



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

784.3

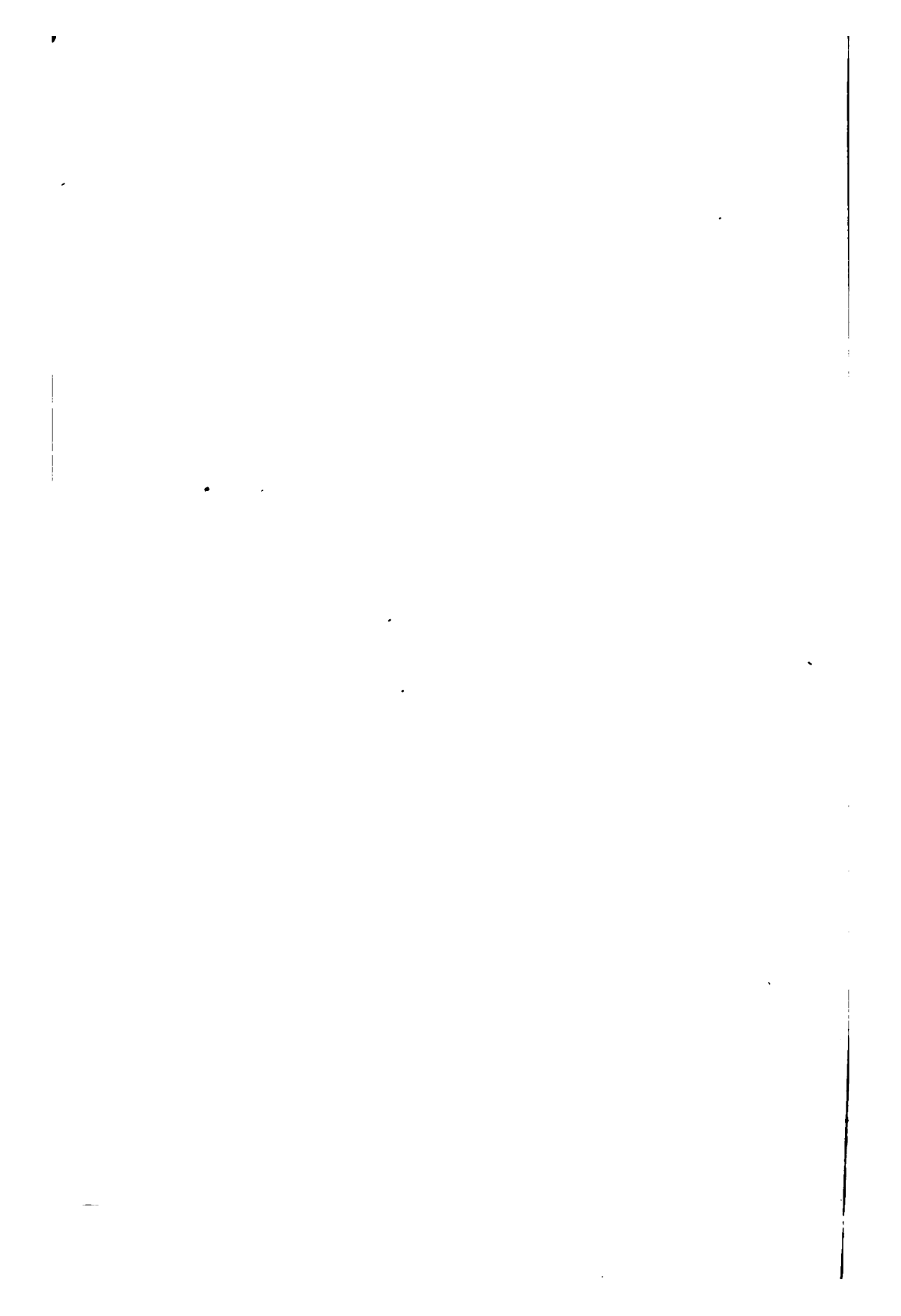
K92

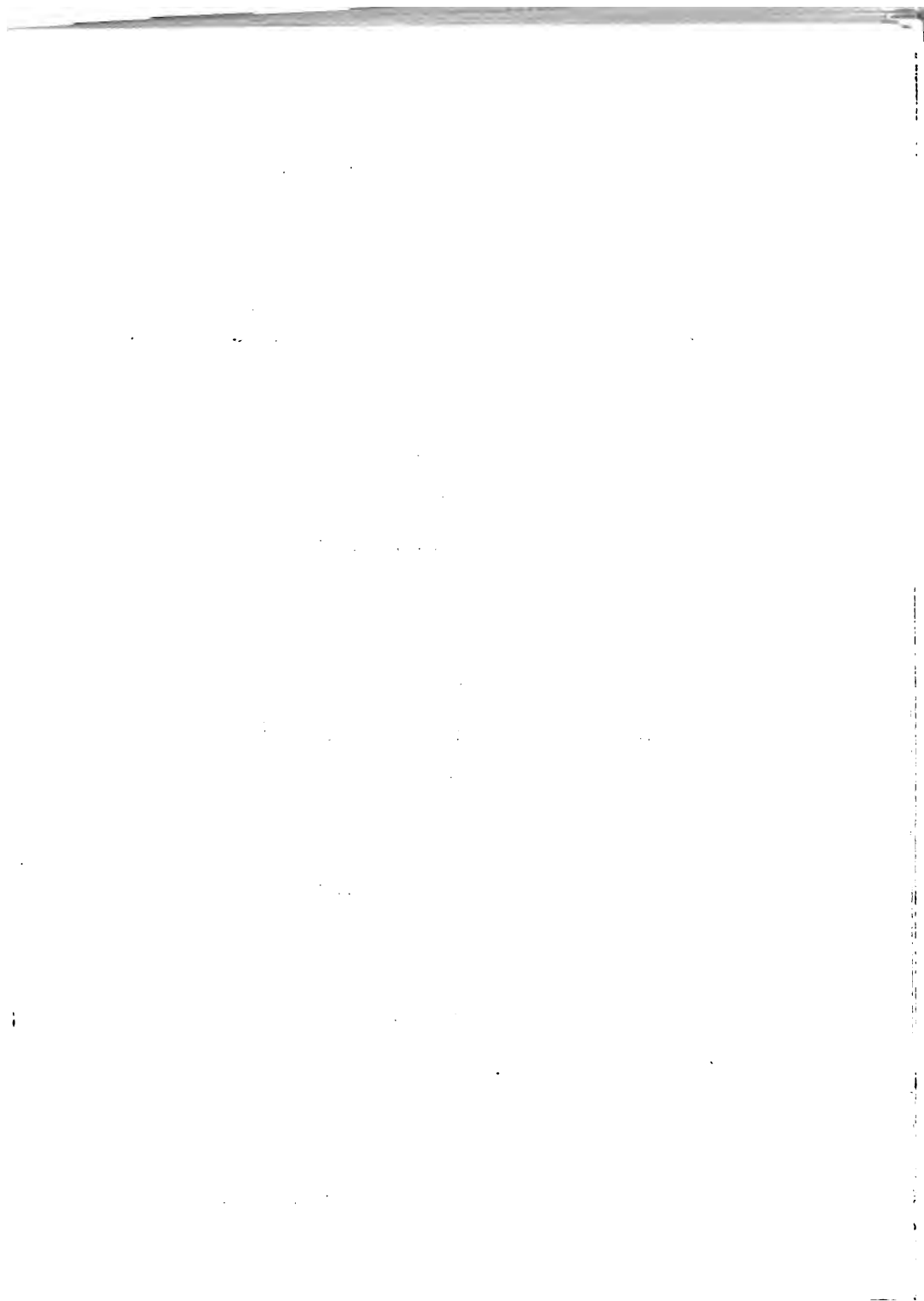


LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY

MUSIC LIB
STANFORD UNIVERS

109/14





Kleine Handbücher
der
Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben
von
Hermann Kretzschmar

Band IV
Geschichte des Deutschen Liedes
I. Teil

von
Hermann Kretzschmar



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1911

Geschichte des Neuen deutschen Liedes

I. Teil: Von Albert bis Zelter

von

Hermann Kretzschmar

Starbom Lib...



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1911

1911

GPE

ML 2829
K 92

Copyright 1911 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

289132

YRA 1811 0907 MAT 2

Vorwort.

Dieses Handbuch unterscheidet sich von den bekannten Arbeiten Reißmanns, Schneiders, Lindners¹ und von anderen Darstellungen des Gegenstandes dadurch, daß ihm ein reicheres Quellenmaterial zugrunde liegt. Bei dessen Beschaffung boten für das 17. Jahrhundert Goedecke und Eitner einigen Anhalt, für das 18. Jahrhundert waren durch Friedländers ausgezeichnete und vorbildliche Bibliographie² auch mir die Wege gebrochen und geebnet. Neben den Drucken sind so viel als möglich auch Liederhandschriften herangezogen worden, weil sie das von jenen gebotene Bild häufig berichtigen und ergänzen. Die zeitgenössische und spätere Literatur ist über den Kreis der musikalischen Schriften und Bücher hinaus verfolgt worden, doch fehlen von den neuesten Beiträgen die Dissertationen von W. Krabbe über Rist, H. Scholz über Kusser, H. Rattay über die Rottacher Handschrift. Sie erschienen erst, als die betreffenden Bogen des Handbuchs längst ausgedruckt waren.

