worin sie als eine Disziplin innerhalb des naturwissenschaftlichen Abschnittes der sogenannten Sieben freien Künste (Septem artes liberales) verstanden worden war. Aufschluss über diesen Wandel der Ästhetik gibt beispielsweise der Streit von Mattheson mit Johann Heinrich Buttstett im Jahre 1716 über die Frage, ob die musikalische Erfindung (inventio) angeborenes oder handwerklich erlerntes Können sei. Hier konkurrieren alte Werte mit neuen Ansichten. Die Tragweite dieses hauptsächlich innerhalb des protestantischen Deutschlands geführten Streits hinterließ ihre Spuren auch beim reifen Johann Sebastian Bach, was zu dessen zunehmender Isolierung innerhalb des deutschen Musiklebens seit etwa 1730 führte.

Bei Werckmeister wie bei Bach und auch bei Christoph Graupner spielt die Beziehung zu **Gott** eine zentrale Rolle. Dem setzen die französischen Aufklärer ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Beziehung zur **Natur** entgegen. Ohne dass das sprachlich – gestische Element der Musik verloren ginge, wird die geistige Grundlage, auf der sie steht, verändert: Die Loslösung von den Wissenschaften hin zu den Künsten und die Entfernung von einer theologischen Bestimmung der Musik hin zu ihrer Rolle als Instrument der Gemütsbeschreibung.

Um 1900 wandelte sich dann der Musikgeschmack ein weiteres Mal entscheidend: Zeitgleich mit dem Verlust der Tonalität als Stütze des musikalischen Ausdrucks vollzog sich eine Demokratisierung des Musiklebens, welche die breite Bevölkerung aus allen Schichten in Opernhäuser

und Konzertsäle führte. Allerdings brachte die Öffnung des Konzertbetriebs auch Probleme mit sich. An die Interpreten wurden vom anspruchsvolleren Konzertpublikum andere Anforderungen gestellt als früher, was unter anderem zur Auflösung der Personalunion von Komponist und Interpret führte. Verkürzt gesagt, wurden durch die verstärkte Spezialisierung spektakuläre Ergebnisse in der Interpretation erzielt, die dann erneut ein breiteres Konzertpublikum anzogen.

Ähnlich der Entwicklung im 18. Jahrhundert hat dieser Wandel in der Musikästhetik im Verlauf des 20. Jahrhunderts verschiedene Reaktionen nach sich gezogen. Die zeitgenössische Musiksprache der Komponisten entfernte sich vom Musikgeschmack des Publikums, welches in der Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb, und gleichzeitig von den Interpreten, die sich vermehrt den Repertoirewerken des 19. Jahrhunderts widmeten. Daneben aber entstand ein neues Interesse an der Musik früherer Zeit. Der Zugang zu dieser „Alten Musik“ – worunter nunmehr alles vor ca. 1750 verstanden wurde – war aber für die Interpreten erschwert, weil sie nicht durch die musikalische Tradition und Ausbildung übermittelt wurde.

Eine Metapher soll veranschaulichen, wie sich die skizzierte Verschiebung der Prioritäten der Musik in mehreren Wellen vollzog: Wird über ein Bild eine Farbfolie gelegt, ist die darunter liegende Vorlage meist noch gut zu erkennen. Doch je nach Farbintensität der Folie wird die Durchsicht mehr oder weniger stark getrübt. Gleichfalls wird das Erkennen der Urform bei mehreren aufgelegten Folien erschwert. Beispielsweise scheint aus Musikeditionen des 19. Jahrhunderts, obwohl sie die alte Musik stark veränderten, das Original noch gut heraus (z. B. im Vorwort

zu Orgelausgaben von Johann Sebastian Bach durch Friedrich Griepengerl, 1844 oder den dynamischen Anweisungen von Hugo Riemann in seiner Edition des Stabat Mater von Pergolesi, 1878). Trotzdem wandelte sich der Musikgeschmack, und es wurde somit für Nachfolger schwerer, die ursprüngliche Aussage der Musik des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Erst mit der Problematisierung der Aufführungspraxis alter Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde deutlich, dass die einfache Hinwendung zum Originaldruck allein nicht ausreichen konnte. Die Farbschichten der Folien sind nun gleichsam zu undurchsichtig geworden, so dass die Logik der Klangsprache nicht mehr zu erkennen ist. Erforderlich sind außerhalb der eigentlichen Quelle liegende zusätzliche Informationen, die seinerzeit zum musikalischen Umfeld gehörten und selbstverständlich – wenn auch zum Teil unbewusst – berücksichtigt wurden.

3 Geschichte der Aufführungspraxis

Eine Rückbesinnung auf Werke der Barockzeit hatte schon vor Mendelssohns berühmter Aufführung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach im Jahre 1829 eingesetzt. Erkennbar ist das an den Musikdrucken, die bereits um 1800 bei Simrock, Haslinger oder Breitkopf erschienen. Erinnert sei beispielsweise an Hans Georg Nägeli (1773-1836) oder an Georg Poelchau (1773-1836), der in der Nachfolge von Carl Friedrich Zelter an der Berliner Singakademie gemeinsam mit Adolf Bernhard Marx die Pflege vor allem der Musik von Johann Sebastian Bach weiter-

entwickelte. Dies führte 1850 auch zur Gründung der Bachgesellschaft und deren Hauptaufgabe, eine Gesamtausgabe der Werke Bachs vorzulegen. Parallel zur Beschäftigung mit Bach wurden andere barocke Komponisten wie Georg Friedrich Händel – hauptsächlich durch Friedrich Chrysander (1826-1901) – wiederentdeckt. Auch Johannes Brahms arbeitete mit den Gründern der Denkmälerreihen zusammen und edierte Werke von Francois Couperin (1869).

In England hatte sich kurz nach dem Tod von Georg Friedrich Händel im Gegensatz zu Deutschland eine bruchlose Aufführungstradition herausgebildet (zumindest, was die Aufführungen von Oratorien angeht), die sich im 19. Jahrhundert weiterentwickelte. Um 1900 wurden zuerst in England verstärkte Bemühungen zur Wiederaufführung alter Musik unter Verwendung von **Originalinstrumenten** unternommen. Besonders der Name von Arnold Dolmetsch (1858-1940) wird damit in Verbindung gebracht. Dieser veröffentlichte 1915 das erste Buch über die Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Alte Instrumente wie die Gambe oder Laute, aber auch Cembalo, Clavichord oder Flöten wurden von diesem handwerklich begabten Musiker nachgebaut.

In Deutschland folgte die **Aufführungspraxis** barocker Musik anfangs einem subjektiven Ansatz; auch das Instrumentarium wurde nur teilweise und annähernd wieder belebt. Allerdings wurde innerhalb der Forschung Grundlegendes geleistet, worauf dann bei den Bestrebungen der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zurückgegriffen werden konnte. Arnold Scherings 1930 entstandenes Buch *Aufführungspraxis alter Musik*, Robert Haas' *Aufführungspraxis* (1931), sowie die Schriften zur vokalen Ornamentik (1907) und zur Musikästhetik (1915) von Hugo Goldschmidt seien stellvertretend für andere angeführt. Wichtige **theoretische**

Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts wurden in Nachdrucken zugänglich gemacht: das Syntagma von Michael Praetorius (1884 von Robert Eitner), der *Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen* von Johann Joachim Quantz (1906 von Arnold Schering), der *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach (1906 von Walter Niemann) und der *Versuch einer gründlichen Violinschule* von Leopold Mozart (1922 von Bernhard Paumgartner). Besonders verdienstvoll waren und sind die Ausgabenreihen *Denkmäler Deutscher Tonkunst* und *Denkmäler Österreichischer Tonkunst*. Die ausführlichen Vorworte und Einführungen der damals namhaftesten Musikwissenschaftler setzten einen Standard, der bei Ausgaben späterer Zeit oft nicht erreicht wurde.

Vielleicht wegen der beiden Weltkriege, aber auch wegen eines gewandelten Interesses, erhielt die Beschäftigung mit den Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, trotz vereinzelter wichtiger Bücher von Eta Harich-Schneider (*Die Kunst des Cembalo-Spiels*, 1939), Manfred F. Bukofzer (*Music in the Baroque Era*, 1947), Thurston Dart (*The Interpretation of Music*, 1953) oder Hans-Peter Schmitz (*Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, 1955), erst um 1970 wieder Auftrieb. Die entscheidende Wende hin zur Aufführungspraxis wurde nun von den ausübenden Musikern vollzogen. Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhard hatten ab den 50er Jahren seitens der Praxis die Musikwissenschaft zu einer verstärkten und genaueren historischen Aufarbeitung der Quellen animiert. Diese maßgeblichen Veränderungen der Interpretationspraxis wurden allerdings von der Öffentlichkeit erst ab den 1970er Jahren wahrgenommen. Durch die Nachfolgeneration wurde diese Aufführungspraxis nach 1980 weitgehend in den Konzertbetrieb integriert.

