

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe soll zur Wiederentdeckung eines Komponisten beitragen, dessen Werke heute nur selten zu hören sind, dessen Name den musikalischen „Kennern und Liebhabern“ im 18. und 19. Jahrhundert jedoch wohlvertraut war.

Carl Heinrich Graun, der jüngste und später renommierteste von drei Brüdern, die sich alle beruflich der Musik widmeten, wurde zwischen dem 9. August 1703 und dem 8. August 1704 als Sohn eines offenbar musikliebenden Steuereinnehmers in Wahrenbrück bei Liebenwerda geboren. Seine musikalische und schulische Ausbildung erhielt er in Dresden, wo er von 1714 bis 1721 Schüler der Kreuzschule war. (Auch sein Bruder Johann Gottlieb, der später als Instrumentalkomponist und Konzertmeister in der Berliner Hofkapelle Friedrichs II. bekannt wurde, war von 1713 bis 1721 Alumnus der Kreuzschule.) Von dem Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig wurde Graun im Gesang unterwiesen, daneben studierte er bei den Cembalisten und Organisten Emanuel Benisch und Christian Pezold sowie bei dem Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt, der ihm Kompositionunterricht erteilte. Weiterhin empfing er Anregungen durch den Vivaldi-Schüler Johann Georg Pisendel, den bedeutenden ersten Violinisten der Hofkapelle, sowie nicht zuletzt durch die glanzvollen Aufführungen von Opern Antonio Lottis, der von 1717 bis 1719 am Dresdner Hof tätig war. In Dresden schrieb Graun für Grundig und dessen Amtsnachfolger Theodor Christlieb Reinhold zahlreiche Kirchenkompositionen, vor allem Kantaten, von denen jedoch viele verschollen sind.

Durch die Empfehlung des Dresdner Hofpoeten und Zeremonienmeisters Johann Ulrich (von) König erhielt er 1725 eine Anstellung als Sänger (Tenor) in der von Georg Caspar Schürmann geleiteten Kapelle des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel. Graun rückte schon 1727 zum Vizekapellmeister auf und trat mit seinen ersten Opern hervor. Daneben entstanden weiterhin geistliche Werke, darunter zwei umfangreiche Passionen, die jeweils in zwei Fassungen existieren.

1735, drei Jahre nach seinem Bruder Johann Gottlieb, wechselte Graun auf eigenen Wunsch in den Dienst des preußischen Kronprinzen Friedrich nach Ruppin bzw. ab 1736 nach Rheinsberg. Hier betätigte er sich vornehmlich als Komponist und – nicht weniger geschätzter – Sänger italienischer Kammerkantaten, außerdem erteilte er dem Kronprinzen Unterricht in Musiktheorie. Nach der Thronbesteigung Friedrichs am 31. Mai 1740 wurde Graun in Berlin das Amt des Königlich Preußischen Capellmeisters und Hofkomponisten, mit der italienischen Oper (Opera seria) als Hauptschaffensgebiet, übertragen. Diese Positionen hatte er bis zu seinem Tod am 8. August 1759 zur großen Zufriedenheit des Königs inne, dessen musikalische Vorlieben, besonders im Blick auf die Oper,

Graun offenbar fast immer zu entsprechen wußte. Graun schrieb 27 Opern für das Berliner Hoftheater, wobei sich Friedrich II., der selbst als Flötist und Komponist (meist für sein eigenes Instrument) auf beachtlichem Niveau tätig war, mehrfach zu Opernprojekten mit seinem Kapellmeister zusammensetzte. Das bekannteste Beispiel dieser künstlerischen Zusammenarbeit ist die am 6. Januar 1755 uraufgeführte „tragedia per musica“ *Montezuma*, zu der Friedrich die französische Prosavorlage schrieb.

