

Nachdem Maria Amalia nach Italien aufgebrochen war, mußte sich Friedrich August II. den verworrenen polnischen Angelegenheiten zuwenden und zum Reichstag nach Fraustadt reisen. Nach seiner Rückkehr verfügte sich die ganze Herrscherfamilie mit dem engeren Hofstaat am 6. Juni nach Moritzburg, um dort „die angenehme Sommer-Saison“ zu verbringen, wie der Hof- und Staatskalender berichtet. Falls Wagenseil, wie oben angenommen wurde, schon Anfang Mai nach Dresden gekommen war, muß er die ganze Zeit über — sehr zum Schaden seiner Börse — in der Stadt ausgeharrt haben, um vielleicht in Moritzburg endlich zum Zuge zu kommen. Auch diese Hoffnung wurde, wie sich zeigte, enttäuscht, und so blieb Wagenseil nur noch der Hilferuf an den Herrn von Breitenbauch, der für seine den Musikern gegenüber verständnisvolle Amtsführung bekannt war. Ob sein Anliegen überhaupt bis zu Friedrich August durchgedrungen ist, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls enthält das zitierte Aktenstück, im Gegensatz zu vergleichbaren Vorgängen, keinen Vermerk über eine Zahlungsanordnung.

Für Wagenseil, dem ein prekäres Verhältnis zur Haushaltsökonomie nachgesagt wird, muß die bald nach dem Dresdner Mißerfolg erhaltene Berufung zum Wiener Hofkomponisten eine Rettung aus höchster finanzieller Bedrängnis gewesen sein. Im übrigen mag man es als eine späte künstlerische Rehabilitierung des Meisters in Dresden verstehen, daß nach dem Ende der Ära Hasse seine Klavierkonzerte einen bevorzugten Platz in der Kammermusikpflege des sächsischen Hofes errangen, wovon noch heute eine reiche Handschriftenüberlieferung in Dresden zeugt.

## Zur Klaviersonate von Sándor Veress

von Andreas Traub, Bietigheim

Das Œuvre von Sándor Veress (1907—1992) ist nicht so bekannt, wie es bei dem „bedeutendsten ungarischen Komponisten der Generation nach Bartók und Kodály“, der auch Lehrer von György Ligeti und György Kurtág, Heinz Holliger und Roland Moser war, zu wünschen ist<sup>1</sup>. Dies rechtfertigt aber nicht die Zurückhaltung, die unvermutete Auffindung eines entscheidenden frühen Werkes mit Schweigen zu übergehen, der *Klaviersonate* von 1929, die der Komponist verloren glaubte<sup>2</sup>. Veress wollte sein gültiges Œuvre ausdrücklich mit dem *Ersten Streichquartett* von 1930—31 eröffnen<sup>3</sup>; gelegentlich äußerte er aber, wie Heinz Holliger berichtet, die *Klaviersonate* könne, wenn sie denn noch vorhanden sei, unbeschadet der Stellung jenes „Opus I“ auch als gültiger Beginn betrachtet werden. Bartók habe sich, so berichtete Veress, sehr für das Werk interessiert; worauf sich dies im einzelnen bezog, kann nur vermutet werden. Der Sonate kommt insoweit zentrale Bedeutung zu, als sie das einzige Werk von Veress, der selber Pianist war, für Klavier allein von formal hohem Anspruch und entsprechender Ausdehnung ist; ihr gegenüber hat die *Sonatine für Klavier* von 1932 zurecht den diminutiven Titel<sup>4</sup>.

Die Sonate hat drei Sätze: *Allegro molto* (253 Takte), *Sostenuto poco rubato con passione* (54 Takte), *Allegro robusto* (235 Takte). Der erste Satz folgt der Sonatenhauptsatzform nur äußerlich, da zwischen Haupt- und Seitensatz in der Exposition keine Stufendifferenz besteht und

<sup>1</sup> Die vorläufig beste Übersicht über das Œuvre von Veress bietet das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns Werner Heister und Wolfgang Sparrer, überholt und teilweise irrig ist das Verzeichnis in: *Sándor Veress — Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 258—261. Das Zitat stammt von György Ligeti, *Neue Musik in Ungarn*, in: *Melos* 16 (1949), S. 5—8, dort S. 6.