Somit stehen heute alle Möglichkeiten der Nachforschung über die verschiedensten historischen Themen zur Verfügung. Neben den offensichtlichen Vorteilen hat dies allerdings auch zu Ungenauigkeit bei der Interpretation geführt. Ähnlich dem eingangs erwähnten Geschmack folgt nicht unbedingt aus einer Anhäufung von Gewürzen ein gelungenes Mahl. Es ist deswegen wichtig, aufs Neue eine subjektive Komponente in die Gestaltung der Interpretation von Barockmusik einzuführen und zu bewahren, ohne die Errungenschaft der Quellentreue aufzugeben.

4 Charakteristik der barocken Tonsprache und deren Interpretation

Die **Interpretation** von Musik der Barockzeit entwickelt sich aus der Beachtung verschiedener Parameter, die vom ausübenden Musiker subjektiv gestaltet und gewichtet werden. Die Kenntnis dieser Parameter ist notwendig für das Verständnis der **musikalischen Sprache**, die der Interpret wie eine Fremdsprache kennen muss in dem Sinne, dass nur durch das phonetische Nachahmen der Klänge, verbunden mit falscher Wortwahl bzw. Aussprache, der Sinn für den Hörer nicht verständlich wird. Und wie bei einer Fremdsprache braucht es viel Zeit, bis man in der Lage ist, diese spontan und frei (improvisierend) zu verwenden. Die sprachlichen Grundelemente müssen so verinnerlicht sein, dass man sich nur auf das **Gespräch** konzentrieren kann. Bezogen auf die Musik beinhaltet das Gespräch die Kommunikation zwischen den verschiedenen Interpreten einer Musik, zwischen Interpret und Hörer und im individuellen Fall das Selbstgespräch eines Musikers gewissermaßen mit dem Musikstück.

Dieses grundlegende Prinzip des Musikausübens wird bei der Interpretation von Barockmusik erschwert durch den historischen Abstand. Das Aufkommen des Virtuositums im 19. Jahrhundert und der oben skizzierte Wandel um 1900 verschieben die Gewichtung vom Sprach„inhalt“ der Musik hin zur Darstellung der „Sprache“ selbst; eine Spaltung, die auch mit der Trennung von Komponist und Interpret zusammenhängt. Es entwickelten sich neue Parameter wie die Geschwindigkeit oder die Lautstärke, die die Interpretation neu definierten. Deswegen muss die Interpretationstradition kritisch reflektiert und ehemalige Sprachelemente müssen wieder freigelegt werden.

Um zur Aussage der musikalischen Rede in der barocken Musik zu gelangen, sollte die Interpretation drei Gestaltungsschwerpunkte verbinden: **Tempo**, **Phrasierung** und **Artikulation**. Diese werden durch verschiedene Entscheidungen gebildet, die sich teilweise überschneiden und jeweils in anderer Reihenfolge gewichtet werden müssen.

- Zur Wahl des Tempos gehören die Frage der Tonart und ihres Charakters, das Verstehen des Taktmetrums (z.B. alla Breve) und dessen mögliche Verbindung zu Tanzmodellen, die meist italienische Charakterbezeichnung (Allegro, Adagio), das Bewerten der kleinsten Notenwerte (sind es Verzierungen?), die Einschätzung der Basslinie und die Phrasenlänge.
- Bei der Phrasierung sind die genaue Länge der Phrasen, die Führung der Lautstärke und die Betonungen inner-

halb der Phrasen, aber auch deren Beziehung zu einem eventuell unterlegten Tanzrhythmus (Menuett, Gavotte), die harmonischen Zusammenhänge (Gewichtung von Dissonanz zu Konsonanz), das Metrum (Betonung der Takthierarchie), die Tonart und die Charakterbezeichnung zu beachten.

- Hinsichtlich der Artikulation sollten die Gesetze der Rhetorik und der Aussprache (Seufzermotiv, Lamento-Bass), die Intervalle (Charakterisierung von Mattheson und Kircher), die Charakterbezeichnung (Vivace-lebhaft, Grave-schwer), die Tonart und das Metrum miteinander abgestimmt werden.

Diese Gestaltungsschwerpunkte müssen darüber hinaus in Beziehung zum jeweiligen **Stil** der Komposition – Nationalität: die französische Art, die Achtelnoten „inégal“, also nicht alle gleichgewichtig zu spielen, oder die italienische Verzierungslehre und die deutsche Adaption dieser beiden Prinzipien; Gattung: z.B. Kirchen-, Tafel- oder Theatermusik – sowie im historischen **Umfeld** des 17. und 18. Jahrhunderts – etwa: Größe der Aufführungsorte, Stimmung und Tonhöhe der Instrumente – betrachtet werden.

Zu den einzelnen Themenfeldern gibt es zusätzlich zu den gängigen **Traktaten** des 18. Jahrhunderts (Geminiani, Mozart, Quantz, Mattheson 1739, Couperin, Tosi-Agricola, C. Ph. E. Bach) eine Vielzahl neuerer Arbeiten. Für die konkrete Musizierpraxis bei Bach und somit das Leipziger Graupner-Umfeld interessant ist die Veröffentlichung von Siegbert Ram-

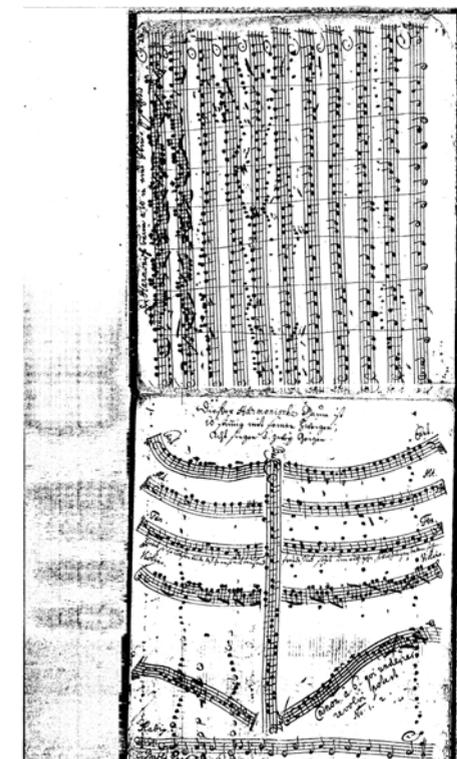
pe und Dominik Sackmann (2000); viele Informationen zur Aufführungspraxis und zur Fragestellung der Binde- und Artikulationsbögen finden sich bei Helmut Perl (1998). Die wichtigen Veröffentlichungen über die Musik von Christoph Graupner (Friedrich Noack 1916; Oswald Bill 1987; Christoph Großpietsch 1994) enthalten vielfältige, auch für die Aufführungspraxis verwendbare Informationen.

5 Randbereiche der Interpretation: Symbolik und Rhetorik

Neben die oben vorgestellten Parameter, die eine Interpretation leiten sollten, treten zwei Randbereiche der Musik: die **Symbolik** mit ihrer Nähe zur Theologie und die **Rhetorik** als Lehre von der Redekunst. Durch die schwierigere Einordnung in das Gesamtgefüge einer musikalischen Interpretation werden die Beziehungen der Musik zu diesen beiden Themenfeldern in jüngerer Zeit häufig gemieden. Aber speziell bei Bach, wie auch bei anderen Komponisten der Barockzeit, gibt es das Verständnis von Musik als Sprache Gottes und somit den direkten Bezug zur Theologie. Eine Hauptquelle für diese Auffassung sind die Schriften von Andreas Werckmeister (vor allem: *Musikalische Paradoxal-Diskurse*, 1707). Innerhalb der Vokalmusik wurde dieser Gesichtspunkt – ein Beispiel ist die „Widmung“ *Soli Deo Gloria* am Ende von Kantaten, wie beispielsweise Graupners *Magnificat* von 1722 – vor allem im Zusammenhang mit J. S. Bach besprochen (Friedrich Smend: *J. S. Bach, Kirchen-Kantaten*, 1947/48). Bereits vor fast einem Jahrhundert wurde auf die Frage der Symbolik innerhalb von Bachs Schaffen durch Arnold Schering (*Das Symbol in der Musik*, ab 1925) wiederholt hingewiesen. Im Tagungsbericht über die Stellung von *Georg*

Philipp Telemanns Passionsoratorium Seeliges Erwägen zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung wurde 2004 das Thema auch hinsichtlich eines anderen Komponisten angesprochen. Besonders der darin enthaltene Aufsatz von Renate Steiger ist hilfreich zum Verständnis des Themenfelds.