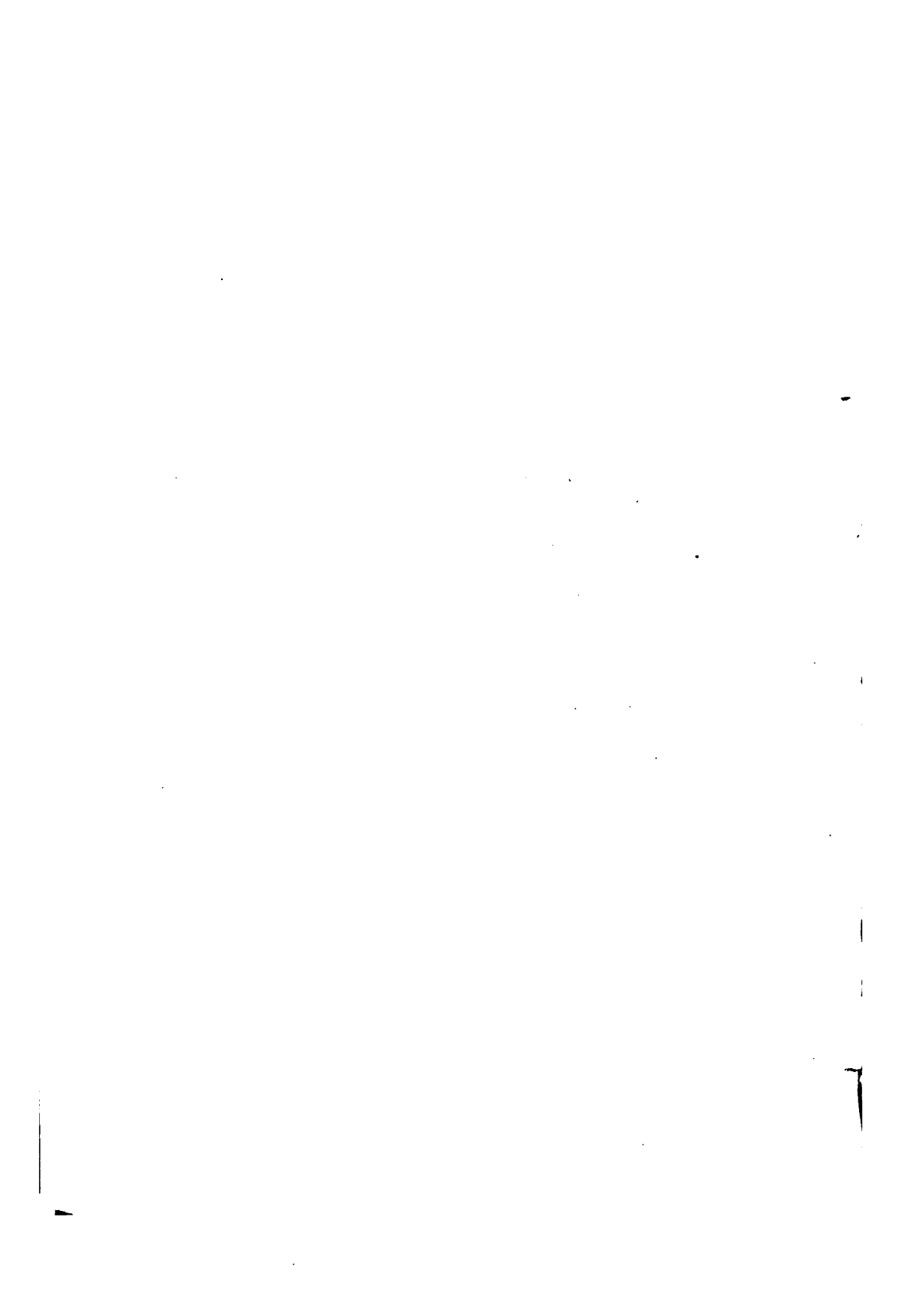
Für mannigfache Hülfe und Unterstützung bin ich den Herren Dr. Werner Wolfheim, Max Schneider, Professor J. Bolte, Direktor Professor Dr. A. Kopfermann in Berlin und Professor Adolf Sandberger in München besonderen Dank schuldig.

Schlachtensee, November 1914.

Hermann Kretzschmar.

¹ August Reißmann: Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung 1864, Karl Schneider: Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, 3 Bände, 1863—1865, Ernst Otto Lindner: Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert 1871.

² Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien, 2 Bände, 1902.



Inhalt.

Erstes Kapitel.

Das deutsche Lied im 17. Jahrhundert

S. 1—164.

Die Monodie S. 1 u. ff. Caccini's »Nuove Musiche« und ihr Verhältnis zum Lied S. 3 u. ff. Das Schicksal des Liedes in Italien, Frankreich und England S. 7. Das erste Auftauchen des neuen deutschen Liedes S. 8. Heinrich Schützens Bedeutung für die Gattung S. 9. Die Lieder Hermann Scheins S. 11 u. ff. Weitere Vorläufer Alberts: J. Staden, J. Nauwach, Th. Selle S. 13 u. ff. Heinrich Albert S. 17 u. ff. Caspar Kittel S. 32. Der Kampf ums neue Lied S. 34. Christoph Werner S. 35. Die Greiffenbergsche Psalter- und Harfenlust S. 35. J. Reinhardt S. 36. Die Mäcene des Liedes S. 37. Die Notierung des Liedes S. 39. Akkompagnement, Manieren und Begleitungsinstrumente S. 40 u. ff. Die Königsberger Schule: Weichmann, Kaldenbach, Georg Weber, Albinus, M. Rubert S. 42 u. ff. Die Hamburger Schule S. 46 u. ff. Johann Rist und seine Mitarbeiter S. 47 u. ff. Rists geistliche Sammlungen S. 52 u. ff. Seine weltlichen Sammlungen S. 58 u. ff. Gabriel Voigtländer S. 63. Philipp von Zesen und Jakob Schwieger S. 70 u. ff. Kaspar Stieler S. 78. Die Sächsische Schule S. 81 u. ff. Andreas Hammerschmidt S. 81. Dietrich von dem Werder S. 86. Philipp Stolle S. 87. B. Prätorius S. 88. Christian Dedekind S. 88 u. ff. Adam Krieger S. 93. Das Orchesterlied S. 95. Johann Theile S. 96. Johann Pezel S. 97. Kaspar Horn S. 99. Johann Krüger S. 100 u. ff. Jakob Kremberg S. 102. Das deutsche Lied in Österreich, Süddeutschland und der Schweiz S. 103. Friedrich Spee S. 106. Valentin Strobel S. 107. Das Lied um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland S. 108. Das Lied in Thüringen S. 110. Georg Neumark S. 110. Litz, Erben, Bütner, Drese, Jakob Loewe und Johann Weiland S. 113. Werner Fabricius, Rud. Ahle S. 114. Georg Ahle S. 115. K. Briegel, Christoph Göring S. 117. Frankfurter Drucke S. 118. Georg Grefflinger S. 119. Nik. Hasse S. 120. Georg Schreiber S. 121. Delphin Strungk, Joh. Hemelingius S. 123. Die Nürnberger Schule S. 124 u. ff. Harsdörfer u. Gottlieb Staden S. 125. Erasmus Kindermann S. 126. Die Komponisten der Sammlungen Dilhers, Armschwangers S. 127 u. ff. Joh. Löhner S. 127. Die Saubertsche Sammlung S. 128. Paul Hainlein S. 129. Joh. Fischer S. 130. Enoch Gläser und Georg Klemm S. 131. Hieronymus Kradenthaler S. 133. Laurentius von Schnüffs und Romanus Vötter S. 134. J. Neander und H. Grave S. 136. Das Hamburger Handbuch geistlicher Melodien S. 136. Georg

Böhm, L. Wockenfuß S. 137. Wolfgang Franck S. 138. Die letzten weltlichen Liederdrucke: G. H. Weber und Pf. H. Erlebach. Der Ersatz des Liedes durch Opernarien u. Kantaten S. 141. Joh. Löhner S. 142. W. Franck, S. Kusser S. 143. R. Keiser S. 144 u. ff. Die handschriftlichen Liedersammlungen S. 147 u. ff. Liedspuren im Roman S. 151 u. ff.

Zweites Kapitel.

Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert

S. 162.

Wiedererwachen der Liedkomposition S. 162. J. A. Freylinghausen. G. C. Schemelli; Chr. Hofmann von Hofmannswaldau S. 163. Chr. Schwartzens *Musae Teutonicae* und der Komponist C. Haagk S. 164. Kammerers Notenbuch S. 166. Rathgebers Augsburger Tafelkonfekt S. 168 u. ff. Quodlibets in Handschriften S. 184 u. ff. Die Leipziger Schule und Sperontes Singende Muse an der Pleiße S. 185 u. ff. Handschriftliche Spuren der Singenden Muse S. 202 u. ff. Die Gräfesche Sammlung S. 205. Telemanns vierundzwanzig Oden S. 213. Konkurrenz der Sperontiden S. 217. Valentin Görner und Hagedorn S. 218. Die Chorschlüsse bei Görner und das Freimaurerlied S. 225. Adolph K. Kuntzen S. 224. Gellert, Johann Ernst Bachs und Valentin Herbings Kompositionen seiner Fabeln S. 225 u. ff. Die komische Kantate im Hausgesang des 18. Jahrhunderts S. 229. J. Chr. Schmügel S. 230. Nachwirkungen von Sperontes und Gräfe bei Doles u. a. S. 230. Die Berliner Schule Ziele und Vorbilder S. 233. Die »Oden und Melodien« von 1753 S. 237. Wachsende Fruchtbarkeit in der Liedkomposition S. 239. Ph. Em. Bach's Geistliche Oden und Lieder S. 240. Heinrich Graun S. 242. Die Berliner Oden von 1759 S. 247. Der Gellertband S. 249. Die »Lieder der Deutschen« S. 254. Hospitanten der Berliner Schule S. 255. Val. Herbings »Belustigungen« S. 256. Ph. E. Bachs weltliche Lieder S. 259. Kirnberger S. 261. Johann Adam Hiller S. 263. Sein Gefolge S. 265. Glucks Klopstockheit S. 267. Christian Gottlieb Neefe S. 269. Wandlung in der Hauskantate zugunsten ersterer Dichtung S. 277. Die Berliner Schule wendet sich von der Hagedornschen Richtung ab, der neuen Poesie zu und tritt in ihre Glanzzeit ein. Johann Abraham Peter Schulz S. 279. Johann Friedrich Reichardt S. 290. Joh. André S. 296. Nicolais Almanach S. 301. Neue Kräfte S. 302. Aemil Kuntzen S. 303. Karl Zelter S. 305. Der Volkston bei Zelter und den letzten Berlinern S. 307. Zelters Bedeutung für die Formgeschichte des Liedes S. 311. Die Fernwirkung der Berliner Schule S. 312. Filialen der Berliner Schule: Die Hamburger Schule S. 313. Die Dessauer, Rust und Türk S. 314. Die Breslauer S. 316. Die Leipziger S. 317. Die Dresdner: G. Naumann und Ehregott Weinlig S. 318. Die Weimarsche: Franz von Seckendorff S. 320. Die Schwäbische Schule S. 323. Daniel Schubart S. 324. R. Zumsteeg S. 330. Die Schweizer Schule S. 338. Schmidlin S. 339. Egli, Walder, Nägeli S. 340. Die Wiener Schule: A. Steffan, C. Friberth, L. Hofmann S. 344.

Erstes Kapitel.

Das deutsche Lied im 17. Jahrhundert.

Aus zahlreichen Bildern der älteren Genremalerei, auch aus Berichten von Schriftstellern läßt sich feststellen, daß schon im 15. Jahrhundert die musikalischen Kulturländer einen von Laute, Gitarre oder Spinett begleiteten Sologesang hatten, wenn wir auch über die Stellung, die er neben der Chormusik und der immer noch fortlebenden unbegleiteten Monodie im allgemeinen Musikbetrieb einnahm, nichts weiter sagen können, als daß ihn alle Stände und alle Länder gepflegt haben. Für das 16. Jahrhundert tritt zu Bildern und Berichten ein drittes, ungleich wichtigeres Beweismittel: eine beträchtliche Anzahl von Kompositionen¹, und aus ihnen ergibt sich, daß dieser begleitete Sologesang zum ganz überwiegenden Teil Liedgesang war. Wir könnten deshalb die Entstehung des neuen Liedes von der Reformationszeit ab datieren, wenn nicht der Durchschnitt dieser zur Laute und zur Gitarre gesungenen Lieder einen künstlerisch noch unfertigen Charakter trüge. In den meisten Fällen sind sie Arrangements von Madrigalen und Chorliedern und haben mit Ausnahme der einfachen, noch voll erfreuenden Tanzlieder, bei dieser Übertragung vom Reiz der Originale durch Entblößung und Entstellung viel eingebüßt. Die Melodie der Solostimme ist karg, unfrei, besteht gelegentlich aus einem Dutzend Wiederholungen desselben Themas, die Begleitung mit den zahlreichen leeren und falschen Harmonien ist mehr Fessel als Hülfe.