<sup>2</sup> Hier ist mit Hochachtung und Dankbarkeit Ilse Doráti-von Alpenheim zu nennen. — Die Drucklegung des bislang nur handschriftlich vorliegenden Werkes ist zu wünschen.

<sup>3</sup> John S. Weissmann, *The String Quartets of Sándor Veress*, in: *Miscellanea del Cinquantenario Edizioni Suvini Zerboni*, Mailand 1978, S. 130—145.

<sup>4</sup> Demgegenüber erschien die *Sonatine für Violine und Klavier* von 1933 dem Komponisten einmal in solchem Licht, daß die Sonate für dieselbe Besetzung von 1939 als „Zweite“ gezählt werden konnte.

die Reprise der Exposition genau entspricht, abgesehen von einer Stelle, an der aber auch keine Stufendifferenz auftritt, und abgesehen von der Coda. Angemessener ist es daher, von einer dreiteiligen Form zu sprechen (T. 1—88, 89—164, 165—253). Am Ende sowohl des ersten wie des zweiten Teils kommt es zu einer Beruhigung der Musik, in T. 87—88 mit *heses-as-f-g* auf dem Zentralton des Satzes, in T. 162—163 mit *b-a-fis-as* diesen einkreisend, aber nicht zu ihm hindrängend. Die fulminante Coda (*Vivace*, T. 246—253) reißt den Verlauf dagegen zum Tritonuston *cis*. Der zweite Satz ist eine zweiteilige (T. 1—21, 22—54) Entfaltung eines einzigen klagenden Melodiegestus; der dritte ist ein dreiteiliges Rondo (T. 1—109, 110—171, 172—235), das aus der Bewegung von *g* und *d* heraus mit einem *D*-Klang schließt.

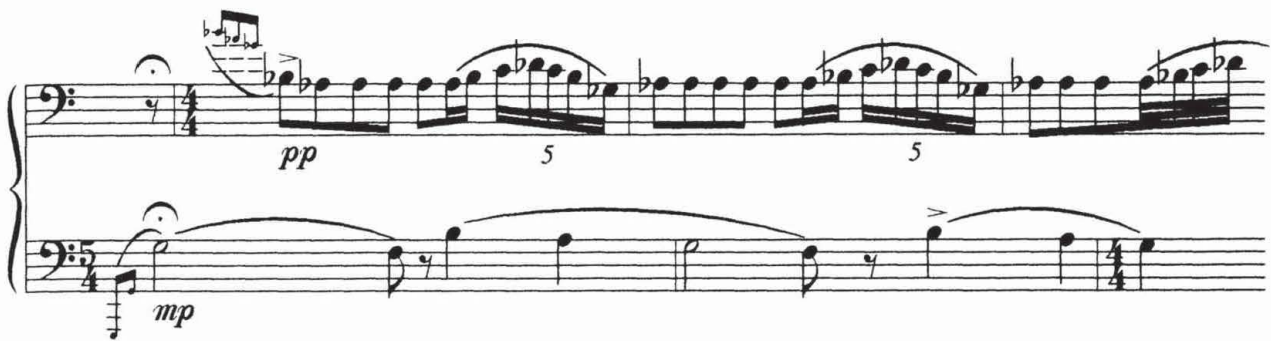
Im folgenden sei die Betrachtung in vorläufiger, nicht methodisch abgesicherter Weise auf die Tonordnung konzentriert. Da der Tonsatz bei Veress von modaler Melodik und Kontrapunktik, nicht von Klangkonstellationen, ausgeht, kann sich dieser Ansatz als fruchtbar erweisen.