Die Symbolik von Tönen und Tonfolgen wurde meist mit der theologischen Aussage des Werkes verknüpft (vgl. z.B. den 11maligen Themeneinsatz bei der Frage „Herr, bin ichs“ in verschiedenen Passionsvertonungen), und zwar meist durch Mittel der Redekunst. Somit sind die beiden Bereiche theologische Symbolik und Rhetorik eng miteinander verbunden. In der 1941 erschienenen Schrift von Hans-Heinrich Unger wurde die Symbolik durch ihre Einordnung in einen rhetorischen Zusammenhang auch bei der Instrumentalmusik nachgewiesen. Dies war über der Diskussion um absolute oder Programmmusik im 19. Jahrhundert, die künstlich eine Trennung von Wort und Ton herbeigeführt hatte, vergessen worden welche vor 1750 nicht bestand. Ein Hauptwerk im Umgang mit dieser sehr komplexen Materie, die Theologie und Redekunst mit der Musik verbindet, ist Rolf Dammanns Arbeit *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Obwohl bereits 1967 veröffentlicht, hatte sie bisher keinen größeren Einfluss auf die Aufführungspraxis. In Kontrapunkttraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts wurden auch graphische Symbole verwendet: bestes Beispiel sind die im Kreuz angeordneten Kanons von Adam Gumpelzhaimer. (Vgl. hierzu Dieter Gutknecht: *Musik als Bild; Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert*). Auch Christoph Graupner griff diese Tradition in seiner Abschrift des Kontrapunkttraktats aus dem Sweelinck-Kreis auf.



In der Barockzeit wurde die Rede mit Regeln des Vortrags, der **Rhetorik**, gelehrt und praktiziert. Aufbauend auf die römischen Autoren Quintilian und Cicero wurde diese nun in deutscher Sprache von bedeutenden Autoren (vor allem von Johann Christoph Gottsched) neu bewertet. Musiker wie Bach und Heinichen, und wahrscheinlich auch Graupner, waren sich

der Entsprechung von Sprachgestaltung und Klangrede durchaus bewusst. Einer der wichtigen Verteidiger Bachs im Streit mit Gottscheds Schüler Johann Adolf Scheibe um den Wandel des Musikgeschmacks war immerhin der Rhetorikprofessor Johann Abraham Birnbaum.

Hinsichtlich der Rhetorik ist das Studium von Johann Matthesons Buch *Der vollkommene Capellmeister* (1739) sehr hilfreich. Man erkennt dadurch, in welcher Weise ein barocker Komponist, für den es selbstverständlich war, sich beim Komponieren an der Sprache oder Rede zu orientieren, von der rhetorischen Lehre des Aufbaus einer Rede profitierte. Denn der Komponist war damals in hohem Maße ein **Handwerker**, der unter Zeitdruck oft sehr schnell ein Musikstück abliefern musste. Hierbei halfen die

Konstruktionslehren für die musikalische Rede. So werden in Johann David Heinichens Generalbasslehre von 1728 genaue Bezüge zur Rhetorik als Hilfestellung für den künstlerischen Einfall nachgewiesen. Der Autor führt in der Vorrede aus: „Unsere Gedanken aber auf gute Ideen zu leiten und die natürliche Phantasie aufzumuntern, solches kann meiner Erachtens nicht besser geschehen, als durch die Oratorischen Locos Topicos“ (S. 30). Arnold Scherings Aufsatz über dieses Thema *Die Lehre von der musikalischen Findekunst Ars inveniendi* (1925) führt hierzu als Beispiele jene 12 oder 15 Erfindungsmittel an, die bei Mattheson erläutert sind, um dann noch genauer auf Heinichen einzugehen: der Komponist stellt sich selbst Fragen nach den Umständen „der Person, der Sache, des Wesens, des Ursprungs, der Art und Weise, des Endzwecks, der Zeit, des Ortes etc“, um daraus, wie nach einer Gebrauchsanleitung, eine **Klangrede** nach rhetorischen und harmonischen Regeln zu formen.

Dieses hohe Maß an Sachlichkeit und handwerklicher Arbeit kann uns Heutigen eher die große Anzahl von Kompositionen der Barockmeister verständlich machen. Für den Ausführenden im beginnenden 21. Jahrhundert ist dieser Sachverhalt fundamental zum Verständnis, da sich durch den Geniebegriff seit dem 19. Jahrhundert eine gänzlich andere Ausgangssituation für die Komposition eines Musikwerks gebildet hat. Der Interpret wird hauptsächlich als Sprachrohr des barocken Komponisten gebraucht, um die ausgearbeitete Rede vorzutragen. Er dient in seiner Sprecherfunktion eher einem Handwerker als einem Künstler. Allerdings muss der Vortragende die musikalische Sprache zweifelsfrei verstanden und verinnerlicht haben.

Wenn eine außermusikalische Idee – bei Graupners Ouverture GWV 466 könnte das beispielsweise das eingeschlossene Vöglein (eine Satzüber-

schrift des Werkes lautet: „uccelino chiuso“) oder eine Metapher dazu sein – den Grund der Komposition festlegt, kann danach die handwerkliche Ausarbeitung nach Gesetzen der Rhetorik folgen (siehe H.-H. Ungers „Interpretation“ vom Kopfsatz von Bachs drittem Brandenburgischen Konzert (S. 53-54), die bei einem „Handwerksmeister der Musik“ nur noch die Zeit der Niederschrift benötigt. Das Verständnis vom Kompositionshandwerk, welches gelernt wird und dann direkt abrufbar ist, ohne den Funken der „romantischen Eingebung“ musste in späterer Zeit auf großes Unverständnis treffen. Noch der oben erwähnte Artikel von Schering gibt durch seine wertenden Zwischenbemerkungen einen Einblick in das Missverständnis, welches sich im 19. Jahrhundert aufgebaut hatte. Heutzutage scheint die Charakterisierung eines barocken Komponisten als Handwerker genauso wenig abfällig, wie z.B. die des Geigenbauers.

6 Vorschläge und konkrete Hinweise zur Interpretation der Triosonate GWV 203

Die oben skizzierten Parameter, die die Interpretation barocker Musik leiten, sollen nun unmittelbar am Beispiel der Triosonate GWV 203 für zwei Violinen und Basso continuo genauer erläutert werden. Über den konkreten Entstehungsanlass ist – wie bei sämtlichen Instrumentalkompositionen Graupners – nichts bekannt; Noack datiert das Manuskript auf 1744.

Im Zentrum des Interesses stehen Tempo, Phrasierung und Artikulation sowie deren Einordnung in den historischen Kontext, aber auch die beiden Bereiche Symbolik und Rhetorik.

Die Rahmensätze des dreisätzigen Werkes stehen in c-moll, der Mittelsatz hingegen in der Paralleltonart Es-Dur. Die Sonate ist im sogenannten Kirchenstil („Da Chiesa“) geschrieben, dessen ursprüngliche Trennung vom Kammerstil („Da Camera“) mit der Einbeziehung von Tanzsätzen in den ersteren allerdings schon um 1700 aufgeweicht wurde. Hier sind alle drei Sätze fugiert gearbeitet und stehen in der Nachfolge der kontrapunktischen Triosonaten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien. Dieser „gelehrte“ Stil, der in Italien im 18. Jahrhundert immer mehr verschwand, erlebte eine neue Blüte im protestantischen Deutschland, die in den kanonischen Werken von Johann Sebastian Bach, wie den Goldbergvariationen und dem Musikalischen Opfer, gipfelte. Trotzdem wurde diese Kompositionsart auch in Deutschland ab 1740 als veraltet abgelehnt (vgl. die Kritik Johann Adolf Scheibes: *Der Critische Musicus* 6.1737). Christoph Graupner hatte den kanonischen Stil aufgegriffen und 4 strenge Kanontriosonaten, sowie viele fugierte Werke komponiert.