Ein begleiteter Sologesang, der den melodischen Wert der alten Monodie, die vom Gregorianischen Choral und Minnesang aus noch Dufay und die ersten Niederländer befruchtete, wieder erreichte und der ihm die neue, in der Kontrapunk-

¹ Zur Orientierung bietet die reichste Gelegenheit: G. Morphy: *Les luthistes espagnols du XVI. siècle*. 1902. Auch W. Tapperts »Sang und Klang aus alter Zeit« teilt eine Anzahl Sololieder zur Laute mit. Dazu noch E. Radecke, *Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts* (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 285).

tistenzeit entwickelte Sprachgewalt der Harmonie hinzugesellte, wurde erst möglich, als um die Wende des 17. Jahrhunderts Akkordinstrumente zur Verfügung standen, die vollkommener und gefügiger waren als die Sippe der Lauten, und als zweitens die Renaissance das Verhältnis von Ton und Wort neu reguliert hatte. Dieser neue, in sich selbständige, begleitete Sologesang war das Werk der Florentiner Hellenisten, und die Bühne, die durch ihn endgültig der Herrschaft des Klerus entrissen werden sollte, der Ort, wo er in der »Dafne« und in der »Euridice« Jacopo Peris die ersten Wunder wirkte. Die »Euridice« besitzen wir bekanntlich noch und können uns an ihr die wesentlichen Elemente des neuen Sologesangs klar machen. Technisch laufen sie, bescheiden genug, auf einen Wechsel von madrigalischen Melodieformeln und Gemeinplätzen mit einfachster, dem Gregorianischen »Akzent« entnommener, auf einem Hauptton (tenor, Reperkussionston usw.) festliegender Wortdeklamation hinaus. Aber dieser alte Akzent ist dadurch modern, mächtig und zum eigentlichen Träger des berühmten »stilo recitativo« geworden, daß er akkordisch begleitet wird, und zwar höchst sinnvoll ökonomisch: die Harmonie moduliert nur logisch bedeutende Stellen betonend und unterstreichend. Neben diesem einfachen, aus Madrigal und Akzent gemischten Grundton erhebt sich aber die Musik Peris an den Stellen, wo die auf Feierlichkeit gestimmte Handlung das menschliche Mitgefühl in stärkere Bewegung setzt. Da spricht sie herzenswarm und lebenswahr mit neuen Zungen und in melodischen und rhythmischen Originalwendungen, die der Natur abgelauscht sind und die dem Stand der Seelenkunde bei den hellenistischen Musikreformern ein rühmliches Zeugnis ausstellen. Zum Teil sind es Interjektionsmotive, die auf Volksmusik hinweisen und die man in den italienischen Straßen noch heute von singenden Werkleuten hört. Diese inspirierten Glanzstellen werden vor allem dem neuen Sologesang die Bühne erobert und ihn auch so schnell in die Kirche und ins Haus gebracht haben. Schon 1602 kann Lodovico Viadana seine berühmten »Cento concerti ecclesiastici« veröffentlichen, und zur gleichen Zeit tritt Giulio Caccini, Peris eifriger Konkurrent in der Oper, zum erstenmal mit einer Sammlung einstimmiger Lieder hervor, der er den Titel gibt »Brano delle Nuove Musiche«. Diese stolze Überschrift war berechtigt, denn mit der Einführung des begleiteten Sologesangs hub wirklich eine neue Zeit für die Musik an: Oper, Oratorium, Kantate entstehen, die Instrumentalmusik tritt ihre Vorherrschaft an, die

Musik verdoppelt ihre Macht zum Guten und Bösen, erweitert ihren äußeren Wirkungskreis und rückt ihrer Endbestimmung, als allgemeine Gottesgabe zu dienen und zu nützen, um ein Bedeutendes näher. An dieser Entwicklung hat aber das begleitete Sololied einen besonders bedeutenden Anteil, es ist der Hauptkanal, durch den höhere Kunst ins Volk fließt.

Bei dem Inhalt von Caccinis »Nuove Musiche« einen Augenblick zu verweilen, ist deshalb nötig, weil dieses Werk im allgemeinen den Ausgangspunkt der neueren Liedkomposition bildet und weil es im besonderen die erste Geschichte des neuen deutschen Liedes stark beeinflußt hat. Nur seine Arien kommen in Betracht; nicht die Madrigale. Da ist es nun gleich wesentlich, daß die Texte dieser in betracht kommenden zehn Nummern ausschließlich die Liebe, ihr Leid und ihr Glück, zum Gegenstand haben. Jeder dieser Texte besteht aus einer Anzahl Strophen von gleichem Bau und gleicher Empfindung. Sie eignen sich deshalb musikalisch alle zu jener einfachsten Liedform, die die Melodie des ersten Verses in den folgenden wiederholt, und so hat Caccini auch die Hälfte von ihnen, die Nummern 2, 5, 6, 7, 8, komponiert. Aber die Melodik ist nur bei einem dieser Strophenlieder, bei der Nr. 7, ganz einfach:

Occh'immorta - li D'Amorgloria e splendo - - re Ar -
6 11 10/11 10

ma - te - vi di fiamm'e d'au-rei Stra - - li. Ecco il mio
11 10/11 10

co - re, ecco il - mio co - - re
11 10 6 11 10

Das ist eine aus Madrigalenreminiszenzen abgefallene Bagatelle, nur deshalb interessant, weil auch im deutschen Lied des 17. Jahrhunderts so kurze Stückchen häufiger vorkommen. Auch in der Nr. 6 :

U-dite u-dite a - manti, u-dite e fere er-ran-ti udite, o Stelle usw.

begnügt sich der Sänger zehn Takte lang mit dem schlichten Ton eines madrigalischen Tanzliedchens, mit einem Sologesang, der sich von den Lautenliedern des 16. Jahrhunderts nur durch eine bessere Begleitung unterscheidet. Die Schlußakte bringen eine Überraschung, nämlich im elften heißt's:

pian - gete al mio cor dog - lio

Da zerbricht also Caccini als echter Renaissancekünstler alle Form und Ordnung, um einen naturgetreuen Anklang an das Schluchzen hervorzurufen.

Diese malerische Tendenz nun breitet sich in den anderen drei Arien der strophischen Gruppe immer weiter aus. In der Nr. 8:

O - - - di, odi Eu-ter - pe il dolce
11 10

can - to ch'a lo stil - A - mor m'im-pe - tra usw.
6 11 10

bemächtigt sie sich gleich des Anfangs, um der Euterpe die Dringlichkeit der Bitte klar zu machen.

In der Nr. 5:

Fil - li - de mi - - - a - - - se di bel - ta usw.

wird das erste »Mein« (Mia) zum Ausschwärmen der Freude benutzt. In der Nr. 2 aber zerflattert fast die ganze Melodie, dem Bild der züngelnden Flamme zuliebe, in Läufe und Figuren, die das einfache Gedicht und eine einfache Liedmusik zu stark belasten und die zu einer wirksamen Wiedergabe einen sehr geschulten Gesangskünstler verlangen:

Ar - - di, Ar - di cor mi - - o che

non tu vista - - ma-i flam - ma di piu bei - - - rai
10 11 11 10 11/10

Ar
b

- - - - di. Ar - di cor mio usw.

Als erstes Beispiel einer Liedgattung, die man am einfachsten Koloraturlied nennt, ist diese Arie: »Ardi, cor mio« besonders wichtig.

Unter den übrigen fünf Arien der »Nuove Musiche« kann die Nr. 4: »Jo parto«, da sie zu jeder Strophe andere Musik bringt, auch einfachen Gesang mit Rezitativ und Koloratur mischt, also zur Kantatengruppe gehört, außer Betracht bleiben. Die Nummern 3, 4, 9 und 10 haben in jeder Strophe denselben Baß, die Singstimme erfährt aber in jeder große oder kleinere Änderungen; sie ersetzen also die strophische Wiederholung durch die strophische Variation. Dieses strophisch variierte Lied hatte schon Peri in seiner »Euridice« verwendet. Caccini schließt sich seinem Vorgänger auch in der einfachen Melodik der Variationen an. Die zu dieser Gruppe gehörende Nr. 4: »Fere selvaggie« hat Gevaert in seinen »Gloires dell' Italie« neu gedruckt.

Von den drei Liedmustern, auf welche sich die Arien der »Nuove Musiche« verteilen, ist das des strophisch wiederholenden Lieds, wie es schon im Chorlied und in der unbegleiteten Monodie heimisch war, auch sofort eine Hauptform des begleiteten deutschen Sololieds geworden; das strophisch variierte Lied dagegen gelangte erst am Ende des 18. Jahrhunderts zu größerer Bedeutung und das Koloraturlied blieb jederzeit ein Problem. Der Erfinder der Koloratur, wie man gelegentlich immer wieder lesen kann, ist Caccini nicht, sondern wie sie noch heute in aller primitiven Musik vorkommt, ist sie auch uralte und ein wesentliches und schönes Stück des musikalischen Sprachschatzes. Als solches griff sie die Renaissance schon früh mit besonderem Eifer auf, weil sie der Forderung, daß die Musik auch das einzelne Wort beachten und heben solle, sehr wirksam und den Zeitgenossen wohlgefälliger als die entsprechenden harmonischen oder rhythmischen Hilfsmittel entgegen kam. Wie aber in jeder Kunst und zu jeder Zeit die Gefahr droht, daß Mittel der Darstellung und des Ausdrucks Selbstzweck werden, so ging's auch schnell mit der Koloratur. Schon im italienischen begleiteten Sologesang des 16. Jahrhunderts¹ ist sie zum Schmarotzer und zum Kitzel für Ohr und Sinnlichkeit entartet. So niedrig steht sie beim Caccini allerdings nicht, aber doch verschiebt sie in einzelnen seiner Arien schon das Gesamtbild und den Charakter der Gedichte, lenkt die Aufmerksamkeit zu stark auf Einzelheiten und trägt

¹ Vgl. O. Kinkeldey, Luzzasco Luzzaschis Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, Heft 4).

in die Situation ein falsches Pathos hinein. Es liegt also auch bei Caccini ein Mißbrauch des Malens und Kolorierens vor, der zum Teil persönliche — Caccini galt als einer der größten Gesangsvirtuosen — zum Teil nationale Ursachen hat. Unter letzteren ist die starke dramatische Strömung hervorzuheben, welche die italienische Musik schon während des 16. Jahrhunderts, bis in die Titel der Madrigalensammlungen erkennbar, durchdringt. Als nun gar die Oper da war, wurden auch die lyrischen Texte in den feierlich-theatralischen Ton der ersten Musikdramen mit hineingezogen, und so geriet Caccini mit seinen kleinen Liebesklagen auf den — nach unsrem Empfinden — gespreizten Koloraturkothurn. Wir werden bald sehen, wie die deutschen Liederkomponisten glaubten ihm nacheifern zu müssen. Die Koloraturen der »Nuove Musiche« kehren, obwohl in die deutsche Musik, anders als in die niederländische¹, bestimmte Stücke der Sammlung nicht gedungen sind, bei ihnen immer wieder, und galten lange und weit mehr als der Rezitativton Peris für ein Hauptstück des italienischen Stils. Wohl folgen den »Nuove Musiche« weitere italienische Sammlungen von Sologesängen (Ottavio Durante, Cifra, Brunetti, Nighetti u. a.), die den Liedton schön und frei treffen, aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist ihre Zeit zu Ende. Vorher und nachher beweisen die Opern, Monteverdis »Orfeo« z. B., von Cavalli namentlich die »Didone«, daß die Liederlust im Lande noch lebt. Im dramatischen Rahmen wuchert sie zuweilen: In Luigi Rossis bekanntem »Orfeo« will Euridice eben sich dem wartenden Hochzeitszug anschließen. Da fällt ihr, während sie den Fuß auf die Zimmerschwelle setzt, plötzlich ein: »Wollen wir nicht erst noch einmal die hübsche Kanzone »Al fulgor« singen?« Und sofort stimmt sie mit der Amme im Wechselgesang »Al fulgor« an. Die Hochzeitgesellschaft muß warten, bis alle Verse durch sind. Ähnlich wie in den venetianischen Musikdramen des 17. ist's in den neapolitanischen am Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie sind mit elegischen und lustigen, häufig auf die Volksmusik hindeutenden Liedeinlagen förmlich durchschossen, und ohne Zweifel wuchs dadurch die Popularität der Oper. Auch in der gleichzeitigen italienischen Instrumentalmusik, im Kammerkonzert und in der Kammersonate vor allem, tun sich Liederlust und Liedtalent reich auf. Aber an seiner Hauptstelle, im Hausgesang, in der Akademiemusik, wird das einfache, strophische Lied aufgegeben, die höhere Kunst überläßt es der Straße und dem Volk mit