Das hohe Ansehen, das Graun zu seiner Zeit genoß, gründete sich nicht nur auf seine Stellung als bedeutender deutscher Vertreter der *Opera seria* neben dem seit 1734 in Dresden als Hofkapellmeister wirkenden Johann Adolf Hasse, sondern auch auf seine beiden letzten umfangreicher geistlichen Werke: die am 26. März 1755 in Berlin uraufgeführte *Passions-Cantate Der Tod Jesu* (ein Auftragswerk der musikkundigen Prinzessin Anna Amalia, der jüngsten Schwester Friedrichs II.) und ein *Te Deum*, das – den in ihrer Berichterstattung nicht ganz eindeutigen Berliner Tageszeitungen zufolge – wahrscheinlich erstmals am 15. Mai 1757, zu Anfang des Siebenjährigen Krieges, im Zusammenhang mit der Berliner Feier des Sieges der Preußen über die österreichischen Truppen bei Prag zur Aufführung kam. *Der Tod Jesu* wurde ein geradezu epochales Erfolgsstück, das besonders in Berlin, aber auch in vielen anderen deutschen Städten – vor allem in den preußisch-protestantischen Gebieten – mit großer Regelmäßigkeit noch bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus aufgeführt wurde. Sein oft lyrisch-kantabler, von den Zeitgenossen als „empfindsam“ und „rührend“ erlebter Stil sowie die gefühlbetonte, von dem moralisierenden Jesus-Bild der protestantischen Aufklärungstheologie (Neologie) geprägte „musikalische Poesie“ des Textdichters Karl Wilhelm Ramler entsprachen lange Zeit exemplarisch dem musikalischen Geschmack und der religiösen Haltung breiter Schichten des Bürgertums.

Die hier im Neudruck vorgelegten vier Motetten Grauns, von denen sich keine Autographe erhalten haben, sind vermutlich in seiner Dresdner oder Braunschweiger Zeit entstanden. Sie erschienen erstmals in den Teilen 1, 3 und 4 der von dem späteren Leipziger Thomaskantor Johann Adam Hiller herausgegebenen Sammlung *Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur, von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangsliebhaber* (6 Teile, Dyk Verlag, Leipzig 1776, 1777, 1779, 1780, 1784 und 1791; benutzte Exemplare: Universitätsbibliothek Marburg, Signatur XVI B 184sm). Daß sie in diesem Sammeldruck mit geistlicher Vokalmusik – untypisch für die Zeit Grauns – als „reine“ A-cappella-Stücke (ohne Basso continuo) wiedergegeben sind, geht sehr wahrscheinlich auf einen Eingriff des Herausgebers zurück; auch die Tempobezeichnung zumindest der ersten

Motette („Ein wenig lebhaft“) dürfte von Hiller stammen. Der Chorsatz „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses“ findet sich als *Motetto I* im ersten Teil, S. 1–4 (die Gattungsbezeichnung Motetto wurde möglicherweise ebenfalls erst von Hiller hinzugefügt); „Lasset uns aufsehen auf Jesum“ als *Motetto I* im dritten Teil, S. 1–7; „Lasset uns freuen und fröhlich sein“ und „Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind“ als *Motetto IV* und *V* im vierten Teil, S. 23–28 bzw. S. 29–32. Die Fuge „Lasset uns aufsehen auf Jesum“ erscheint als zweiter Satz in Grauns Passion „Kommt her und schaut“ (so der Beginn des Eingangschorals), die in seiner Braunschweiger Zeit entstand, vielleicht aber einige Sätze aus den Dresdner Jahren enthält (wie ein Vermerk auf einer der Abschriften suggeriert). Der Text des zweiten Teils der Fuge legt die Vermutung nahe, daß der Chor ursprünglich zu diesem Werk gehört. In der Passion ist die Fuge mit *Basso continuo* und *colla parte* geführten Streich- und Holzblasinstrumenten besetzt und weist an einigen Stellen Differenzen zu der bei Hiller abgedruckten Fassung auf. Die in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche Abschrift der Motette „Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind“ für Chor a cappella (Signatur Mus. ms. 30297, Kopftitel: Motetto, Autorenangabe: Graun) wurde mit dem Druck verglichen: beide Versionen weichen nur an wenigen Stellen bezüglich Bogensetzung und Akzidentien geringfügig voneinander ab.¹

Hiller, wie die Brüder Graun ehemaliger Schüler der Dresdner Kreuzschule, äußert sich zu den Adressaten und zur Intention seiner Anthologie im Vorbericht zum ersten Teil mit den Worten: „Die meisten großen und mittleren Städte Deutschlands haben bey ihren Schulen ein Chor Sänger, von dem man die Aufführung solcher Stücke mit Recht fordern kann. [...] Außerdem finde ich es sehr heilsam, für die Erhaltung guter Arbeiten zu sorgen, weil sie sonst durch schlechtere leicht verdrängt werden, wenn sich diese mit dem Vortheile der Neuheit ihnen an die Seite stellen.“ Daher habe er bei der Auswahl der Stücke „nicht so sehr ihr Alter, als ihre Güte in Betrachtung“ gezogen. Zu den älteren Komponisten und speziell zu Graun heißt es: „Dem Andenken verstorbener Componisten, die in diesem Fache mit Ruhm gearbeitet haben, glaubte ich es schuldig zu seyn, einem oder dem andern ihrer Stücke, so alt es auch seyn möchte, in meiner Sammlung einen Platz zu vergönnen. Aus diesem Grunde findet man hier eine Motette vom seligen Kapellmeister Graun, die aus seiner eigenen Handschrift abgedruckt ist.“ Neben den vier Motetten Grauns und einigen von Hiller selbst komponierten Chören enthalten die Teile 1–5 der Sammlung weitere A-cappella-Sätze des 18. Jahrhunderts (Caldara, Doles, Fehre, Harrer, Häßler, Homilius, Kayser, Neefe, Penzel, Reinhold, Rolle, Tag, Weiske und Wolf). Im