In allen drei Sätzen der Sonate GWV 203 folgen die Themeneinsätze ohne oder mit kleinsten Zwischenspielen in regelmäßiger Quintbeantwortung direkt aufeinander. Besonders deutlich ist dies beim ersten Satz: Der Wechsel von zwei Tonarten verteilt auf 3 Stimmen, die in immer der gleichen Reihenfolge (2. Geige, 1. Geige, Bass) eintreten, führt zu einer abwechslungsreichen Harmonik.

Die Tonart Es-Dur des zweiten Satzes ist neben der harmonischen Beziehung zu c-moll auch hinsichtlich der **Tonartencharakteristik** und der Symbolik mit der Paralleltonart eng verbunden. Bach verwendet c-moll in den Passionen als Ausdruck des Leidens Christi und verwendet das große „c“ (tiefster notierter Ton des Cellos und der Orgelwerke von

Bach) im Zusammenhang mit dem Grab Jesu. Im erwähnten Aufsatz zu Telemanns Passionsoratorium *Seeliges Erwägen* bringt Renate Steiger die Tonart Es-Dur im Kontext einer Passionsmusik mit Jesus in Zusammenhang, was als Ausdruck der *Erweckung zur Auferstehung* verstanden werden kann. Eine Entsprechung dazu findet man wiederum bei Bach in der Kantate BWV 140 in Es-Dur: „Wachet auf“. Interessanterweise gibt es mehrere Requiemversionen in Es-Dur (Heinichen, Jommelli), die auf diese Erweckungssymbolik hinweisen. Bei den Tonarten mit weniger Akzidenzien sind die Entsprechungen in der Charakteristik klarer: D-Dur = heroisch, F-Dur = pastoral, um nur zwei Beispiele zu nennen. Genauere Informationen zur Tonartencharakteristik finden sich in Steigers Aufsatz, der auch auf weiterführende Literatur verweist.

Im zweiten Satz fallen auch die Zahlen 7 (Themenanzahl) und 11 (Takte ohne Thema) auf, die hinsichtlich ihrer symbolischen Bedeutung in einen christlichen Zusammenhang gebracht werden können. Die Zahl 7 hatte als Summe der 3 (Dreieinigkeit) und 4 (Himmelsrichtungen, Elemente, Jahreszeiten) eine besondere Bedeutung als Verbindung von Gott mit der Welt. Zusätzlich zu einigen weiteren Interpretationen wird bei Werckmeister am Schluss der *Paradoxaldiskurse* eine sehr interessante Verbindung des Vaterunser-Gebets mit den Zahlen 1-8 gegeben. Hierbei wird durch die 7 das Kreuz symbolisiert. Über das Themenfeld **Zahlensymbolik**, welches aus der alten Verknüpfung von Arithmetik und Musik – beispielsweise bei Leibniz – entstammt, geben die Studien von Tobias Gravenhorst und Peter Benary (1995/2001) näher Auskunft.

Musicalische
PARADOXAL-
DISCOURSE,
 Oder
Ungemeine
Vorstellungen/

Die Musica einen ^{Wie} hohen und ^Wirdtlichen
 Ursprung habe/ und wie hingegen dieselbe so sehr ge-
 mißbraucht wird. Dann wie dieselbe von den besten Alten
 mit großer Schwärzig- und Beträuflichkeit weiche/ und zum
 theil noch anhanget/ ist fortgesetzt worden/ und wie man
 hingegen in vielen Stücken/ in heutiger Musica Practica
 einen nähern Weges und Vortheils sich bedienen
 könne. &c.

So wohl denen so Ihre Musica zur Ehre Gottes gedenden
 anzuwenden/ auch andern Welt- und Sünden-Music liebenden zum wis-
 sen Nachdenken Mathematiche, Historice, und Allegoric/ durch die
 Musicalischen Proportional- Zahlen entdecket/ und

ANDREA ^{vorgeschrieben von} **Berckmeister.**
 Musico und Organ. zu S. Martini in Halberstadt.

Qvedlinburg /
 Druckt/ Theodor, Phil. Calvisius, Buchhändl. Anno 1707.

Die konkrete interpretatorische Arbeit am ersten Satz beginnt mit der Wahl des **Tempos**. Der Kirchenstil und die „dunkle“ Tonart c-moll verbieten sofort ein brillantes Spiel. Bei der Taktart überrascht ein C anstatt eines durchaus denkbaren, aber bei Graupner selten gesetzten c (im Flötenkonzert GWV 312 z.B. trägt der mit C bezeichnete Schlusssatz die Überschrift Allabreve). Besonders das

synkopische Bassmotiv im ersten Takt findet sich beispielsweise bei J. S. Bach oft im *alla breve* - Takt.

Die italienische Charakterbezeichnung *Vivace* (lebhaft) steht im Gegensatz zu den bisher genannten Gründen für ein „schweres“ Metrum. Obwohl *Vivace* noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (Quantz) ein nicht zu schnelles Tempo charakterisierte, führt die Bezeichnung hier anfänglich zu Verwirrung. Erst im Zusammenhang mit der Artikulation des Kontrapunkts (s.u.) lässt sich der Sinn verstehen.

So bleibt, die drei letzten relevanten Aspekte zur Frage des angemessenen **Tempos** zu betrachten: die kleinsten Notenwerte sind – abgesehen von den Trillernachschlägen – Achtel, die Basslinie, die mit Themen-
 einsätzen gleichberechtigt beteiligt ist, und die 4-taktige Themen- und somit Phrasenlänge haben keinen weiteren Einfluss auf die Tempowahl.

Somit kann *Halbe*= 66 vorgeschlagen werden.

Für die **Phrasierung** wird das **Thema** genauer betrachtet. Anders als im ähnlich kontrapunktisch gearbeiteten Schwesterwerk in g-moll GWV 215, wo der erste Satz eine *Loure* ist und somit einem Tanzmodell folgt, sind im ganzen c-moll Trio keine *da camera* Elemente zu finden. Harmonisch ist das Thema interessant, da es auf der Quinte anfängt und erst zum zweiten Takt hin zum Grundton fällt. Nach einem zweitaktigen Aufbau beendet eine absteigende Tonleiter das Thema. Als Phrasierungsmodell kann man hinsichtlich der Lautstärkenwahl der Tonhöhe folgen. Dies ist eine in der barocken Tonsprache meist gebräuchliche und sinnvolle Gestaltungsmöglichkeit. Besonders wichtig ist dabei aber, dass die Dynamik von der Richtung und somit der Agogik der Musik unabhängig gestaltet wird: gerade das „Fallen“ sollte trotz des *diminuendo* eher mit einer Beschleunigung (wie beim Fall in der Luft) verbunden werden. Entsprechend kommt für den expressiven Ton „as“ im ersten Takt, oder den höchsten Ton „c“ im 4. Takt eine Verbreiterung in Betracht. An anderen Stellen, wie etwa dem Schluss des ersten Satzes, kann das *decrecendo* aber durchaus mit *ritardando* verbunden werden.

Diese grundsätzliche Phrasierung kann auf den ganzen ersten Satz übertragen werden, da auch die nichtthematischen Takte beispielsweise aus fallenden Tonleitern bestehen. Es bietet sich an, einer musikalischen Grundregel der Barockzeit folgend, die höheren Lagen etwas lauter als die tieferen zu gestalten (ab Takt 17), wobei dies im Kontext mit dem in einer dunklen Tonart stehenden Stück geschehen sollte.

Zur Komplettierung der Phrasierung lohnt sich ein Blick auf die Gegenstimme des Themas. Während das Thema im zweiten Takt den Grundton erreicht, pausiert der **Kontrapunkt** (bzw. wird übergebun-

den). Das ganze Stück hindurch führt er mit instabiler Rhythmik zu Unruhe. Die Auftakte zu den schwachen Taktzeiten (zweites und viertes Viertel) stehen dem zweimaligen Fallen des Themas gegenüber, wobei sich der Kontrapunkt dennoch der Phrasierung des Themas unterordnen sollte.

Hinsichtlich des Metrums wirbt die unruhige Führung des Kontrapunkts für den 4/4 Takt, gegenüber dem eher auf den 2/2 Takt gebauten Themas. Dieses fließt mit wenig Betonung im oben geschilderten dynamischen Spektrum, jener bildet in einer aktiven und lebendigen Form den Gegenpart. Wie bei der dunklen, schweren Tonartenwahl und der Charakterbezeichnung *Vivace* müssen auch bei der Phrasierung kontrastierende Elemente gleichzeitig gezeigt und realisiert werden.