Die Intervalle, aus denen das Material im ersten Satz geformt wird, sind der Tritonus *g-cis* und die von ihm umgriffene verminderte Quart *gis-c*. Der Tritonus wird mit den Halbtonstufen über und unter *g* verbunden, die verminderte Quart fallend in der Intervallfolge Halbton-Halbton-Ganzton durchmessen; dabei kann die Ganztonstufe über *c* einbezogen werden. Diese beiden Prägungen bestimmen den Formteil des Hauptsatzes (T. 1—59, Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

Die breit angelegte Melodik des Seitensatzes (T. 60—79) wird vom Tritonus *f-h* bestimmt, zu dem die Halbtonstufe über *h* hinzutreten kann (Notenbeispiel 2, S. 277).

Aus der verminderten Quart ist er so abzuleiten: Der oberste Ton, Ansatz der fallenden Bewegung, steht um einen Halbton tiefer (und das einbegriffene *c* verbindet die Ordnungen), und die Halbtonschritte werden zu Ganztonschritten geweitet. Der tiefste Ton ist aber nicht mehr Zielton der Bewegung, sondern dessen große Untersekunde, so daß zwischen den Zieletönen *gis* und *g* wiederum Halbtonbeziehung besteht. Diese spiegelt sich im Verhältnis der Seitensatzmelodik zu einer mit ihr verbundenen dreigliedrigen (A-B-A') Volksliedmelodik mit der sechsstufigen Tonordnung *ges-as-b-c-des-es*, deren Zielton *as* gleichsam die „andere Seite“ der Stufe *gis* in der verminderten Quart ist. Im Schlußabschnitt (T. 80—88) wird der Tritonus zur verminderten Quart



Notenbeispiel 2

*f-g-as-heses* mit dem Zielton *g* zusammengezogen. Die Tonordnungen verhalten sich also wie folgt zueinander:

<i>cis</i>	<i>fis g as</i>			
	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>h c (d)</i>	
	<i>f g a</i>		<i>h (c)</i>	
	<i>f g as heses</i>			

Die durch den Tritonusprung bewirkte Aufspaltung des Zentraltons *g* in die beiden Halbtonstufen im Ansatzmotiv (T. 1, linke Hand) und die Schlußwendung von der großen Untersekund aus stehen sich als polare Bewegungsmomente gegenüber. Zugleich wird deutlich, daß Veress zwischen Ganzton und „Doppelhalbton“ genau unterscheidet.

Aus der Einschränkung auf zwei Viertongruppen, deren zweite noch zwei Varianten hat (von denen eine letztlich nur eine Kleinterztransposition ist) und um einen Ton erweitert werden kann, und aus der Polarität von Tritonus und verminderter Quart geht der Tonsatz hervor.

In den ersten sechs Takten (Notenbeispiel 1) werden, läßt man die bei Veress allerdings stets wichtigen Vorschläge beiseite, die Töne *cis* und *fis* des Hauptmotivs verdoppelt, und dem *fis* wird ein zum *as* des Motivs symmetrisches *e* vorangestellt. Mit der folgenden, das Hauptmotiv abschließenden Sext *eis-cis* wird der Ansatz einer übergreifenden, zum eröffnenden Tritonusprung polaren Linie erreicht, die über die Wiederholung des *cis* (T. 3) und *dis-e-fis* zum *g'* (T. 6) führt. Ersetzt man in dem fallenden Motiv (T. 6–7) den Anfangston *c* durch *cis*, so ergibt sich die dazu symmetrische Ganzton-Halbton-Folge. Sie ist eine für Veress zentrale Tonordnung, und Formungen wie dies fallende Motiv sollten von ihr aus als Hintergrund erfaßt werden<sup>5</sup>.