sechsten Teil seiner Ausgabe, die sowohl deutsche als auch lateinische A-cappella-Chöre enthält, druckte Hiller fast ausschließlich eigene Werke ab, denen er als Musterbeispiel älterer lateinischer Kirchenmusik nur die von ihm stellenweise bearbeitete Motette „Ecce quomodo moritur justus“ von Jacobus Gallus hinzufügte.

Zur kompositorischen Gestaltung der Motetten Grauns, deren Texte sämtlich der Bibel entnommen sind, können an dieser Stelle nur einige knappe Hinweise gegeben werden. Die Sätze „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses“ (Psalm 26,8) und „Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind“ (Offenbarung 19,9; gekürzt) haben mit ihrer imitatorischen Grundstruktur, ihrem rhythmisch identischen Themenkopf und ihrer zweiteiligen Anlage (mit der Wiederholung eines jeden Teiles) einen fast parallelen Aufbau. Die Motette „Lasset uns aufsehen auf Jesum“ (Hebräer 12,2; gekürzt) stellt eine Verbindung von zwei tonartlich kontrastierenden Fugen (F-dur und f-moll) dar, von denen die zweite zur Doppelfuge gesteigert ist. Ebenfalls eine zweiteilige großformale Anlage weist der Chor „Lasset uns freuen und fröhlich sein“ (Offenbarung 19,7; gekürzt) auf, wobei der erste Teil homophon-konzertant, der zweite als Fuge gestaltet ist.

Gegenüber den Ausgaben von Hiller wurden in der vorliegenden Edition folgende Veränderungen und Ergänzungen vorgenommen: Die C-Schlüssel in den Sopran- (Canto-), Alt- und Tenor-Stimmen wurden in den Violinschlüssel umgeschrieben, die im zweiten Teil der zweiten Motette uneinheitlich gesetzten Vorzeichen (vor allem offensichtlich fehlende ♭) stillschweigend vereinheitlicht, die zahlreichen, zeittypischen Akzidentien generell auf das in heutigen praktischen wie wissenschaftlichen Ausgaben übliche Maß reduziert (z. B. innerhalb eines Taktes nur einmal angebracht), die Balkensetzung sowie die Orthographie, Interpunktions und Silbentrennung des Textes modernisiert; Angaben in eckigen Klammern und gestrichelte Bögen sind Zusätze des Herausgebers.

Marburg, Frühjahr 1997

Herbert Lölkes

1 Zur Überlieferung dieser und einiger weiterer Motetten Grauns, bei denen sich zum Teil die Frage stellt, ob sie ursprünglich Sätze aus größeren Kompositionen waren (vgl. in der vorliegenden Ausgabe besonders die textlich eng zusammengehörigen Chöre Nr. 3 und 4), siehe die zweibändige Arbeit von John Whitfield Grubbs *The Sacred Vocal Music of the Graun Brothers: A Bio-Bibliographical Study*, masch. Phil. Diss. University of Los Angeles 1972, Bd. 2/1, S. 797, 845 („Passions“) und 890–917 („Choruses or Motets“), wo auch Erst- und Nachdrucke einiger Motetten in älteren Chorsammlungen verzeichnet sind.

Preface

One of the aims we are pursuing with this edition is to help the musical world rediscover a composer whose works are rarely heard today but whose name was very familiar to the “connoisseurs and amateurs” of the 18th and 19th century.