¹ Vergleiche F. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied, 1903, S. XXXIV.

seinen Mandolinen und Gitarren. Die Salons pflegen den neuen Sologesang mehr und mehr ausschließlich in der anspruchsvolleren Form der Kantate mit ihren Rezitativen, ihren malenden Koloraturen, ihrem Tempowechsel, ihrer dem Pathos und den großen Affekten offenen Natur. Soweit seit Al. Scarlatti in den zahlreichen handschriftlichen Sammlungen von Solokantaten italienischer Tonsetzer kleinere liedartige Stücke, sogenannte Kanzonen, vorkommen, sind es neckische, zuweilen sentimentale und häufig technisch anspruchsvolle Liebesgesänge. Das selbstständige Lied verschwindet in der Hauptsache aus der höheren Musik der Italiener, und diese Entwicklung ist noch ungünstiger als die deutsche Überkultur des Lieds.

In Frankreich, wo der begleitete Sologesang erst verhältnismäßig spät, wie in England, wo er früher heimisch wurde, entwickelte er sich in der italienischen Weise. Das begleitete Sololied wird der Volksmusik überwiesen und auf ein enges poetisches Revier beschränkt. Bei den Franzosen sind es kurze Liebesgeschichten, die sogenannten Romanzen, es sind Trinklieder und politische Epigramme mit Rundgesang, die Couplets; bei den Engländern beschränkt sich die Liedpflege lange auf erzählende Texte und gedrängte, pragmatisch volle Balladen. Für den Kunstsinn der Volksmassen sind diese bescheidenen Formen in beiden Ländern sehr wichtig geworden und haben auch auf die Entwicklung des deutschen Liedes zu verschiedenen Zeiten eingewirkt.

Eine genaue Datierung des begleiteten deutschen Lieds ist augenblicklich noch nicht möglich. Aber wir dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit die ersten Versuche im neuen Stil in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts setzen, weil das einstimmige Lied mit Begleitungsbaß da bereits in der Flugblattliteratur, für die sich ja nur schon heimisch gewordene Kunstformen eignen, vertreten ist. Ein 1622 ohne Orts- und Verfasserangabe erschienenenes »Kipp- Wipp- und Müntzerlied ... sehr lustig und lieblich auf Instrumenten und anderen Saitenspielen abzusetzen«¹ zeigt nichts mehr von Jugend und Unreife, seine Musik trifft vielmehr den Text so ausgezeichnet, daß man es ein Musterlied nennen kann. Auch ohne den mitgedruckten Baß geht das schon aus der Melodie:

¹ Mitgeteilt von Martin Breslauer: Dokumente frühen deutschen Lebens. Berlin 1908, I, 337.

Hört zu: itzt wol-len wir sin - gen ein neu-es Lie-de-lein
 Von Kipp und Wip-pes-ge - sin - de was das für Vö-gel sein,
 die kipp, die wipp, die kipp, die wipp, die kipp, die wipp, die
 kipp, die wipp, sie sind gar hoch ge - flo - gen, bald, wie ge-
 schwin-de werd'n sie doch — wer hoch steigt, der fel - let hoch —
 run - ter wie-der fal - len.

hervor.

Soll die früheste Entwicklung des begleiteten Liedes in Deutschland an einen bestimmten Musikernamen geknüpft werden, so liegt der Heinrich Schützens, des Hauptpioniers italienischer Kunst, des Schöpfers unsers geistlichen Konzerts, des ersten deutschen Opernkomponisten, natürlich am nächsten. Tatsächlich spricht auch Paul Fleming in seinem Gedicht an Johann Klipstein¹ von Schützschen Liedern, und neben Fleming, dem ja möglicherweise eine Verwechslung passiert sein könnte, stellt auch Christian Dedekind in der Vorrede zur »Aelbianischen Musenlust« Schütz unter die Liedkomponisten. Diesen Zeugnissen gegenüber tritt der Umstand, daß sich bis heute keine Lieder Schützens gefunden haben, ebenso in den Hintergrund wie das Bedenken: ob die größeren Sologesänge des Meisters, wie etwa die »Historie vom Absalon« mit dem komplizierten Harmonieapparat oder die koloraturreichen Solopsalmen auf ein besonderes Liedtalent weisen? Jedenfalls tun sie das in der exemplarisch plastischen Motiverfindung. Es spricht demnach sehr viel dafür, daß Schütz wirklich Lieder komponiert hat, wenn auch Hinweise auf die Zeit, in der er das getan hat, fehlen. Aber sei dem, wie ihm wolle. Sicher ist, daß Schütz indirekt das neue Lied gefördert hat, wie kein Zweiter unter den hervorragenden Deutschen des 17. Jahrhunderts. Offne Zeugnisse liegen dafür in den Geleitsworten vor, die er

¹ J. M. Lappenberg: Paul Flemings deutsche Gedichte 1866, S. 423.

den Liedsammlungen Adam Kriegers und Christian Dedekinds beigegeben hat; zu ihnen tritt die Tatsache hinzu, daß eine große Anzahl der frühesten deutschen Liederkomponisten zu Schütz in persönlichen Beziehungen gestanden hat: Heinrich Albert ist sein nächster Vetter¹, Schein, Tob. Michael, Nauwach, Kittel, Reußner, Hammerschmidt, Rübél, Bernhardt, Dedekind, Krüger, Stolle, Theile, Kremberg sind seine Untergebenen, Schüler oder Freunde. Den ruhelosen Löwe empfiehlt er nach Braunschweig, Benjamin Prätorius stammt aus Schützens zweiter Vaterstadt Weißenfels; möglicherweise ist er auch Voigtländer und nachweislich Rist nähergetreten. Mehr noch als von der deutschen Oper des 17. Jahrhunderts führen vom Liede der Zeit an den meisten Orten Fäden zu dem treuen Eckart gediegener Tonkunst. Er darf als der erste und wichtigste Protektor des neuen Liedes gelten, aus dem Schützschen Kreis ging es hervor, und Sachsen ist die Heimat der frühesten nachweisbaren Liedkomponisten.

Der erste unter ihnen ist der Leipziger Thomaskantor Hermann Schein. Zunächst handelt es sich bei ihm um zwei kleine Proben, ein weltliches und ein geistliches Stück. Das weltliche, ein im Jahre 1622 für gute Freunde geschriebener »Hochzeitsscherz«² ist das wichtigere, weil es die neue Liedkunst gleich bei ihrem ersten Schritt auch dichterisch im engen Bund mit der Renaissance und ihren wunderlichen Spielereien einführt: der Schäfer Mirtillo kauft sich, um einem verlorenen Tier nachzugehen, bei einem Kramer einen Stab mit einer eisernen Spitze — einem »Eisen traut«, sagt Schein, — und wird im Laden von Amors Pfeil getroffen. Kramer hieß der Bräutigam, Eisen traut die Braut. Den etwas mageren Scherz sucht die von der Theorbe begleitete Musik mit einer Melodie zu würzen, die sich von dem Anfang:

aus in drei symmetrischen Abschnitten gefällig weiter entwickelt. Also auch hier, wie es im bisherigen Chorlied aller Länder der

¹ Nicht, wie früher angenommen wurde, sein Neffe. Vergleiche: Einleitung zum 42. Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst«.

² J. H. Scheins Werke (herausgegeben von A. Prüfer) II, 434.


Brauch, für lustige Musik Tanzcharakter! Der Sänger ist Tenorist. Auch die als Nr. 40 der Opella nova von 1626 gedruckte Komposition der Bibelstelle: »Fürwahr, er trug unsre Krankheit« ist ein Tenorlied, aber mit Begleitung von Violine und Viola da Gamba, dazu Continuo. Außer mit diesen beiden Bagatellen kommt Schein für die Geschichte des weltlichen Sololiedes noch mit seiner »*Musica boscareccia*« in Frage, deren fünfzig Nummern in drei Teilen 1624, 1626 und 1628 gedruckt wurden¹. Sie sind allerdings als Terzette für zwei Soprane und Baß (mit sogenanntem Basso Continuo als Skizze für die Instrumentalbegleitung) veröffentlicht, aber Schein erklärt in der Vorrede, daß sie auch der erste Sopran allein singen und das Begleitungsinstrument für alles Übrige sorgen kann. Eine ähnliche Bestimmung hatte vorher schon Michael Prätorius für seine »*Polyhymnia*« (1619) getroffen, und später, als zwischen dem neuen Sologesang und der alten Chormusik ein Kriegszustand ausgebrochen war, ergänzten manche Liederkomponisten diese liberale Praxis nach der anderen Seite und erlaubten, ihre Sologesänge durch Hinzufügung von Mittelstimmen und Singbaß in Chorsätze zu verwandeln.

Die Texte der »*Musica boscareccia*« sind regelrechte, die gleiche Grundempfindung in allen Strophen umspielende Liedertexte. Über den oft angegriffenen² Wert dieser Dichtungen kann man nur freundlich urteilen, wenn man sie als Gelegenheitsreimereien betrachtet, die der gesellige und gewandte Leipziger Thomaskantor für Hochzeitsschmäuse und Landpartien seiner Freunde und Bekannten oder auch zahlender Besteller, meist eilig, hier und da mit Benutzung italienischer und älterer deutscher Vorlagen, verfaßt hat. Ihr Nebentitel: »*Waldliederlein*« zeigt, wie bescheiden Schein selbst über sie dachte. Trotzdem sind sie zum größten Teile — z. B.: Viel schöne Blümelein, Die Myrtensträuch' und Wälder grün, Frau Venus' und ihr blinder Sohn, O Lust, du edles Element, Mit Freuden, mit Schmerzen, Tret' herein, ihr Hirten all, O Kanarivögelein — weit mehr als bloße, leere Wortspielereien. Es liegt in ihrer Bestimmung, daß vor allem der Schalk aus ihnen spricht, es lebt aber auch schönes, warmes Gefühl und ein heller Blick für Gottes Schöpfung darin. Dringt man durch die modische Maskerade, die in alle diese kleinen Geschichten und Späße die Filli, den Coridon und den Amor hineinzieht, hindurch, so steht man vor einem lebenswürdigen, sinnigen, mit Volk und Naturleben tief verwachsenen

¹ Neudruck im zweiten Bande von Prüfers Schein-Ausgabe.