Interessant für den Gehalt einer Phrase ist das Ende des Themas im zweiten Satz. Es wird nicht zu Ende geführt, sondern bricht mit einer kurzen Modulation ab. Am Ende des siebten und letzten Themeneinsatzes folgt auf den Abbruch eine Kette von sich abwechselnden Seufzermotiven über einem Orgelpunkt. Nach einer kurzen Kadenz endet der Satz mit einem langen Schlußton. Die Verbindung zur Symbolik, das „Zur Ruhe Bringen“, beeinflusst hier die Gestaltung der Phrase.

(Vgl. Notentext, Anhang: Schlusszeile zweiter Satz, Takt 29-32)

Bei der **Artikulation** sollte eine in mehreren alten Quellen (am deutlichsten bei Geminiani) genannte Grundregel angewandt werden: diatonische Tonfolgen sind dicht zu spielen, Sprünge, auch innerhalb des Themas, mehr zu artikulieren. Dazu kommt die Besonderheit der chromatischen Führung, die immer herausgehoben wird (in diesem Satz Takt 49 im Bass). Tonwiederholungen, wie in Takt 2 und 3 des Themas, werden

getrennt. Mit diesen Anhaltspunkten kann hinsichtlich der Artikulation, noch ganz ohne die Erweiterung durch Bindebögen oder Sonderzeichen (Punkte oder Keile bzw. die von Graupner benutzten Striche) gestaltet werden. Wie bei der Lautstärkenbehandlung der Phrasierung, die auch ohne dynamische Bezeichnungen ge-staltenden Grundsätzen gehorcht, können grundsätzliche Elemente der barocken Musiksprache, wenn sie richtig angewendet werden, bereits weitgehend eine Interpretation leiten. Zur Verfeinerung wurden die einzelnen Intervalle innerhalb der Melodie auf ihre **Affektwirkung** hin charakterisiert. Athanasius Kircher schreibt 1650: „Dann wird es (das *semitonii*) zu letzt oder zu Anfangs gesetzt, auf- oder absteigend, so wirds etwas weich, und nimmt mit seiner Weiche auch die folgende *tonos* ein, daher entstehen weiche Gemütsbewegungen, Lieb, Traurigkeit; wird es aber mitten gesetzt, so verursachets ein Kühnheit, Ernsthafteigkeit, weil die *mollities* deß *semitonii* von den vor- und nachgehenden *tonis* also obtundiert und gedämpft wird, dass sie ihre Kraft nicht auslassen kann, sondern muß ein andere an sich nehmen ...“ Übertragen auf den Anfang von Graupners Triosonate lässt sich die anhaltende weiche Wirkung des beginnenden steigenden Halbtons gut nachvollziehen.

Hinsichtlich dieser Intervalllehre führt der Kontrapunkt wieder zu einer Kontrastwirkung: lebhaft, agil und mit vielen Sprüngen stellt er sich ganz im Sinne der Charakterbezeichnung *Vivace* der weichen Artikulation des Themas entgegen. Tonart und Metrum fügen sich wie bei der Phrasierung in den Kontext ein.

Hier drängt sich wiederum der Vergleich mit der **Rhetorik** auf: Auch außerhalb von besonderen Betonungen verläuft jeder gesprochene Satz nicht monoton, sondern wird meist unbewusst, ja improvisierend, ge-

staltet. Es gibt bei den einzelnen Worten Artikulationsregeln, die vom Musiker gleichsam von frühester Kindheit an als Muttersprache gelernt werden. Die Phrasierung, bei der Rede durch Komma und Punkt angezeigt, wird in der Musik mit Pausen suggeriert. Wobei der Punkt noch häufiger das logische melodische und harmonische Ziel bedeutet, auch wenn es dort keine Pause gibt. Ich sehe in Graupners Fugenthema zwei „Sätze“: einen kurzen Satz (erster Takt) und einen längeren, der im zweiten Takt beginnt, und nach zwei Kommata, der Pause im dritten Takt und dem artikulierten Sprung am Beginn des vierten, am Anfang des fünften Taktes endet.

Eine Besonderheit von Musik und ein deutlicher Unterschied zur Sprache ist die Möglichkeit, gleichzeitig verschiedene Redeströme darzustellen (Wilhelm Dilthey). Im harmonischen Zusammenklang entsteht dann eine neue mehrschichtige Klangrede, die bei der Interpretation nicht leicht zu realisieren ist. An den Schlusstakten des ersten Satzes wird deutlich, dass die dynamische Kurve der beiden Geigen nicht gleichzeitig verläuft und auch unterschiedlich artikuliert werden muss.

(Vgl. Noten, Anhang: Schlusstakte erster Satz, Takt 63 und 64)

7 Schlussbetrachtung zur Interpretation

Die Aufführungspraxis orientiert sich an der zeitgenössischen ästhetischen Musikauffassung. Trotz vieler „objektiver“ Forschung innerhalb der Wissenschaften bleibt Interpretation immer der **Subjektivität** verhaftet. Anschaulich wird dies – ohne tiefer in die Diskussion zur Tempowahl einzusteigen – anhand der von heutigen Interpreten bevorzug-

ten extrem schnellen Tempi unter Vernachlässigung anderer Parameter, die eigentlich die Interpretation von Musik gestalten sollten. Teilweise könnte man sogar mutmaßen, dass durch übertriebene Geschwindigkeit oftmals Mängel bei der Interpretation überdeckt werden sollen.

Sicherlich waren die großen Musiker des 18. Jahrhunderts vertraut mit ihrem Instrument (oder ihren Instrumenten, da sie sich meist nicht auf ein Hauptinstrument beschränkten) und interessiert am Ausbau der klanglichen, musiksprachlichen und technischen Möglichkeiten. Dieser wurde aber nicht einseitig, sondern auf verschiedenen Ebenen gesucht: Zeitgleich mit der enormen Virtuosität im Anschluss an Antonio Vivaldi, die, auf die Geige bezogen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu den Leistungen von Niccolò Paganini führten, forschte der führende italienische Geigenlehrer Giuseppe Tartini nach einem neuen harmonischen Modell und experimentierte mit den Resonanzen der Streichinstrumente.

Die Fülle von grundlegenden Voraussetzungen zum Verständnis barocker Musik mag heute abschreckend wirken. Aber im 18. Jahrhundert wurde der eingangs angesprochene Terminus „Geschmack“, der den **Vortrag** von Musik bestimmte, viel diskutiert. Ein Beispiel dafür ist der Artikel *Vortrag* in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1774), worin auf 15 Seiten viele Anregungen und Regeln zur Interpretation gegeben werden. Von Ulrich Mahlert (1993) wurden diese Anweisungen in den Kontext der heutigen Unterrichtspraxis gebracht. Dies ist wichtig, da heute beim Musizieren und auch beim Unterrichten zu sehr das handwerkliche Können auf dem jeweiligen Instrument im

Vordergrund steht. Ähnlich anderen handwerklich-künstlerischen Berufen, wie beispielsweise der Architektur, liegt aber in der Verbindung von Handwerk und Vortrag der Reichtum des Beschäftigungsfeldes Aufführungspraxis.

Das Verständnis von Musik als Handwerk im besten Sinne verschwand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um im 19. Jahrhundert der Auffassung vom Künstler als Genie zu weichen. Hier entstand der Mythos der Interpretation, wobei der „Sprecher“ (der Vortragende) wichtiger als der (Noten-)„Text“ (das Vorgetragene) wird. In der Barockzeit war dies schon wegen der Personalunion von Komponist und Interpret nicht möglich. Leider wurde bisher in der Aufführungspraxis diesem Sachverhalt wenig Rechnung getragen. Die heutige Interpretation barocker Musik wurde zum größten Teil instrumentenspezifisch analysiert. Dementsprechend wurden diejenigen Traktate, beziehungsweise Teile daraus wiederentdeckt, die konkrete technische Hinweise für den Interpreten bieten: Fingersätze, Vibrato, Pedal, Bindungen, Verzierungen, Strich- oder Atemregeln und ähnliche mehr. Musikästhetische Schriften, wie die oben erwähnten Bemerkungen über den Vortrag bei Sulzer wurden eher gemieden. Aber eine umfassende Aufarbeitung der Interpretationspraxis sollte auch diese außerhalb der wissenschaftlichen Überprüfbarkeit liegende Elemente beinhalten. Hinsichtlich des Streichinstrumentenspiels wurde beispielsweise die Technik des Fingerdrucks im Rahmen der Aufführungspraxis nicht modifiziert. Der Klang wird allerdings merklich verändert durch die Stärke, mit der der Finger die Saite niederdrückt: Mit weniger Fingerdruck verliert der Klang an Strenge, was sich im „Geschmack“ des Gesamtklangs bemerkbar macht.