Carl Heinrich Graun was born sometime between 9 August 1703 and 8 August 1704 in Wahrenbrück near Liebenwerda. He was the youngest son of an apparently music-loving tax collector, and the most renowned of three brothers who all devoted their professional lives to music. He obtained his musical training and schooling in Dresden, where he studied at the Kreuzschule between 1714 and 1721. (His brother Johann Gottlieb, who later became known as a composer of instrumental music and as concertmaster in the Berlin court ensemble of King Frederick II, was also a pupil at the Kreuzschule between 1713 and 1721.) Graun took singing lessons from the Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig, and studied under the harpsichordists and organists Emanuel Benisch and Christian Pezold as well as under the court Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, who taught him composition. He was also positively influenced by the Vivaldi pupil Johann Georg Pisendel, the court ensemble’s celebrated first violinist, and by the sparkling performances of operas by Antonio Lotti, who was active at the court of Dresden from 1717 to 1719. Graun wrote many sacred works – cantatas in particular – in Dresden for Grundig and his successor Theodor Christlieb Reinhold; many of these works have been lost.

On the recommendation of the Dresden court poet and master of ceremonies Johann Ulrich (von) König, Graun was engaged as a tenor in the ensemble of the Duke of Brunswick-Wolfenbüttel in 1725. Two years later, in 1727, Graun was elevated to the post of vice-Kapellmeister of this ensemble, which was under the direction of Georg Caspar Schürmann. He also began writing operas and continued to compose sacred works, including two lengthy Passions which each exist in two versions.

In 1735, three years after his brother Johann Gottlieb, Graun requested and obtained a transfer to the court of the Prussian Crown Prince Frederick in Ruppin and, after 1736, in Rheinsberg. There he was active chiefly as a composer and as a highly esteemed singer of Italian chamber cantatas. He also taught music theory to the Crown Prince. After Frederick’s accession to the throne on 31 May 1740, Graun, now in Berlin, was entrusted with the post of Royal Prussian Music Director and Court Composer. The opera now became his major field of activity. He maintained these posts until his death on 8 August 1759. His work was highly appreciated by the king, and he was apparently almost always able to satisfy the king’s musical

expectations, especially with regard to Italian opera (opera seria). Graun composed 27 operas for the Berlin court theater, whereby King Frederick II, himself an accomplished flutist and composer (he generally wrote pieces for his own instrument), repeatedly collaborated on opera projects with his Kapellmeister. The most famous example of this artistic collaboration is the “tragedia per musica” *Montezuma*, which was premiered on 6 January 1755 and for which Frederick provided the basis for the libretto in French prose.

The high regard which Graun enjoyed in his day was due not only to his position as the leading German creator of opera serias next to Johann Adolf Hasse (who had been court Kapellmeister in Dresden since 1734), but also to his last two large sacred works: the Passion *Cantate Der Tod Jesu* (commissioned by the musically knowledgeable Princess Anna Amalia, the youngest sister of King Frederick II), which was premiered in Berlin on 26 March 1755, and a *Te Deum* which, according to the rather imprecise reports in Berlin newspapers, was given its first performance presumably on 15 May 1757. This performance, taking place at the beginning of the Seven Years’ War, would probably have been connected with the Berlin festivities celebrating the victory of the Prussians over the Austrian troops near Prague. *Der Tod Jesu* was nothing less than an epoch-making success which was performed especially in Berlin. But it was also regularly given in many other German cities, particularly in Prussian Protestant areas, well beyond the middle of the 19th century. For a long time, the work’s style and language harmonized ideally with the musical taste and religious views of large sectors of the bourgeoisie. The style, frequently lyrical and songful, was described by contemporaries as “empfindsam” (sensitive) and “rührend” (moving), and the emotionally accented “musical poetry” of the librettist Karl Wilhelm Ramler is characterized by the moralizing image of Jesus propagated by the Protestant Enlightenment theology (neology).

The four Graun motets printed in this new edition (there are no surviving autographs) were probably written during Graun’s Dresden or Brunswick years. They were first printed in Parts 1, 3 and 4 of the collection of *Vierstimmige Motetten und Arien in Partitur, von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangsliebhaber* (6 parts, Dyk Verlag, Leipzig 1776, 1777, 1779, 1780, 1784 and 1791; copies used: Universitätsbibliothek Marburg, Class. No. XVI B 184sm), which was edited by Johann Adam Hiller, who later became the Thomaskantor in Leipzig. The fact that they were printed in this collection of sacred vocal music as “pure” a cappella pieces (without basso continuo) – untypical for Graun’s