² Gervinus, Koberstein, Reißmann u. a.

Geist, der sich unter den frühesten deutschen Renaissancedichtern nicht zu verstecken braucht.

Was nun die Musik der »Waldliederlein« betrifft, so hat die Mehrzahl nur einen schwachen Liedcharakter. Es sind Gesänge, die — Wiederholungen nicht gerechnet — in einem Umfang von 20—30 Takten weit mehr motivisches Material verbrauchen, als es das Lied verträgt. Von dessen Wesen ist allerdings die Wiederholung sämtlicher Strophen auf den Satz der ersten geliebt, aber innerhalb dieses Satzes verzichtet Schein auf Wiederholung, Sequenz, Symmetrie und alle sonstigen Liedmittel in einem Grade, der der Natur der Sache ebenso widerspricht wie der Praxis des deutschen Chorliedes, wie wir sie z. B. aus Haßler oder aus Scheins eigenem »Venuskränzlein« kennen. Nur ein kleiner Teil der Waldliederlein — Ach weh, bin ich Amor, Juchholla, freut euch mit mir, Viel schöne Blümelein, Nun hat sichs Blättlein umgewandt, Ich bin ein Bergmann wohlgemuth (Bergreyhen), Mit Freuden, mit Schmerzen, Einstmals weilt Coridon — tritt durch größere motivische Einheit oder Verwandtschaft dem Aufbau des Liedes näher. Im allgemeinen ist die »Musica boscareccia« als ein Versuch in jener neuen Stilart zu betrachten, die die Form des Satzes ganz frei, im engen Anschluß an den Text, an das einzelne Wort und den einzelnen Gedanken entwickelte und die das eigentliche Testament der musikalischen Hellenisten bildete. Wir haben bereits bei Caccini gesehen, wie dieser Stil die Italiener vom Lied abführen mußte. Das hat er auch bei den Deutschen, die ihm u. a. die Bachschen Ariosos verdanken, und er hat das bereits bei Schein getan. Aber als freie Gesänge, nicht als Lieder genommen, haben die »Waldliederlein« für ihre Zeit viel zu bedeuten und verdienen die Anerkennung, die ihnen von Kaspar Printz und anderen Zeitgenossen gezollt worden ist. Ist Schein durch sein Cationale der Gegenwart in erster Linie als großer Elegiker wert, so zeigt ihn die »Musica boscareccia« besonders als einen Humoristen, dem frische, volle, prächtige Einfälle nicht ausgehen. In ihren Malereien begegnen sich die verschiedenen Zeiten: die alten Volksspäße, wie die Nachahmung von Hahnen- und Hennengeschrei, stehen da neben den neuen, immer dezent verwendeten Koloraturen. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß in der Faktur das rhythmische Motiv  und der Sextakkord des übermäßigen Dreiklangs allzu häufig verwendet werden. Die Vorzüge der »Musica boscareccia« kehren in denjenigen Terzetten Scheins wieder, die zu ihrer Zeit als Einzeldrucke erschienen sind, und sie finden sich auch

in den mit vier und noch mehr Stimmen besetzten Chören seines schon erwähnten Cationale. Mit ihrer Innigkeit und Schlichtheit weisen die Melodien dieses berühmten Werkes direkt auf das Sololied hin, und es ist kaum zufällig, daß Selle und Albert, die in der Scheinschen Zeit in Leipzig studierten, hervorragende Stützen des neuen Kunstzweiges geworden sind.

Zunächst scheinen ihn die Fachmusiker nicht eben eifrig beachtet zu haben¹. Der nächste Nachfolger Scheins ist der Nürnberger Johann Staden, der von 1625 ab mehrere geistliche Monodien in schlichtem Deklamationsstil veröffentlicht. Sie gehören zu den reifsten und schönsten Sologesängen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts². Dann kommt der Kurfürstlich Sächsische Kammermusikus Johann Nauwach, der 1627 in Dresden den ersten Teil seiner aus Torgau bevorworteten »Deutschen Villanellen mit 1, 2 und 3 Stimmen auf der Tiorbe, Laute, Clavicymbel und anderen Instrumenten gerichtet« veröffentlicht. Von den 49 Nummern dieser Sammlung sind acht Sololieder von ziemlich ungleichem Wert. Nauwach ist in Text und Musik ungenügend, wo er von den Italienern borgt, besser oder gut, wo er sich auf seine eigene Kraft verläßt. Das die Sammlung eröffnende Hochzeitslied fängt an: »O ihr Fürstlich Paar erfreuet, die Ihr seid von Göttern all in des Hymenäi Saal, Weil Euch nimmermehr gereuet / und unsterblich ist die Flamm' / die Amor gezündet an.« Das ist natürlich eine Übersetzung aus dem Italienischen, aber ihr Verfasser — er nennt sich stolz des Oeagri Sohn — scheint nicht Deutsch zu können. Nicht viel besser beginnt die Nr. 6: »Gleich wie die Götter das Firmament mit aller Vollkommenheit, desgleichen auch die Element / so trefflich haben bereit / daß man davon nichten kann / das Geringst' desideriren / oder ein'gen Mangel spüren.« Dann kommen wieder Verse wie: »Ach Liebste, laß uns eilen / wir haben Zeit / es schadet das Verweilen / uns beiderseit« (Nr. 7), oder: »Jetzund kommt die Nacht herbei / Vieh und Menschen werden frei / die gewünschte Ruh geht an / meine Sorge kommt heran«³, die Sinn für wirkliche Dichtung zeigen. Man steht vor einem Rätsel! Bemerkenswert ist, daß Nauwach als der erste Liederkomponist neuen Stils ein Tugendlied bringt. Damit beginnt die deutsche Liedpoesie sich von der italienischen Führung zu eman-

¹ Nach dem bekannten »Verzeichnis usw.« A. Göhlers kommen mehr Komponisten in Betracht, als hier behandelt sind; doch fehlen die Werke.

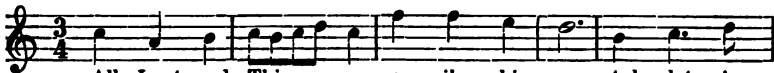
² Neugedruckt in den Bayrischen Denkmälern VIII, 4, S. 41 ff.

³ Opitzsche Texte.

zipieren. Als Komponist ist Nauwach der erste, bei dem Peris Rezitativstil anklingt. Es sind die Liedeinsätze, die er gern und mit einer gewissen epischen Wirkung im Akzentton hält:



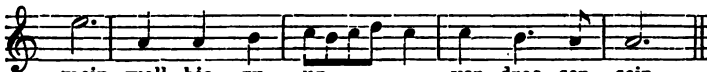
Andere italienische Einflüsse haben ihm geschadet, weil er der Absicht der Vorbilder nicht auf den Grund gekommen ist. Die hellenistische Forderung, daß der Komponist das einzelne Wort zu beachten habe, verführt ihn zu dem übertriebenen Reimrespekt, der in das junge deutsche Lied so viele Verstöße gegen Deklamation, Logik und Geschmack hereingebracht hat und nur schwer überwunden worden ist. Auch die melodische Betonung (durch kürzere und längere Figuren) handhabt Nauwach planlos. In der Nr. 18, die ein eingerichteter Tanzsatz zu sein scheint:



All Leut und Thier — so ihr hie - rum tol - let in
Wol - let ver - blei - - ben still und stumm, flei - Big zu -



dem Re - vier Vör - derst bitt ich, — schön Häuf - lein —
hö - ren mir.



mein, woll hie - zu un - - ver - dros - sen sein.

hat man beide Mängel beieinander. Eine unklare Periodisierung schließt das Bild der formellen Schwierigkeiten ab, mit denen die deutschen Komponisten bei der Ausbildung des neuen Liedes zu kämpfen hatten. Nauwach ist ihrer nicht immer Herr geworden und seine Lieder befriedigen nicht voll. Jedoch musikalischen Gehalt haben sie, wenn auch nicht durchaus; den besten ist sogar in der Zartheit der Stimmung ein persönlicher Zug eigen. Er erklärt es, daß Schütz den Villanellen seines Kammermusiklers einen zweistimmigen Kanon »in lode Autoris« beigeben und daß auch Fleming (a. a. O.) Nauwach hervorheben konnte.

Auf Nauwach folgt der nachmalige Hamburger Kantor Thomas Selle (aus Zörbig, der ehemaligen Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels, gebürtig) mit einer Sammlung von zehn nur

einstimmigen Liedern, die als ›*Deliciarum Juvenitium Decas harmonica bivocalis*‹ 1634 in Hamburg erschien und im nächsten Jahre eine gleich starke Fortsetzung erhielt. ›*Bivocalis*‹ sagt Selle, weil die Singstimme von einer Violine begleitet wird, die nachsingt und mitsingt. Die *Deliciae* sind also der erste Versuch, das neue Lied für die vornehmere Kammermusik und für die höhere Kunst zu reklamieren, sie sind zugleich Vorläufer der zuerst in der Venetianischen Oper des 17. Jahrhunderts auftauchenden, dann durch Alessandro Scarlatti beliebt gewordenen, noch bei Händel und Bach sehr häufigen Arien mit obligatem Soloinstrument. Die neuere Zeit hat diese Verbindung von Sologesang und Solospiel im Lied, bis auf vereinzelte Ausnahmen, wieder fallen lassen, die ältere dagegen sie, wie wir bald sehen werden, bis zum Orchesterlied ausgebaut. Selle griff mit seinen bivocalen *Deliciis* eine Tradition auf, die für Leipzig durch den dort 1632 erschienenen Roman ›*Die jüngst erbaute Schäferey*‹¹ bezeugt ist. Darin werden die Lieder des Schäfers mit einer Geige (die der Schäferin mit Laute allein) begleitet. Nebenbei bemerkt sind die aus alter Zeit stammenden Lieder dieses Romans durch eindringliche Refrains ausgezeichnet. In dem Lied: ›*Stets lieben usw.*‹ z. B. heißt die Rundzeile: ›*Ach wie wohl ist der daran, der liebt und auch genießen kann*‹, in einem anderen: ›*Wer liebte und verzagt will sein, der stelle nur das Lieben ein.*‹

Selles ›*Deliciae etc.*‹ könnten wohl wieder zu Ehren kommen, wenn die Poesie dieser ›*Amorosischen Liedlein*‹ erträglicher wäre. Soweit sie Übersetzungen bringt, sind sie unbeholfen und unsinnig, die Originale stoßen durch Roheit des Inhalts ab. Nur wenn der liebe Gott angerufen wird, wie in ›*Frisch auf, mein Herz, verzage nicht*‹, sieht man, daß diese Deutschen über den italienischen Studien ihre Sprache und den Anstand dazu doch nicht ganz verlernt hatten. An der allerliebsten, oft originellen Musik, die weit über Nauwachs Villanellen steht, ist der stärkste Zug die naive Freude am Konzertieren der beiden Solisten. Neben dem Ohr kommen aber auch Herz und Phantasie auf die Rechnung, hauptsächlich in Bildern anmutiger, fröhlicher Tändelei. Aber Selle versteht auch zu spannen und in die Tiefe zu führen und zwar auf eigenen Wegen. Es steckt ein Dramatiker in ihm. Die Nr. 4, der Abschied zweier Liebenden, hat zu den Worten: ›*Wiewohl du bist die Liebste mein, dennoch muß es geschieden sein*‹ folgenden Schluß:

¹ Vgl. Joh. Bolte, *Altpreußische Monatsschrift* 23, 444.