Auch die Berücksichtigung der musikwissenschaftlichen Abhandlungen muss genau bedacht werden. Für den heutigen Interpreten gilt es, mehrere Elemente miteinander abzuwägen. Als Beispiel sei die Problematik der **Besetzungsstärke** bei Aufführungen von barocken Werken angeführt. Die Besetzung der Hofkapelle unter Christoph Graupner wurde mehrfach genau beschrieben (Großpietsch, Bill). Aber aus den Bittschreiben von Bach und auch von Graupner zur Kapellbesetzung für die Aufführung seiner Werke kann man herauslesen, dass Wunschvorstellung und Realität damals nicht immer übereinstimmten. Auch bei heutigen Aufführungen gibt es oftmals finanzielle Gründe, die sich der gewünschten Klangvorstellung entgegen stellen. Hinsichtlich der Festlichkeit von Overtüren-Suiten sollte man sich heute eher an den französischen *24 Violons du Roi* orientieren, als eine Besetzung zu wählen, die die Realität in Darmstadt zu Graupners Zeit zuließ. Die Besetzungsstärke hat einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Interpretation: mit einem größeren Orchesterklang wirkt nicht nur die Wahl der Lautstärke plastischer (auch bei Solo-Tutti-Wechseln), sondern auch langsamere Tempi können überzeugender ausgefüllt werden.

Auf Seiten der **Musikhörer** könnte durch ein umfassendes Verständnis für den Reichtum von Interpretation ein neues Interesse am Konzertbesuch entstehen. Der sich abzeichnende Überdruß an der Darstellung von Spitzenleistung anhand von wenigen Meisterwerken kann mit einer tief greifenden Interpretation überwunden werden. Dies zeigt sich bereits in großen Städten wie Paris, wo in einem der wichtigen Konzert- und Opernzentren, dem Théâtre de Châtelet, die Hälfte der Aufführungen von Spezialensembles der Aufführungspraxis vor ausverkauftem Haus bestritten werden. Hier hat sich ein Publikum gebildet, was wei-

terhin in derselben Weise bedient und auch gefordert werden will, wie es durch Überzeugungsarbeit vor ein bis zwei Jahrzehnten entstand.

Dadurch, dass die Interpretation im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert wichtiger war als der Notentext, hatte sich gerade bei der Barockmusik eine Spaltung ergeben, durch die das Publikum das Interesse verlor. Ein Teil davon wurde durch die Bewegung der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder ausgeglichen, ohne jedoch wirklich den Kern des Problems genügend zu thematisieren.

Besonders in der letzten Zeit verlor sich die Suche nach der genauen Sprache der Barockzeit allerdings wieder. Zwar kann man nicht von jedem Musiker das eingehende **Studium** der Quellen fordern, doch wäre es wünschenswert, dass er sich über die technischen und philologischen Ebenen der Interpretation hinaus mit zusätzlichen Inspirationsquellen versorgte. Denn nur dadurch kommt man auf den „Geschmack“, der wesentlicher Bestandteil der Interpretation von Musik ist, und welcher quasi „der Vernunft als Brille dient“.

Bibliographie

1 Quellen

Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (1650), dt. Fassung (1662) Reprint Kassel 1988

Andreas Werckmeister: *Musicalische Paradoxal-Discourse* (1707), Reprint Laaber 2003

Francois Couperin: *L'Art de toucher le clavecin* (1716) Reprint Genf 1986

Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition* (1728), Reprint Hildesheim 1994

Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Reprint Kassel 1999

Francesco Geminiani: *The Art of playing on the Violin* (1751) Reprint London 1952

Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) Reprint Kassel 1953

Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) Reprint Leipzig 1956

Johann Friedrich Agricola, Pier Francesco Tosi: *Anleitung zur Singekunst* (1757) Reprint Leipzig 1966

Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 und 1762) Reprint Leipzig 1957

Jean Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique* (1764) dt. Edition Wilhelmshaven 1984

Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1774) Reprint Hildesheim 1967

2 Kommentiertes Literaturverzeichnis

Wilhelm Dilthey: *Von deutscher Dichtung und Musik* (um 1906), Stuttgart 1957.

Hugo Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich und Leipzig 1915. (Sehr mutiges Buch über die verschiedenen ästhetischen Strömungen)

Friedrich Noack: *Christoph Graupners Kirchenmusiken*, Leipzig 1916. (Wichtige Dissertation, der aber wegen des fehlenden Inhaltsverzeichnis und der enormen Anzahl von über 1400 Kantaten die Übersichtlichkeit fehlt)

Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931. (Eine Einführung, vor allem in die Aufführungspraxis vor dem Barockzeitalter)

Arnold Schering: *Das Symbol in der Musik* (1925-37), Leipzig 1941. (Verschiedene Aufsätze des hermeneutischen Musikwissenschaftlers)

Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* (1941), Reprint Hildesheim 1985. (Erste grundlegende Schrift zu diesem Thema; aus dem Umkreis von Arnold Schering)

Friedrich Smend: *J.S. Bachs Kirchenkantaten* (1947/48), Berlin 1966. (Einer der ersten Theologen, die sich eingehend mit Bach beschäftigten)

Hans-Peter Schmitz: *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (1955), Kassel 1983. (Standardwerk mit Verzierungsbeispielen aus drei Nationalstilen)

Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (1967), Laaber 1995. (Wichtiges Buch hinsichtlich der Einordnung der Musik ins geistesgeschichtliche Umfeld)

Elisabeth Noack: *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967.

Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Salzburg und Wien 1982.

(Viele gute Anregungen von Seiten der Praxis)

Helmut Perl: *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* (1984), Wilhelmshaven 1998. (Kurzes, aber sehr informatives Buch, um einen Einblick in die Problematik der Aufführungspraxis zu bekommen)

Ulrich Prinz (Hrsg.): *300 Jahre Johann Sebastian Bach: Ausstellungskatalog der Internationalen Bachakademie in Stuttgart*, 1985. (Insbesondere die kurze Darstellung der Geschichte der Aufführungspraxis bei Bach)

Oswald Bill (Hrsg.): *Christoph Graupner, Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760*, Mainz u.a. 1987. (wichtige Forschungsbeiträge u.a. zur Darmstädter Hofkapelle von Joanna Cobb Biermann. Dokumentensammlung zu Graupners Leben und Wirken von Oswald Bill)

Christoph Richter (Hrsg.): *Handbuch der Musikpädagogik: Instrumental- und Vokalpädagogik*, Kassel 1993. (Verschiedene Artikel zur Geschichte der Instrumentalpädagogik; besonders der Beitrag von Ulrich Mahlert über den Artikel „Vortrag“ in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*)

Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1994. (Beschreibt die gegenseitigen Einflüsse von Musik und Philosophie)

Rüdiger Pfeiffer: *Johann Friedrich Fasch*, Wilhelmshaven 1994.

(Interessante Verweise auf pietistische Strömungen des Schülers und Kollegen)

Christoph Großpietsch: *Graupners Ouvertüren und Tafelmusiken*, Mainz u.a. 1994. (Umfassende Beschreibung und Analyse der Ouvertürensuiten)

Tobias Gravenhorst: *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock*, Frankfurt 1995. (Mutige Dissertation zum schwierigen Thema. Zahlensymbolische Analysen von Kuhnau, Buxtehude, Reincken, Muffat und anderen)

Siegbert Rampe/Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik*, Kassel 2000. (Philologisch sehr genaues Buch zur Fragestellung der Aufführungspraxis bei Bach)

Peter Benary: *Musik und Zahl*, Aarau 2001.

(Eine vorsichtige, aber dadurch umso überzeugendere Studie über die Bedeutung von Zahlen nicht nur innerhalb der Barockmusik)

Dieter Gutknecht: *Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert*. Freiburg 2003.

Martina Falletta u.a. (Hrsg.): *Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung*, Frankfurt 2005. (Ausführliches Referat von Renate Steiger zum theologischen Verständnis von Telemann und Bach. Sehr interessante Verweise auf protestantisch-pietistische Bibelinterpretationen)

Oswald Bill und Christoph Großpietsch: *Christoph Graupner, thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Stuttgart 2005.