Dieser Satzbeginn zeigt exemplarisch, wie Veress einen Tonsatz intervallisch auf einen Zentralton ausrichtet. Zum Vergleich sei die *Antifona* aus dem 1978 vollendeten *Glasklängespiel*, einem Chorlieder-Zyklus nach Gedichten von Hermann Hesse genannt. Ihr liegen die ineinander verschränkten Gedichte *Tempel* und *Die Zypressen von San Clemente* zugrunde<sup>6</sup>. Der Tonsatz ist auf eine mit dem Zentralton *g* beginnende Zwölftonreihe ausgerichtet. In T. 1–3 entfaltet er sich instrumental über dem festgehaltenen Fundament:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>ais</i>	<i>dis</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>e</i> ...
<i>G</i>											

Später beginnt über einem Quartseptklang auf dem Unterquintton *C* eine Reihenvariante auf der Oberquint, deren Beginn, der Ganztonschritt *d'—e'*, mehrfach wie distanzschaffend wiederholt wird (T. 15–18).

<sup>5</sup> In der Paul Sacher Stiftung (Basel) befindet sich ein Skizzenbuch von Veress, in dem unter „Tonleiter“-Studien zum fünften Satz des 1986 vollendeten *Orbis tonorum* für Kammerensemble an herausgehobener Stelle die Ganzton-Halbton-Ordnung steht.

<sup>6</sup> Etwa in: Hermann Hesse, *Die Gedichte* (st 381), Frankfurt/M. 1977, S. 150 und S. 153.

Dann setzen die Singstimmen des dreistimmigen Männerchors mit dem Vers „Wenn der gestürzte Gott, von Schatten überschauert“ ein, und bei dem zentralen Wort „Gott“ wird auch der Zentralton wieder erreicht:

1	3	1	3	2	5
d	e	d	e	dis	g
„Wo der gestürzte Gott“					
f	_____				
b	_____				
C	_____				

Dem entspricht strukturell das Erreichen von *g'* in T. 6 der *Klaviersonate*.

Im Seitensatz werden die breit ausgespannte Melodik und die volksliedhafte *Tempo giusto*-Melodik miteinander verbunden, zwei — durch Halbtondistanz voneinander abgesetzte — Artikulationen des intervallisch-strukturell Gleichen. Die Artikulationsdifferenz zeigt sich in der Notierung: Während die *Tempo giusto*-Melodik im gleichbleibenden 4/4-Takt aufgezeichnet ist, wechselt die Taktvorzeichnung in der anderen Schicht, und beim Übereinanderpassen der Schichten entsteht eine „taktfreie“ Achtelpause. Die Angaben *mp con sonore* bei der freien und *pp* bei der *Tempo giusto*-Melodik weisen darauf hin, daß letztere wie aus einer gewissen Distanz — „aus der Ferne“ — in den Tonsatz hineinklingt (und dann auch verklingt, T. 70). Diese Schichtung fehlt im dritten Teil des Satzes (T. 212—220); die *Tempo giusto*-Melodik dringt im Mittelteil so massiv und bestimmend in den Tonsatz ein (T. 134—150), daß sie in der zuvor beschriebenen Weise nicht mehr erscheinen kann. Die Seitensatz-Melodik erklingt im dritten Teil *ff molto sonore* und wird von einer wie sie selbst auf *g* (und nicht auf *as*) zentrierten Bewegung in laufenden Oktavparallelen begleitet.

Im ersten Satz des *Ersten Streichquartetts* zeigt sich im Seitensatz dieselbe freie, in fallenden Bögen ausschwingende Melodik; auch hier wird sie durch eine eigene Vorzeichnung großräumiger Takte von der Begleitung abgesetzt. Diese setzt aber das vorherige Geschehen fort, so daß der rhythmische Zusammenhang im Hintergrund gewahrt bleibt; einen gänzlichen Umschlag wie in T. 60 der *Klaviersonate* gibt es dort nicht. Schon in einigen (für ungültig erklärten) Frühwerken von Veress läßt sich beobachten, daß der Seitensatz in einer Sonate einen grundsätzlich anderen Bewegungscharakter haben soll als der Hauptsatz; dort wird ein Tempowechsel vorgeschrieben.