Den-noch muß es ge - schie - den sein, ge-
schie - den, ge-schieden, ge-schieden, ge-schieden sein.

Wie meisterlich dieses Herabsinken und diese Generalpause! Solcher Züge haben die »Deliciae« viele. In ihrem Verhältnis zu den italienischen Neuerungen interessiert am meisten die anmutige und geschickte Verwendung des Perischen Deklamations- oder Rezitationsstils und der lebensvolle Aufbau der Perioden aus sog. Sequenzen. Die Schule Scheins merkt man am Sextakkord des übermäßigen Dreiklangs.

Eine weitere, 15 Nummern starke Sammlung Selles erschien 1636 gleichfalls zu Hamburg. Mit dem Titel »*Monophonetica*« weist sie darauf hin, daß dieses Mal wirkliche Sologesänge für nur eine Stimme vorgelegt werden.

Dem, ziemlich ohne Abzug erfreulichen Text nach können diese »lustigen munteren Freudenliedlein« — so nennt sie Selle in der Vorrede —, in denen, zum Teil mit drolliger Sprachmengerei, vom spanischen Don Juan, von Musikanten und Jägern erzählt wird, als das erste Lebenszeichen der Hamburger Schule betrachtet werden. Sie teilen mit ihr den derben Geschmack des 16. Jahrhunderts und bedenken das ungelehrte Volk. Die neu-modische, galante Poesie ist nur durch ein Echolied (Nr. 18: »Sage, liebes Echo mein«) vertreten, das durch Agazzari, Gagliano oder Brunetti angeregt sein kann. Aus der Musik sind die Scheinschen Akkorde verschwunden, die Scheinschen Lieblingsrhythmen sind geblieben. Auch im Aufbau erinnern die »*Monophonetica*« an die »*Musica boscareccia*« des Thomaskantors, die kurzen Lieder sind in der Minderzahl gegen die breit ausgeführten, kantatenartigen Gesänge. Aber die einzelnen Teile dieser großen Sätze verlaufen durchaus liedmäßig, und die »*Monophonetica*« sind durchaus volkstümliche Kompositionen, welche die der Poesie und der Malerei des besten Mittelalters eigene Verknüpfung von Erhabenem und Profanem musikalisch außerordentlich fesselnd widerspiegeln. Es ist eine durch und durch lebendige und natürliche Musik, mit jedem Text wirkt sie szenisch und mit allen Mitteln erreicht sie ihren Zweck. Seine Wortwiederholungen bringt Selle auf die billigsten Allerweltsmotive, die Koloraturen stellt er ohne jeden Respekt in einfachste Tanzmelodien hinein,

oder er hängt sie in unbändiger Länge an eine gemessene Deklamationsstelle; immer kommt er durch den Kontrast zu einer übermütigen oder traulichen Wirkung. Eine Geschichte des Humors im neuen Lied hätte an diesen »Monophonetis« ein Hauptstück.

Stellt man aber die Frage: War durch Schein und Genossen den Deutschen eine neue Liedart gegeben, die den alten Prachtstücken des Chorliedes, wie sie von Isaac, Senfl, Haßler da waren, ebenbürtig war, so muß man mit nein antworten. Diese neuen Kompositionen waren zum Teil bedeutende Kunstwerke, aber sie standen in der Gesamtform oder in der inneren Sprache dem Lied mehr oder weniger fern und unter einem fremden, dem italienischen Geist. Um die Zeit Selles tritt aber auch schon mit der italienischen rivalisierend eine französische Richtung in die Entwicklung des neuen deutschen Liedes hinein. Im Jahre 1635¹ übersetzt der bald darauf für das Lied so wichtig gewordene Johann Rist den französischen Roman »Capitano Spavento und Rodomontades Espagnoles«, d. i. Spanische Aufschneidereien usw. und bringt an dessen Schluß einige französische Lieder, allerdings ohne Noten, aber französische Lieder brauchten keine Noten, weil sie einfachste Tanzweisen waren, die ohne Schaden durch den ersten besten Gassenhauer ersetzt werden konnten. Schon vorher hatten Zinkgref und Opitz Gedichte auf französische Melodien geschrieben. Das konnten sie nur, wenn diese französischen Lieder in Deutschland allgemein bekannt waren.

Daß nun das deutsche Lied sich zunächst dieser doppelten Werbung ausländischer Kunst entziehen und schnell auf eigene Füße treten konnte, war das Werk Heinrich Alberts aus Lobenstein². Ihm verdankt das Lied die feste Stellung, die es seit fast dreihundert Jahren in der deutschen Kunst behauptet hat. Seine Vormänner geben Gastrollen im neuen Stil, Albert macht sich zum Spezialisten des Liedes und erweitert durch die Menge, die Mannigfaltigkeit und den Gehalt seiner Arbeiten den Kreis der Liederfreunde so stark und so schnell, daß von nun an die Liedkomposition in stetigen Fluß kommt. Man kann daraufhin Albert den deutschen Caccini nennen; aber Albert stellt den Caccini weit in den Schatten, weil die allgemeine kulturelle

¹ Nach der von Heide im Dithmarischen datierten Vorrede. (Den Druck, Hamburg 1635, verzeichnet Goedecke: Grundriß 3,81, 2. Aufl.)

² Die ausführlichste und neueste Biographie gibt die bereits angeführte Einleitung zum 12. Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst.

und soziale Bedeutung des deutschen Liedes unvergleichlich größer ist, als die der italienischen Kantate. Nach dieser Seite war Alberts Arbeit gleich von Anfang an wichtig, er kam auch hier zur rechten Zeit.

Der damaligen deutschen Kunst war weder die doch noch frische Vorarbeit der Sachs, Vischer, Dürer, Holbein, Cranach, noch die Nähe eines Shakespeare und eines Rubens anzumerken. Einzig die Musik, deren zähe Lebenskraft der des Ohres zu entsprechen scheint, war trotz Bauernkrieg, Kultur- und Glaubensspaltung und mitten im Theologengezänk gesund geblieben und noch im 16. Jahrhundert der notleidenden Poesie dadurch zu Hilfe gekommen, daß die an Senfl anschließenden Musiker für ihre Chorlieder aus dem verfügbaren Dichtervorrat das Beste und Beliebteste auswählten: Volkslieder aus älterer Zeit: »Entlaubet ist der Wald«, »Ich schall mein Horn in Jammers Ton«, die merkwürdig kurzen, vierzeiligen Balladen, in denen das alte Epos nachzuklingen scheint: »Hans Beutler, der wollt' reiten aus«, »Es hat ein Bauer ein Töchterlein«. Überall in diesem Chorlied eine anschauliche Poesie. Diese Anschaulichkeit teilen auch die in den Sammlungen enthaltenen Trink-, Schmaus- und Schnorrerlieder, und selbst sehr matte Liebesgedichte passieren mit, weil sie in der Regel wenigstens durch eine Kleinigkeit, eine Namensandeutung (mit dem Anfangsbuchstaben) den Schein wirklicher Erlebnisse erwecken¹. Auch Gedichte, die bedeutende Zeitereignisse behandeln, wie das Reformationslied: »Lobt Gott, ihr Christen allen — in deutscher Nation« finden sich, aber schon sind es Seltenheiten. Indes mehr noch als durch die Auswahl der Dichtungen nützen die Komponisten durch die Musik selbst. Sie haucht häufig genug einem gereimten Gallimathias Sinn und Stimmung ein. Ohne die Töne hätten Texte wie »O werthes Glück« (Isaac) oder »Ach Jupiter« (Senfl) keine Beachtung gefunden. Wie stark aber die Lust am vierstimmigen Gesang in den Häusern der deutschen Patrizier und Bürger des 16. Jahrhunderts war, wissen wir außer aus Bildern aus direkten literarischen Zeugnissen, wie der Vorrede von Forsters: »Auszug usw.« (1539). Der mehrstimmige Hausgesang war, wie Scheffel mit Recht gesagt hat², im 16. Jahrhundert bei Welschen und Deutschen ein Stück des täglichen Lebens, bei den Deutschen aber durch das, was er brachte und das, was er abwies, zu-

¹ Über Akrosticha vgl. Kopp, Zeitschrift f. Deutsche Philologie 82, 212; 83, 282.

² Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, S. 62 u. ff.

gleich ein wichtiger Regulator und Hebel des poetischen Geschmacks.

Auf die Dauer reichte aber diese musikalische Unterstützung nicht aus. Um die Wende zum 17. Jahrhundert schlägt sie, wie man bei L. Haßler sehen kann, durch den Import schlecht übersetzter¹ und noch schlechter nachgebildeter italienischer Poesie, sogar in eine Schädigung um.

Damit hängt es wohl zusammen, daß bereits um 1620 das Chorlied auf dem deutschen Musikalienmarkt merklich zurücktritt. Im weiteren Verlaufe wird dann das natürliche Hauptstück der Lyrik, das Liebeslied, von der einen Seite durch das Hagestolzentum, auf der anderen durch schwülstige Gelehrsamkeit immer mehr verdrängt. Da war es eine Hilfe in der Not, daß durch Albert die Stütze, welche die Dichtung von der Musik gewohnt war, ganz beträchtlich verstärkt wurde. Der äußere Apparat des Liedesanges war jetzt wesentlich vereinfacht: statt vier, fünf, sechs Sänger brauchte es für das neue Lied nur einen und ein Harmonieinstrument. Die Ausdrucksfähigkeit des begleiteten Sologesanges aber war dem alten kontrapunktischen Satz zwar keineswegs nach jeder Richtung hin überlegen oder auch nur gewachsen, aber das Sololied hatte eine freiere Bahn für die Gestaltung der Melodie, für die klare und eindringendere Wiedergabe des Textes; es war ihm leichter, Sinn und Herz der Hörer zu packen.

Diese musikalischen Vorzüge im Bunde mit der alten deutschen Freude am Liedesang führten Albert zu seinen ersten Versuchen. Sie fallen noch in seine Königsberger Studentenjahre, aber erst in den Jahren 1638 und 1640 brachte er sie, um spätere Stücke vermehrt, als ersten und zweiten Teil seiner Arien in den Druck. Die Studenten, die schon in der deutschen Musik des 16. Jahrhunderts stark und vorteilhaft zu spüren sind, haben also bei Alberts Liedern Pate gestanden und sind für das Wesen und die erste Entwicklung der Gattung nach mancher Richtung hin wichtig geworden. Unter ihnen fand Albert auch seinen Hauptdichter: Simon Dach. Ihm zur Seite stehen andere akademische Freunde, Roberthin, Titz, Kaldenbach voran. Eine Anzahl Texte hat Albert, italienischem Komponistenbeispiel folgend, selbst gedichtet. Durch Pisanski², der hierbei an Lobwasser anknüpft, ist es üblich geworden: die Männer, die in Alberts

¹ Über einen dieser frühesten Verdeutschen, Christoph von Schallenberg, siehe Archiv für neuere Sprachen 87, 446; 92, 65.

² G. C. Pisanski, Entwurf der Preußischen Literärgeschichte, 1794, S. 228.