(Vorzügliches Werkverzeichnis mit vielen Begleitinformationen)

Notentext der Sätze 1 und 2 der Triosonate GWV 203

Trio a 2 Violini e Cembalo. No. 197. 1744. Christiano Bach 34

Andante

Rit. (2)

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a multi-staff instrument or vocal ensemble. The page is organized into six systems, each consisting of three staves. The notation is written in a historical style, possibly from the 17th or 18th century, and includes various rhythmic values, clefs, and bar lines. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and fills most of the page. In the fifth system, the word "Larg." is written in a cursive hand below the first staff, indicating a change in tempo. The page is otherwise blank, with no printed text or markings.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piece titled "Alkeyro." The page contains ten systems of music, each consisting of three staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first system includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The word "Alkeyro." is written in a cursive hand below the second system. The notation is dense and fills most of the page.

NEUE LITERATUR ZUM THEMA GRAUPNER

Es ist schon paradox: von keinem anderen Zeitgenossen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen so viele Kantaten vor wie von Christoph Graupner, doch noch immer fehlt es an der systematischen Aufarbeitung. Doch ist es die schiere Menge von über 1400 (auch erhaltenen!) Kompositionen dieser Gattung, die einem umfassenden Zugriff im Weg zu stehen scheint. So gibt es bislang nur einige wenige Ansätze, sich mit diesem Themenbereich zu befassen, wie die Studien über die Passionskantaten, die Solokantaten für Baß oder die Duettkantaten.

Eine neue Facette gesellt sich nun mit der Untersuchung von Anne Constanze Petersmann hinzu; im Rahmen ihres Studiums an der Basler Schola Cantorum hat sich die Autorin mit der Verwendung der Oboe d'amore in Graupners Kirchenkantaten näher befasst. Diese Diplomarbeit wurde 2006 mit dem Preis der Händel-Festspiele Halle ausgezeichnet.

Graupner liebte die etwas dunkleren, verschatteten Klangfarben, darunter auch die Viola d'amore oder das Chalumeau, und so verwundert es nicht, dass er dieses, im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts aufgekommene Instrument sogleich und immer wieder solistisch in seinen Werken zum Einsatz brachte: so stammt von Graupner die nachweislich erste Komposition für dieses tiefere Nebeninstrument zur Oboe überhaupt.

Nach einer kürzeren instrumentenkundlichen Einführung enthält die vorgelegte Arbeit eine gerade für ausübende Musiker sehr praktische Übersicht, die alle 25 Kirchenkantaten, in denen die Oboe d'amore besetzt ist, tabellarisch nach Art und Umfang ihrer Verwendung (Zahl der Arien und Chöre) auflistet. Den Hauptteil bildet dann freilich die Edition von zwei vollständigen Kantaten mit drei („Herr höre mein Gebet“) bzw. zwei Arien („Siehe eine Jungfrau ist schwanger“) mit solistischem Gebrauch der Oboe d'amore. Zwei einzelne, im Anhang wiedergegebene Arien (aus „Christus hat uns erlöst“ sowie „Ach sagt mir nichts vom Gold“) runden das Spektrum unterschiedlicher Einsatzmöglichkeiten ab: neben strenge, fugische Dreistimmigkeit zwischen Oboe d'amore, Gesang und Bassstimme treten ambitionierte Dialoge zwischen Sängerin und Instrument, und man kann nur hoffen, dass sich Kirchenmusiker zur Wiederaufführung dieser klanglichen Leckerbissen eingeladen fühlen.

Anne Constanze Petersmann:

Die Oboe d'amore in Christoph Graupners Kirchenkantaten.
Dipl. (unveröff.) Basel, Schola Cantorum, Sept. 2005.

NEUE NOTENEDITIONEN 2006

Graupner: Trio F-Dur GWV 210 für Viola d'amore, Bass-Chalumeau, Bass-Blockflöte, Viola und B.c. Hrsg. von Heinz Berck.
Magdeburg : Edition Walhall 2006.

Graupner, Christoph: *Ehre sei Gott in der Höhe*. Kantate zum 1. Weihnachtstag 1739. Kludenbach : Gehann-Musik-Verlag 2006

Graupner, Christoph: *Die Engel frohlocken mit Freudengesängen*. Kantate zum 1. Weihnachtstag 1741. Kludenbach : Gehann-Musik-Verlag 2006

Graupner, Christoph: *Jesus ist und bleibt mein Leben*. Dialog für Sopran, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen und B.c. Frankfurt a.M. : Garri Editions 2006

Graupner, Christoph: Konzert in D-Dur für Trompete, Streicher und B.c. Frankfurt a.M. : Garri Editions 2006

Graupner, Christoph: Kantaten Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 10 aus Passionszyklus 1741 (*Kommt, Seelen; Erzittre toll'; Christus, der uns selig macht; Freund, warum bist du kommen; Sie rüsten sich*). Münster : Karl Heinz Hüttenberger 2006.

NEUE CD-EINSPIELUNGEN 2006

Partitas pour clavecin Vol. 5. Geneviève Soly, Cembalo .
Quebec : Analekta 2006

KONZERTE

GRAUPNER-STARS IN DARMSTADT

Es war ein Abend der Stars in der Darmstädter Orangerie. Sind *Les Idées heureuses* unter der charismatischen Leitung der Cembalistin Geneviève Soly aus Montréal ohnehin hell leuchtende Sterne am Himmel der Graupner-Interpretation, so trat am 4. Oktober 2006 noch ein weiterer, unerwarteter Stargast ins Rampenlicht: die aus der Darmstädter Hofkapelle der Graupner-Zeit stammende Viola d'amore wurde noch kurz vor dem Konzert von ihrem Besitzer Heinz Berck aus Frankfurt herbeigeschafft, um den Auftritt der kanadischen Musiker zusätzlich zu bereichern.

Allerdings hätten sie streng genommen dies nicht nötig gehabt, bot doch die Darbietung von Instrumentalwerken aller maßgeblichen Gattungen im Schaffen Graupners ein nahezu perfektes Feuerwerk an stilistischer Vielfalt und interpretatorischer Ausdrucksschärfe. Es hätte nicht deutlicher werden können als mit dieser gelungenen Auswahl, wie umfassend der Darmstädter Hofkapellmeister gleichsam alle zu seiner Zeit greifbaren Einflüsse aufzog, um seinen eigenen, stark an Klangwirkungen orientierten Stil daraus zu formen. Überdies zeigte die Zusammenstellung verschiedener Gattungen von der solistischen bis zur achtköpfigen Instrumentalbesetzung, daß sich Graupner noch weniger auf einen vorherrschenden Stil festlegen lässt als andere Komponisten seiner Epoche. In den zwei Ouverturen-Suiten für Viola d'amore und Flöte GWV 426 und 436, die das Programm als Beginn und Abschluß umrahmten, wurden alle Facetten des französischen Stils vorgeführt, während das Concerto für Violine Klangintensität, gepaart mit an Vivaldi erinnernder italienischer Virtuosität präsentierte, die von Olivier Brault fast exzentrisch vorgeführt und im Mittelsatz von einer pizzicato begleiteten Klangfarbenstudie kontrastiert wurde. Dazwischen zeigte Geneviève Soly den Reichtum Graupnerscher Claviermusik mit souveränem Können auf dem Cembalo – übrigens ein möglichst originalgetreuer Nachbau der Instrumente, die Graupner bevorzugte, eigens von seinem Erbauer Matthias Griewisch aus Bammmental bei Heidelberg nach Darmstadt gebracht – mit der Partita GWV 142 und durch die Kombination des Präludiums GWV 133 mit der Fuge GWV 102, um Graupners Adaption des traditionell barocken, kontrapunktischen Komponierens mit der dafür typischen Paarung zu verdeutlichen. Komplettiert wurde der Querschnitt durch Graupners Instrumentalschaffen mit der Sonate GWV 207, die mit der

reizvollen Kombination der Soloinstrumente Flöte und Viola d'amore innerhalb des ganz traditionellen Rahmens der Kammersonate die Klangfarbenleidenschaft Graupners ein weiteres Mal demonstrierte.

Insgesamt war das Konzert nicht nur nominell sondern vor allem musikalisch ein Höhepunkt in der langsam wachsenden Konzertbilanz der Graupner-Gesellschaft.