Der Mittelteil wird zunächst allein von der Hauptsatz-Motivik bestimmt. Dabei wird aus dem Ansatzmotiv durch die Verwendung gleichmäßiger Achtel eine Ostinatofigur, wie es schon in T. 3 angedeutet ist (vgl. Notenbeispiel 1). Der Tonsatz fällt stufenweise:

Ostinato:	<i>g cis as fis</i>	Melodiefloskel:	<i>c h ais gis</i>
	<i>f es f h</i>		<i>f e es d</i>
	<i>f h ges e</i>		<i>as g f e</i>
	<i>b gis a e</i>		

Hier (T. 121) setzt mit *a'-b'-ces''* eine Bewegungsumkehr ein, die zum Höhepunkt (T. 133) führt: Im Fortissimo erklingen die *Tempo giusto*-Melodik aus dem Seitensatz auf *B* und darüber die Melodiefloskel des Hauptsatzes in der Tonordnung *h-c-d-es(-f)*. Zwischen beiden Schichten besteht die Halbtondistanz *b-h*. Darüber hinaus steht *B* in Kleinterzdistanz zum Zentralton *G*, symmetrisch zum Zentralton *E* des zweiten Satzes, in dem dann als Konsequenz des Melodiegestus *e-d-cis* die dem *B* entsprechende Stufe als *Ais* erscheint<sup>7</sup>. Die Tonordnung der Melodiefloskel wiederum zeigt den regelmäßigen Ganzton-Halbton-Wechsel. In T. 162—163 schließt die Wendung *b-a-fis-as* den Mittelteil ab, zwar *ritardando molto*, doch mit zwei Achteln und zwei Vierteln rhythmisch dem Ansatzmotiv entsprechend.

Der Klagegestus des zweiten Satzes wird durch die zweigliedrige, die Kleinterzdistanz ermesende Seufzerfigur *e-d d-cis* ausgedrückt, die durch Ausholen zu *f* und *g*, dem Zentralton des ganzen Werkes, erweitert werden kann. Mit der von *ais* aus aufsteigenden Umkehrung (T. 22 und 35) schließt sich der Kleinterzzirkel. Das Material ist bis zum äußersten, der Verbindung eines Ganz-

<sup>7</sup> Die Orthographie ist bei Veress stets bedeutungsvoll, vgl. Andreas Traub, *Eine Anmerkung zur Fuge in C-dur (BWV 547) von Johann Sebastian Bach*, in: *Sándor-Veress-Festschrift*, S. 217—224, dort S. 218.

tons mit einem Halbton verknüpft, zugleich erscheint es als Zitat: Eine Quelle dieses Satzes läßt sich mit einiger Sicherheit ausmachen, die *Fuge XIV in fis-moll* aus dem Ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (BWV 859). Im Fugensubjekt werden dort die sieben chromatischen Stufen von Ansatz- zu Quintton ohne die Halbtonstufe über ersterem in drei Dreitongruppen der Struktur Ganzton-Halbton exponiert (*fis-gis-a*, *gis-ais-h*, *ais-his-cis*), und das Kontrastsubjekt ist die als Seufzerfigur artikulierte Umkehrung (T. 4–5: *cis-h-ais*, *h-a-gis*; viermal: *fis-e-dis*, *e-d-cis* etc.). Von diesem Vorbild aus erschließen sich die echohafte Imitation und die strenge Kanonik (T. 11–21) bei Veress: Der Kunstanspruch des zum Vorbild genommenen Tonsatzes wird gewahrt, und zugleich der Gestus freier Klagemelodik! József Ujfalussy nannte Veress zurecht einen „poeta doctus“<sup>8</sup>.