Arien mit Gedichten vertreten sind, als Königsberger oder als Preußischen Dichterkreis zusammenzufassen. L. Hermann Fischer hat (in den bekannten Halleschen Neudrucken) eine Gesamtausgabe der Gedichte dieses Kreises begonnen¹ und in der Einleitung dazu als erster die Biographie Alberts ein gutes Stück weiter gebracht. Nun spricht zwar Albert selbst nirgends von einem solchen Königsberger oder Preußischen Dichterkreis, sondern immer nur von »unserem Dichter«, von »dem Poeten dieser Stadt«, d. i. Simon Dach. Trotzdem kann man annehmen, daß in der großen Blütezeit der »Akademien« etwa von 1638 ab auch die Königsberger Schöngelister einen engeren Bund geschlossen hatten. Nur irrt C. v. Winterfeld, wenn er diesem Königsberger Kreise nach Nürnberger und Hamburger Mustern eine dichterische Spezialität zuschreibt². Er soll ganz besonders Todes- und Sterbegedanken gepflegt haben. Da liegt eine doppelte Verwechselung vor. Es gab nämlich in Königsberg, wie in allen deutschen Städten, seit den Pestzeiten Fraternitäten, das sind von Freunden, Zunftbrüdern und Standesgenossen gebildete Begräbnisgesellschaften. Auch Albert und andere Mitglieder des Dichterkreises gehörten einer solchen Fraternität an, der zwölfköpfigen »Kürbishütte«. Eine für den Jahreskonvent dieser »Kürbishütte« von Albert gedichtete und komponierte kleine Kantate ist ohne Jahreszahl gedruckt. Auf dem Titelblatt steht derselbe Totenkopf, der auch auf Begräbniskompositionen Alberts wiederkehrt, die nur im Sonderdruck erhalten sind. Daß nun die Gedichte für diese »Kürbishütte« Tod und Sterben zum Gegenstand haben, ist nicht auffällig. Wenn aber dann auch in den acht Bänden der eigentlichen Arien das Verlöschen des Lebens, die menschliche Hinfälligkeit und die letzten Dinge sehr häufig wiederkehren, so hat das eine andere Bewandnis. Sie ist Winterfeldt und seinen Nachschreibern entgangen. Es handelt sich nämlich bei derartigen Stücken nicht um freie Dichtungen, sondern um Grablieder. Nicht für alle, aber für die meisten beweisen das Überschriften auf den Arien selbst, oder häufiger auf den zahlreich erhaltenen fliegenden Blättern, auf denen die betreffenden Kompositionen zuerst und in der Regel lange vor der Aufnahme in die Arienbände gedruckt worden sind³. Grablieder waren bestellte Kompositionen, sie gehörten zur Gelegenheitsmusik. Diese

¹ L. H. Fischer, Gedichte des Königsberger Dichterkreises. Halle 1883.

² C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang usw.

³ Vgl. Einleitung zu der Albert-Ausgabe im 12. und 13. Band der »Denkmäler Deutscher Tonkunst«.

Tatsache gibt eine äußerst wichtige Auskunft über Alberts Absichten: Er hoffte, möglicherweise durch das Leipziger Beispiel Scheins angeregt, darauf: dem neuen Sologesang das für die ältere Komposition entscheidende Gebiet der Gelegenheitsmusik zu erobern. Trauergesänge waren auf ihm ein Hauptartikel. Einen gleichwichtigen bilden die Hochzeitsgesänge und Brautlieder. Und auch diese zweite Klasse ist in den Albertschen Arien sehr reich vertreten, indes schwerer zu erkennen. Denn viele der Albertschen Trauungsgesänge sagen von Braut und Bräutigam, von Kopulation und Eheschmaus kein Wort; seine Zeit oder wenigstens der Königsberger Brauch begnügte sich für solche Zwecke auch mit Versen und Melodien, die Natur und Jahreszeiten feierten und ganz im allgemeinen zur Erhöhung von Freude und Fröhlichkeit beitrugen. So haben auch mehrere sogenannte Vorjahrs- d. i. Frühlingsliedchen und Herbstliedchen nachweislich als Hochzeitscarmina gedient.

Außer mit strophischen Liedern für Beerdigungen und Trauungen ist die Gelegenheitsmusik in den Arien Alberts noch durch einige größere dramatische Festgedichte vertreten. Mit ihnen wurden Königsberger Besuche des Kurfürsten, der Kurprinzessin gefeiert, oder Berühmtheiten wie Martin Opitz begrüßt. Die Studentenschaft gab für solche solenne Leistungen den Auftrag, das collegium musicum der Universität, das Albert nach der Überschrift der letzten Arie des sechsten Teiles geleitet zu haben scheint, wird die Ausführung übernommen haben. Ganz den gleichen Verhältnissen entsprangen hundert Jahre später in Leipzig die weltlichen Musikdramen Seb. Bachs. Der Gruppe Studentenmusik sind auch noch die zwei Bruchstücke von übrigens verloren gegangenen Opern zuzuweisen, die Albert mit in die Arien aufgenommen hat.

Die Arbeit für Trauer- und Hochzeitsfeiern erklärt es am einfachsten, daß sich in den Arien Alberts geistliche und weltliche Musik ziemlich gleich in die Masse teilen. Er selbst hat es für nötig gehalten, wegen dieser Mischung um Entschuldigung zu bitten. »Wunderte Euch etwan,« — heißt es in der Vorrede des ersten Teils — »daß ich Geistliche und Weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzt, so gedenket: wie es mit Eurem eignen Leben beschaffen, die Ihr oft an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten fröhlich seid.« Daß auch einzelne Chorliedersammlungen des 16. Jahrhunderts, die Ottsche z. B., für Beides, für

Andacht und für Frohsinn zugleich sorgten, muß ihm und wohl gar der Albertschen Zeit fremd gewesen sein. Für das junge deutsche Sololied war indes die Zusammenstellung geistlicher und weltlicher Dichtungen eine Neuerung und zugleich eine Wohltat. Es ward der Gefahr einseitiger Liebessklaverei entrissen und auf Universalität verpflichtet. Dadurch ist es groß geworden, und Alberts Verdienst ist, daß das deutsche Singelied Stücke besitzt, wie ›Über allen Wipfeln ist Ruh‹ und ›Droben stehet die Kapelle‹.

Unter den eigentlichen Liedern der Geselligkeit erwartet man in Anbetracht des nach der Entstehungsgeschichte für maßgebend anzunehmenden studentischen Bedarfs einen viel größeren Vorrat von Wanderliedern, von Trinkliedern und Freundschaftsliedern, als die Arien enthalten. Die Liebeslieder, die immer noch die stärkste Gruppe bilden, schildern alle Liebesglück und Liebesleid sehr anmutig, einzelne sind durch szenische Form in der Wirkung gesteigert. Aber es ist kaum eins darunter, das einmal herzlich und jugendlich jauchzt und jubelt; Alberts Musik macht das zum großen Teil wieder gut. Die nächst starke Gruppe enthält madrigalische Dichtungen im alten Sinn: Lieder, die die Schönheit der Natur preisen, Einzug von Sommer und Winter beschreiben. Dann kommen Freiheitslieder mit Ausfällen gegen Bücherwürmer und Grillenfänger. Bei dieser Gruppe macht Dach gern von einer noch bis weit ins 18. Jahrhundert unter dem Namen ›Parodie‹ beliebten Verkuppelung zweier aufeinanderfolgender Stücke Gebrauch: Das zweite sagt das Gegenteil vom ersten: Nr. 19 im ersten Teil der Arien z. B. fängt an: ›Ich empfinde fast ein Grauen, daß ich, Plato, für und für bin gesessen über dir‹, darauf Nr. 20: ›Ich empfinde gar ein Grauen, Bachus, daß ich für und für bin gesessen neben dir‹. Albert hat's so eingerichtet, daß die beiden Stücke sich auch als Duett singen lassen. Darin liegt der Scherz und die Verwandtschaft mit Quodlibet und Oper. Die letzte Gruppe bilden einige wenige moralische Lieder. Dach gibt überall auch für die andren Poeten den Ton an, und dem ist's wohl zu danken, daß die weltliche Lyrik der Albertschen Arien, mit dem Maßstab des 17. Jahrhunderts gemessen, als hervorragend bezeichnet werden kann. Mit Recht weist Albert selbst darauf hin (Vorrede des achten Teils), daß die von ihm gebotenen ›Buhlenlieder‹ ehrbar seien. Der andere Vorzug der Königsberger Profandichtung ist, daß sie trotz des freundschaftlichen Verhältnisses zu Opitz den Olymp nicht mißbraucht. Stärker treten die Schwächen der Zeit im ›geist-

lichen Teil« hervor, am anstößigsten in den sogenannten »Widerrufen«. Das sind Trauergesänge, die die heutige Sitte nicht mehr kennt, die aber bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in Mitteldeutschland noch sehr angesehen waren und in keinem Gesangbuch fehlten. Die Bachsche Motette »Jesu, meine Freude« enthält einen Widerruf, und auch Brahms knüpft mit der fünften Nummer seines »Deutschen Requiems« an den Widerruf an. Er war als ein letzter Gruß der Abgeschiedenen aus dem Sarg heraus gedacht und wurde am Ende der Trauerzeremonie von dem besten Sänger unter den Chorknaben auf dem Rand des Grabes (gegen besondere Vergütung) vorgetragen. In diesen Widerrufen oder »letzten Reden« hat nun auch Dach der Bilder sucht mehr als einmal den Geschmack geopfert. Die vierte Nummer des vierten Teils beginnt gleich vielversprechend: »Ich armer Madensack«, später heißt's unter anderem: »Ihr Freunde, haltet Mund und Nase zu. Ich stink«.

Doch ändern solche Ausnahmen nichts an der Tatsache, daß die Arien Alberts nicht bloß Selle, Nauwach, Schein, sondern alle ihnen seit Menschenaltern vorangegangenen deutschen Sammlungen musikalischer Lieder dichterisch hinter sich lassen. Insbesondere darf Dach auf Grund der Auswahl, die Albert unter seinen Gedichten getroffen hat, an die Seite Flemings und Gerhardts gestellt werden; an der ausschlaggebenden Förderung, die das neue Lied durch Albert erfuhr, hat er einen wesentlichen Anteil.