*

WEIHNACHTLICHER KANTATENABEND

Was angesichts vieler internationaler Graupner-Aktivitäten verwundert: die Enthaltensamkeit der Darmstädter Kirchenmusiker in Sachen Graupner-Kantaten, ist dank der Initiative des Gründers und langjährigen Leiters des Darmstädter Bach-Chores, Horst Gehann, aufgebrochen worden. Aus Anlaß des 25jährigen Bestehens seines Chores kombinierte er in einem Adventskonzert am 17. Dezember 2006 zwei Weihnachtskantaten Graupners mit dem Magnificat J. S. Bachs. Wegen Krankheit des Dirigenten übernahm dessen Tochter Angela Gehann-Dernbach, selbst ausgebildete Organistin und Chordirigentin mit eigenen Ensembles, die Leitung, so dass möglicherweise nicht alle Feinheiten zum Ausdruck kommen konnten, die der Kantor selbst einstudiert haben mochte. Die Gegenüberstellung der in den Chorpartien von Choralsätzen dominierten Graupner-Kantaten mit dem kontrapunktisch virtuos gesetzten Bach-Magnificat ergab aufschlussreiche Kontrasterlebnisse und Einsichten in die stilistische Entwicklung, die zwischen den beiden Komponisten stattgefunden hatte. Auch wurde deutlich, wie sehr die Qualität der Graupnerschen Kirchenmusik mit den solistischen Gesangsstimmen steht und fällt: Graupner ist dabei erkennbar Opernkomponist, indem er Innovatives vorzugsweise in den Solistenpartien unterbringt. Nur die instrumentalsolistischen Leistungen blieben leider deutlich hinter den Sängern zurück – ansonsten wäre die Lehrstunde über die Entwicklung barocker Kirchenmusik vollendet gewesen.

Doch gerade, weil jede Aufführung seiner Musik nicht nur die Hörer, sondern auch die Interpreten an Erfahrung reicher werden lässt, wünschen wir uns mehr solcher anregenden Graupner Begegnungen in Darmstädter Kirchen!

*

GRAUPNER IN MAINZ

Im Rahmen eines Konzertes, das am 8. Mai 2006 in der Villa Musica in Mainz stattfand, erklang neben weiteren Kammermusikkompositionen vornehmlich aus der Barockzeit auch die Triosonate h-moll GWV 219 für Flöte, Violine und Basso continuo von Christoph Graupner. Die Aufführung, bestritten von jungen Studierenden, stand im Zusammenhang mit einem Interpretationskurs zur Violinmusik des 18. Jahrhunderts, den Prof. Elizabeth Wallfisch (London/Den Haag) an der Musikhochschule der Universität in Mainz abgehalten hatte.

Die bis dato nur im Manuskript vorliegende Triosonate (die Partitur stammt aus der Hand Graupners) soll in Kürze im Mainzer Musikverlag Schott erstmals im Druck veröffentlicht werden.

*

GRAUPNER AN DER BERGSTRASSE

Am 23. April 2006 wurde Graupner in einem Kammerkonzert im Bickenbacher Rathaus, so ungewöhnlich wie aufschlussreich, einmal nicht im gewohnten barocken Kontext präsentiert. Vielmehr stellten ihn der Flötist Konrad Metz und der Pianist Michael Kubertanz in eine musikalische Entwicklung von der Vorklassik über die Klassik in die Gegenwart, indem sie ihn mit Stamitz, Mozart und schließlich Hermann Zilcher kombinierten.

*

GRAUPNER IN ERBACH/ODW.

Indem sie die Frankfurter Zeit „ihres“ Hamburgers Telemann in den Mittelpunkt ihres Konzertprogrammes am 4. und 5. März 2006 in Korbach und Erbach stellten, gelang dem Ensemble Ratsmusik aus Hamburg eine reizvolle Zusammenstellung kammermusikalischer Werke hessischer Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts: In der Besetzung Flöte, Viola da gamba, Chitarrone und Cembalo erklang eine Flötensonate Graupners im Kontext von Komposition Telemanns, Ernst Christian Hesses des Fürsten Friedrich Carl zu Erbach. Ein umfassend historisches Konzert, das mit historischem Programm an historisch passendem Ort einen Einblick in die enge Verzahnung der benachbarten Höfe und ihrer Komponisten untereinander bot.

GRAUPNER IN NEW YORK UND DUNDEE

Auch in Amerika ist nicht nur Graupner – schon seit längerem im Verborgenen –, sondern nun auch die Graupner-Gesellschaft präsent: Unser neues Mitglied und Graupner-Enthusiast Kim Patrick Clow wirbt nicht nur unermüdlich für den Darmstädter Komponisten, sondern wird nun auch als Herausgeber aktiv. Dies geschieht in Kooperation mit Brian Clark und dessen Verlag *Prima la Musica!* in Dundee/Schottland. Eine angelsächsische Graupner-Partnerschaft also, auf deren Hervorbringungen wir uns schon heute freuen dürfen.

Als wir ihn kürzlich fragten, wie er auf Graupner gekommen sei, schrieb er uns Folgendes:

I was lucky growing up as a teenager during the 1970s in coastal Virginia because my first exposure to classical music was the local radio station WGH FM. Taking my spending money from my newspaper route, I began to buy classical music albums at a local department store, spending hours making my decision on what records to purchase. Early on I discovered a fondness for baroque music. It was so exciting, because every purchase was a brand new discovery for me. I never tired of listening to new works or reading about the composers.

Fortunately for me, a student with limited financial resources, Nonesuch Records was a budget label that issued many records of baroque music. One album was a disc of Telemann trumpet concertos and suites performed by the Chamber Orchestra of the Saar conducted by Karl Ristenpart. The liner notes, written by Edward Tatnall Canby, mentioned the Telemann compositions were copied by "Christoph Graupner from Darmstadt." I was curious to hear Graupner's music but despite my best efforts, I could never locate any recordings.

In the early 1980s, I read the new article on Graupner in the revised Grove's. This prompted me to order some microfilms of sinfonias and ouvertures that featured trumpets and timpani (my weakness in orchestral music I confess).

The advent of the personal computer, the Internet, digital photography, and desktop publishing has greatly changed the dynamics of publishing classical music editions, making it vastly easier to bring performing editions to the musical public. Last year I approached Brian Clark of Prima la Mu

sica! about the possibility of publishing an extensive Graupner edition. He was very excited about this prospect, and agreed with my goal to publish as many of the Graupner sinfonias and orchestral suites (along with some cantatas) by December 2011, the 300th anniversary of Graupner's appointment as Kapellmeister in Darmstadt.

*~ Kim Patrick Clow
telemann@gmail.com
<http://www.sovereign-editions.com>*

Übrigens trägt Kim Clow mit seinem nahezu unersättlichen Hunger nach Graupner-Noten in erheblichem Umfang dazu bei, die Digitalisierung des Graupner-Gesamtwerks voranzutreiben: nicht zuletzt seinen kontinuierlichen Bestellungen haben wir es zu verdanken, dass mittlerweile ca. 70% des Instrumentalwerkes in digitaler Form vorliegen.

*

GRAUPNER-LINKS

Da es mittlerweile auch jenseits unserer eigenen und der Bibliotheksseiten etliche Spuren im Internet gibt, die einen – sei es direkten oder indirekten – Bezug zu Graupner aufweisen, listen wir im Folgenden eine kleine Auswahl auf. Diese wird selbstverständlich kontinuierlich aktualisiert.

Allgemeines

http://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Graupner

<http://www.christophgraupner.info/>
Seite von Kim Patrick Clow – im Aufbau –

Verlage

<http://www.editionalto.com/deutsch.htm>

<http://www.musica-rinata.de/>

<http://www.edition-walhall.de/>

<http://www.garrieditions.com/>

<http://www.primalamusica.com/>

Instrumentenbau

<http://www.griewisch.de/>
Cembali nach Christian Vater, dessen Instrumente Graupner bevorzugte

Interpreten

<http://www.antichistrumenti.com/>

<http://www.ideesheureuses.ca/index.php>

<http://www.siegbertrampe.de/>

CDs

<http://www.analekta.com/fr/catalogue/?t=compositeurs&px=g>
Die Graupner-Einspielungen von Geneviève Soly und Les Idées heureuses

<http://www.primalamusica.com/>

Instrumentenbau

<http://www.griewisch.de/>

Cembali nach Christian Vater, dessen Instrumente Graupner bevorzugte

Interpreten

<http://www.antichistrumenti.com/>

<http://www.ideesheureuses.ca/index.php>

<http://www.siegbertrampe.de/>

CDs

<http://www.analekta.com/fr/catalogue/?t=compositeurs&px=g>

Die Graupner-Einspielungen von Geneviève Soly und Les Idées heureuses

IHR FACHGESCHÄFT FÜR NOTEN UND MUSIKBÜCHER
www.noten4you.de

PETROLL

MUSIKALIEN Inh. Helge Petroll

Oeder Weg 43, 60318 Frankfurt, Telefon 069 - 55 88 59
Marktplatz 5, 65183 Wiesbaden, Telefon 0611 - 37 0970