Zwei Vergleiche sind aufschlußreich, mit dem *Threnos in memoriam Béla Bartók* von 1945 und mit dem anderthalb Jahre vorher entstandenen *Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati*. Im *Threnos* erscheint die Seufzerfigur nicht im Kleinterz-, sondern im Quartrahmen: *e-d cis-h*. Damit kommt entscheidend eine pentatonische Struktur ins Spiel, und das Werk beginnt mit der Wendung *e-d-h*. Die bestimmende Intervallik ist nicht mehr Halbton-Ganzton, sondern Ganzton-kleine Terz, und damit wird ein völlig anderer Hintergrund eröffnet<sup>9</sup>. In der *Klaversonate* ist die Quart (wenn die kleine Terz erweitert wird) vermindert: *f-cis* (T. 3) und *ais-d* (T. 22), und dies stimmt mit dem zweiten Motiv im Hauptsatz des ersten Satzes überein.

Im Ansatz, dem Aufbau eines Klanges, hier des Oktavklanges *E*, dort des Quintoktavklanges auf *F*, aus dem die Melodik hervorgeht, gleicht der Satzbeginn dem des *Psalmus*. Ist aber hier der Ton *e* bereits erster Ton der Melodik, zieht sich der Klang gleichsam zur Melodik zusammen, so setzt diese dort auf dem Halbton unter *f* an; sie geht also aus einer (zunächst durch Tonwiederholung festgehaltenen) Intervallspannung hervor, die in der Bewegung *d-e-f-es-d-c* gelöst wird. Es entsteht ein melodischer Bogen im Quartrahmen, der den Anruf „Omnes qui gaudetis de pace . . .“ trägt.

Die Melodik wird von einem Klangband begleitet, das mit dem Terzseptklang *h-dis-ais* beginnt; dem fallenden Melodiegestus steht die schärfste Klangspannung gegenüber. (Der Ton *ais* ist hier nicht durch den Kleinterzzirkel zu vermitteln.) Melodik und Klang sind, wie zumeist bei Veress, unabhängige Schichten, die intervallisch, nicht harmonisch aufeinander bezogen sind, und stets hat die Melodik den Vorrang. Dies entsprang einer grundsätzlichen, vom Studium sowohl der ungarischen Volksmusik wie der klassischen Vokalpolyphonie getragenen Wendung vom harmonisch-klanglichen Komponieren zum intervallisch-linearen. Im Frühwerk werden Kompositionen oft von Klangkonstellationen bestimmt, so ein *Klaviertrio* von 1924 von der Folge *b-moll* — *es-moll* — *H-dur* und ein (unvollständiger) Sinfoniesatz von 1926(?) von *e-moll* — *f-moll* — *Es-dur*.

Im Refrain des dritten Satzes erscheint die Melodik im Quartrahmen (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3

Bei der Wiederholung schließt sie aber auf *dis* statt auf *d*, und es folgt als Zwischensatz ihre Inversion von *cis* aus. Damit sind die strukturell wichtigen Positionen markiert. *G-Cis* öffnet den Kleinterzzirkel, dem die Coupletmelodik zugehört (T. 54, Notenbeispiel 4), und *es* (= *dis*, unter Berücksichtigung der richtungsmäßigen und graphischen Differenz) trägt als eine Art Orgelpunkt den Mittelteil des Satzes (T. 110–171).



Notenbeispiel 4

<sup>8</sup> Sándor Veress-Festschrift, S. 12.

<sup>9</sup> Dazu Sándor-Veress-Festschrift, S. 52–53 und S. 95.

Da die Melodik dort von der Terz *b-des* bestimmt wird, zeichnet sich die „volksliedhafte“ Quint-Kleinterz-Struktur *es-b-des* ab. Sie steht dem Refrain polar gegenüber, und der Kleinterz-zirkel vermittelt zwischen beiden Ordnungen. Kehrt der Refrain nach dem Mittelteil wieder, so wird der Ton *b* als Zeichen der „Gegenposition“ festgehalten, und es kommt zu einer breiten Entfaltung der Refrainmelodik, die direkt, ohne Einfügung eines weiteren Couplets, zum Schluß führt.