time – is most likely due to the editor's intervention. The tempo indication of at least the first motet ("Ein wenig lebhaft") most likely also stems from Hiller. The choral piece "Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses" is also found as *Motetto I* in Part 1, pp. 1–4 (the genre designation Motetto was possibly also first added by Hiller); "Lasset uns aufsehen auf Jesum" recurs as *Motetto I* in Part 3, pp. 1–7; "Lasset uns freuen und fröhlich sein" and "Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind" as *Motetto IV* and *V* in Part 4, pp. 23–28 and 29–32. The fugue "Lasset uns aufsehen auf Jesum" is found as the second movement in Graun's Passion "Kommt her und schaut" (thus the beginning of the opening chorale), which he composed during his Brunswick years but which perhaps also contains some sections from the Dresden years as well (as is suggested by an annotation on one of the copies). The text of the second part of the fugue leads us to surmise that the chorus originally belonged to this work. In the Passion, the fugue is scored for basso continuo with string and woodwind instruments led colla parte; there are occasional discrepancies with the version printed by Hiller. The copy of the motet "Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind" for a cappella chorus (Class. No. Mus. ms. 30297; title: Motetto; specified author: Graun), preserved in the Music Division of the Staatsbibliothek zu Berlin, was compared with the print: both versions diverge only slightly and very infrequently with respect to slurring and accidentals.¹

Hiller, also an alumnus of the Dresden Kreuzschule like the Graun brothers, explained the intentions of his anthology to his readers in the preface of Part 1 with the words: "The majority of Germany's large and medium-sized cities have a chorus of singers in their schools from which one can expect the performance of such pieces. [...] Moreover, I find it very beneficial to provide for the survival of good pieces, since they can easily be supplanted by worse ones when these, boasting the advantage of novelty, are placed alongside them". In choosing the pieces, he thus "considered not so much their age as their quality". About the earlier composers and Graun in particular, he wrote: "I felt it an obligation to honor the memory of deceased composers who have produced illustrious works in this field by granting them a place in my collection with one or two of their pieces, no matter how old they might be. This is why one will find a motet by the late Kapellmeister Graun, which is printed here from his own manuscript." Next to Graun's four motets and a few choruses composed by Hiller himself, Parts 1–5 of the collection contain other a cappella pieces of the 18th century (Caldara, Doles, Fehre, Harrer, Hässler,

Homilius, Kayser, Neefe, Penzel, Reinhold, Rolle, Tag, Weiske and Wolf). In the sixth part of his edition, which contains both German and Latin a cappella choruses, Hiller printed almost nothing but works of his own pen, to which he added only the motet "Ecce quomodo moritur justus" by Jacobus Gallus as a model example of earlier Latin church music; Hiller, however, partly reworked this piece as well.

We can only offer a few succinct comments here with regard to the compositional style and features of Graun's motets, which all make use of biblical texts. The pieces "Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses" (Psalms 26,8) and "Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes berufen sind" (Revelation 19,9; abridged) have an almost parallel structure: their underlying imitative flow, rhythmically identical theme-heads and two-part lay-out (with the repetition of each section) are similar. The motet "Lasset uns aufsehen auf Jesum" (Hebrews 12,2; abridged) is a combination of two tonally contrasting fugues (in F major and F minor), of which the second is heightened by its elaboration as a double fugue. Also in a large-scale two-part form is the chorus "Lasset uns freuen und fröhlich sein" (Revelation 19,7; abridged), whereby the first section is in a homophonic, concertante style and the second a fugue.

With respect to Hiller's editions, we have made the following additions and emendations: the C clef in the soprano (canto), alto and tenor parts was changed to a violin clef; the imprecisely set accidentals in the second part of the second motet (especially the obviously missing ♮) were tacitly unified; the heavy use of accidentals typical for the time was generally reduced to the standard found today in practical and scholarly editions (e.g. an accidental is used only once in a bar when modifying repeated identical notes); the beaming of the notes as well as the spelling, punctuation and hyphenation of the text were modernized; indications in brackets and slurs in broken lines signify additions made by the editor.

Marburg, Spring 1997

Herbert Lölkes

1 Regarding the transmission of these and other motets by Graun where it is partly unclear whether they were originally derived from larger works (in this edition, see in particular Choruses Nos. 3 and 4, whose texts are closely related), see the two-volume work by John Whitfield Grubbs, *The Sacred Vocal Music of the Graun Brothers: A Bio-Bibliographical Study*, typed doctoral dissertation, University of Los Angeles 1972, Vol. 2/1, p. 797, 845 ("Passions") and 890–917 ("Choruses or Motets"), where first editions and reprints of some motets in earlier choral collections are also listed.