Methodisch wäre zuerst ein Vergleich mit Bartóks *Klaviersonate* von 1926 erforderlich, umso mehr, als dort derselbe Kleinterzzirkel, auf *E* statt auf *G* zentriert, zu beobachten ist; auch in der Öffnung zu quartbestimmter Melodik zu Beginn des Schlußsatzes sind beide Werke direkt vergleichbar. Ein zweiter Vergleich wäre mit dem *Ersten Streichquartett* von Veress selber durchzuführen, das wie die *Klaviersonate* in *G* steht. So könnte der Ausgangspunkt seines Œuvres genauer bestimmt werden. Abgesehen davon wäre die *Klaviersonate* im Rahmen ihrer Gattung und deren Geschichte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zu sehen. Vorerst mag es genügen, das Werk angezeigt zu haben.

## Carl Heinrich Grauns Abschied von Braunschweig im Jahre 1735. Ein bisher unbekannter Brief

von Martin Blindow, Münster

Carl Heinrich Graun, der 1725 mit einundzwanzig Jahren als Tenorsänger durch die Vermittlung des Hofdichters Johann Ulrich König von Dresden nach Braunschweig wechselte, hat am Hoftheater des Herzogs den wichtigsten Grundpfeiler für seine spätere beachtliche Karriere gelegt. Schon nach zwei Jahren zum Vizekapellmeister mit demselben Gehalt wie der Kapellmeister Schürmann ernannt, erwarb er sich durch seine Kompositionen hohes Ansehen. Das wichtigste Ereignis für ihn wurde die Aufführung seiner italienischen Oper *Lo specchio della Fedeltà* im Juni 1733 anlässlich der Vermählung der Braunschweigischen Prinzessin Elisabeth Christine mit dem damaligen Kronprinzen Friedrich von Preußen. Das Ansehen, das er bei Friedrich erwerben konnte, führte dazu, daß er möglichst schnell in preußische Dienste treten wollte. Wie dieser Wechsel sich vollzog, welche Umstände dazu führten und wer die treibende Kraft war, wird in der Fachliteratur unterschiedlich dargestellt. Werner Freytag<sup>1</sup> behauptet, Graun habe erst nach dem Tode des Herzogs Ludwig Rudolph Braunschweig verlassen können, was nahelegt, daß Graun auf die Genehmigung des Herzogs angewiesen gewesen sein soll. Noch detaillierter äußert sich Carl Mennicke: Graun sei „um seine Zustimmung überhaupt nicht befragt worden“, seine Entlassung sei einem „Fußtritt gleichgekommen“<sup>2</sup>. Friedrich Chrysander bringt Grauns Weggang mit der vom Herzog vorgesehenen Auflösung der Kapelle in Verbindung<sup>3</sup>, spricht also auch von einer Entlassung durch den Herzog.

Ein aufgefundenener handschriftlicher Brief Grauns aus dem Nachlaß des damaligen Kapellintendanten zwingt aber zu einer Revision der bisherigen Darstellungen<sup>4</sup>. Obwohl der Brief keine Datierung von Grauns eigener Hand aufweist, läßt er sich doch zeitlich genau bestimmen: Ein Hofbeamter notierte die Vorlage des Briefes für den 22. Februar 1735, also fast eine Woche vor dem Tode des Herzogs. In diesem Dokument bittet Graun nicht um seine Entlassung, sondern teilt dem todkranken Fürsten seinen Wechsel zum preußischen Hof mit und begründet

<sup>1</sup> Werner Freytag, Art. *Graun*, in: *MGG* 5, Kassel 1956, Sp. 711.

<sup>2</sup> Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker*, Leipzig 1906, S. 456.

<sup>3</sup> Friedrich Chrysander, *Geschichte der Braunschweigisch-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper*, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1. Bd., 1863, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 286.

<sup>4</sup> Für den Hinweis auf den Brief dankt der Verfasser Herrn Dr. Leopold Schütte.