Der Plan, dem Sololied in der Stadt Eccards die Gelegenheitsmusik zu erobern, war eine Studentenidee. Albert erfuhr bald, daß er mit ihr mitten hinein in einen der Kämpfe geraten war, die zu allen Zeiten unvermeidlich sind, so oft alte und neue Kunst zusammenstoßen. Die Macht der Studenten reichte hier nicht weit und die bürgerlichen Kreise hielten bei ihrem musikalischen Familienbedarf an den Motetten und mehrstimmigen Liedern des als Epithalamiker besonders bedeutenden Stobaeus fest. Erst hat Albert geglaubt, diesen Widerstand durch Belehrung brechen zu können. Schon dem ersten Teil schickt er einige Anweisungen an den Sänger voraus, dann kommen im zweiten acht Sätze für den Spieler, in denen das Wesentliche der Generalbaßlehre und der Begleitungskunst zusammengedrängt wird. Sie sind für die Kenntnis der alten Praxis außerordentlich wichtig, am wichtigsten der Abschnitt über die wirkliche Behandlung des zweistimmigen Satzes. Auch später kommt er immer wieder auf die richtige Ausführung zurück, gibt die erlaubten Freiheiten und Abweichungen an und wehrt der Entstellung. Von seinen eignen Kompositionsleistungen

spricht er gleich von vornherein in der bescheidensten Weise, nur die Sache im Auge. Solche Melodien, wie seine, meint er, könne jeder, der etwas singt, zu Wege bringen; was die neue Kunst vermöge, das zeige sich erst bei Schütz und den Italienern; die durchkomponierten Texte und die Kantaten erklärt er mehr als einmal für die Norm und das Ideal. Das Zureden half aber nichts; um in der Gelegenheitskomposition Fuß zu fassen, ist Albert gezwungen sich der Monodie ab- und dem alten Chorstil zuzuwenden. Nur den ersten und zweiten Teil der Arien beherrscht der Sologesang, im siebenten und achten tritt er fast ganz zurück und in den späteren Auflagen sind auch viele Sologesänge der früheren Teile zu Chören oder wenigstens Duetten umgeschrieben. So erst, gewissermaßen als halber Renegat, hat Albert gesiegt. Von der Mitte der vierziger Jahre ab beweisen es die zahlreich erhaltenen Einzeldrucke, daß Albert als Gelegenheitskomponist in Königsberg beliebt und auch von auswärts, von Wehlau, Insterburg aus mit Bestellungen aufgesucht wurde. In den »Arien« selbst zeigt sich die Wandlung der öffentlichen Gunst darin, daß von 1640, vom vierten Teil ab, die Hochzeits- und Trauergesänge immer mehr hervortreten. Unter den 25 Nummern des siebenten Teils ist das freie Gesellschaftslied nur noch anhangsweise, mit fünf Bearbeitungen französischer Chansons, im achten gar nur mit zwei Stück vertreten.

Mit dieser Abweichung vom ursprünglichen Programm haben aber die Arien Alberts einen Erfolg gehabt, wie die Musikgeschichte wenige, auf dem Sondergebiete des neuen deutschen Lieds nur in der »Singenden Muse« des Sperontes ein Seitenstück bietet. Albert selbst hielt sein »Arienwerk« zuerst mit dem vierten Teil für abgeschlossen. Ihm liegt ein Gesamtregister bei; auf dem Titelkupfer einiger Exemplare steht Athene mit dem Speiß in der linken Hand und schaut finster drein. Darunter liest man: »Weil Recht und Kunst erliegt, hat sie sich auch verkehrt und linkisch wollen werden«. Das ist eine der wenigen Spuren von Krieg und Not, die sich in den Arien Alberts finden.

Ihnen stellen sie Dichtungen und Titelbilder entgegen, aus denen uns eine idyllisch behagliche Geselligkeit und ein reizendes Gartenleben anheimelt. Königsberg gehörte zu den Städten, auf die die schlimme Zeit nur vorübergehend gedrückt hat. So verstand sich denn Albert bis 1650 zu weiteren vier Teilen. Im Jahre 1676, also 15 Jahre nach dem Tode des Komponisten,

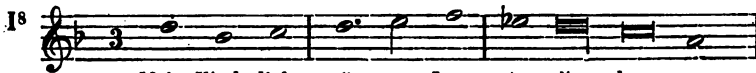
ist für die Leipziger Ostermesse auch noch ein neunter Teil angezeigt worden, aber wahrscheinlich nicht erschienen¹. Jene acht Teile aber erlebten, mit Ausnahme des letzten, mitten in der Kriegszeit bis zum Jahre 1654 alle drei oder vier Auflagen, und sie wurden trotz dreifachen Privilegienschutzes zu Alberts großem Verdruß und Schaden mehrfach widerrechtlich und mangelhaft nachgedruckt. Einer dieser Nachdrucke, das in Königsberg selbst 1648 herausgegebene »Poetisch Musikalische Lustwäldlein«, das den Inhalt der ersten sechs Teile in fortlaufenden Nummern bringt, hat in der Verbreitung das Originalwerk fast verdrängt. Noch Schneider und Reißmann führen Albert als den Verfasser des »Lustwäldleins«, das sein größter Ärger war, an. Auf die Tatsache der außerordentlichen Verbreitung der »Arien« hin stellt Caspar Printz in seiner »historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« (1690) Albert unter »die berühmtesten Musici, so in dem 17. Jahrhundert nach Christi Geburt bekannt worden« und Gerber sagt hundert Jahre später in seinem Lexikon: »Alberts Muse ist die Lieblingsmuse seines ganzen Zeitalters gewesen«. Allerdings weiß schon Printz von Albert nichts Näheres, als daß er schöne geistliche Lieder gedichtet und komponiert habe, von denen einzelne noch gesungen würden. Aus diesen einzelnen ist mit der Zeit ein einziges geworden, der bekannte Choral: »Gott des Himmels und der Erden«, und dieser in einer Fassung, die von A. Scheibe herrührt. Die paar Proben, die C. F. Beckers »Hausmusik usw.« (1840) brachte, haben nicht vermocht die Kunst Alberts wieder zum Leben zu bringen; vielleicht gelingt das den »Denkmälern deutscher Tonkunst« und ihrer Neuausgabe seiner Arien.

Denn noch mehr als die Dichtung muß die Musik dieser Arien gerühmt werden. Sie hat nicht bloß für die Entstehungszeit Bedeutung gehabt, sondern der musikalische Wert der meisten Stücke ist bleibend. Fallen lassen müssen wir die eigentlichen großen Kantaten. Als Dokumente der Opernlust des 17. Jahrhunderts gehören sie, ähnlich wie die bereits erwähnten und bedeutend höher stehenden Musikdramen S. Bachs in eine Sammlung deutscher Kulturbilder; direkt musikalisch kann man den Kantaten Alberts nichts mehr abgewinnen. Seine Lieder aber lassen sich fast alle noch unmittelbar gebrauchen. Voran die geistlichen und kirchlichen Nummern, deren Melodien nichts von der Frische fehlt, welche die Weisen der Reformationszeit aus-

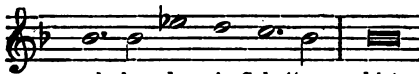
¹ A. Göhler, Verzeichnis usw. 1901. Vorher Fischer, a. a. O.

zeichnet. Hier stand Albert allerdings auf einem durch Tradition und hundertjährige Vorarbeit gesicherten Boden. Aber er behandelt den Choral mannigfaltiger und geschickter, als Zeitgenossen und Nachfolger, in der Regel ohne die schwerfällige Kadenzierung und den langen Aufenthalt beim Reim. Ausnahmen gibts auch bei Albert. Selbst einzelne weltliche Lieder hat er durch die in der Jugendzeit des neuen Sologesanges häufige Unsitte, das Zeilenende mit Ganz- oder Halbschlüssen und mit Pausen herauszuheben, verdorben. Ein Hauptbeispiel ist die sonst melodisch sehr gute siebente Nummer des ersten Teils: »Hier habt Ihr, ihr Jungfrauen!« Im allgemeinen jedoch bewegt sich Albert im Choralschema frei und mit einer sehr reichen musikalischen Rüstung. Seine Harmonie verfügt über die Mannigfaltigkeit alter Kirchentöne, seine Rhythmik über die Beweglichkeit der Mensuralperiode. Den eigentlichen Wert erhalten Alberts geistliche Lieder aber durch die Fülle und Wärme frommer Empfindung, die der lebendigen Form zugrunde liegt, durch die Echtheit und Unmittelbarkeit seiner ernsten und zugleich kindlichen Religiosität. Wenn heute eine Vermehrung der Kirchenlieder beabsichtigt würde, aus Albert müßten sie vor allem genommen werden! Gleich das erste Stück des ersten Teils: »So laßt uns Gott doch einig loben« kann als Muster für diese Art Albertscher Gebrauchschoräle dienen.

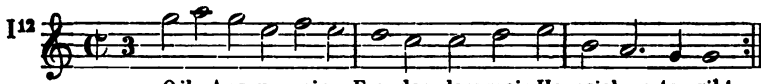
Außer an den Choral lehnen die Arien Alberts an das deutsche Chorlied des 16. Jahrhunderts, sowohl an das einfach homophone, wie an das kontrapunktische, an und entnehmen dem letzteren für die Rhythmik und Metrik jene häufige Mischung geraden und ungeraden Taktes in derselben Periode, die der alten Chormusik so viel Frische gibt. Die Melodik ist auch in diesen Fällen modern, nämlich reich an großen, ausdrucksvollen Intervallen, die altertümliche Mensur jedoch erschwert es Uneingeweihten vielfach, die Schönheit und Einfachheit der Stücke zu erkennen. Sehr oft würde sich da durch Umnotierung helfen lassen. Einige Beispiele mögen das verdeutlichen. Für:



Mein Kind, dich müs - sen Leu - te lie - ben, vor



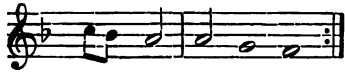
wel - chen du ein Schatten bist

II¹² 

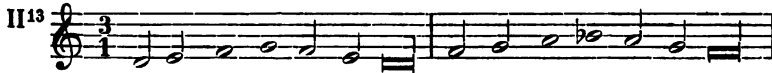
O ihr Auszug meiner Freuden, dem mein Herz sich un-ter-gibt.

II²⁵ 

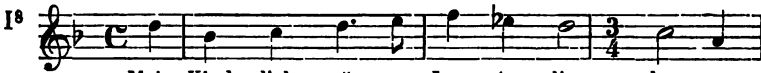
Wer fragt dar-nach, aus dem Ge-lag hab ich mir vor-



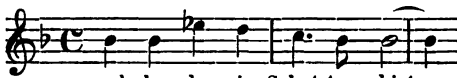
- - - ge-nommen

II¹³ 

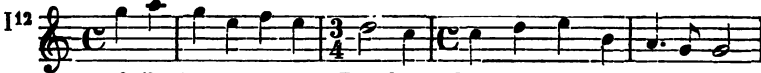
Darum, Schönste, laß uns jtz, weil die Blüth uns noch er-hitzt
sind die modernen Formen:

I⁸ 


Mein Kind, dich müs-sen Leu-te lie-ben, vor



wel-chen du ein Schat-ten bist

II¹² 

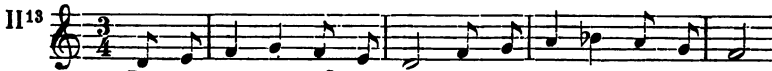
O ihr Auszug meiner Freuden, dem mein Herz sich unter-gibt

II²⁵ 

Wer fragt dar-nach, aus dem Ge-lag hab ich mir



vor - - ge-nommen.

II¹³ 

Da-rum, Schönste, laß uns jtz, weil die Blüth uns noch er-hitzt

Nicht unmöglich ist's, daß Albert die mensural gedachten und notierten Sololieder mit dem stillen Hintergedanken hingeschrieben hat, sie gelegentlich als Chöre zu verwenden. Meistens ist das dann auch geschehen. Bei anderen wieder mischt sich im Notenbild alte und neue Zeit. Der schöne Widerruf II³ z. B.:



Wie lieg ich hier, wie muß ich star-ren

hat die gemischte Rhythmik des Mensuralstils, aber das Tempo der Töne ist ganz modern wiedergegeben. Die Übertragung läuft auf eine geringe Änderung hinaus:



Einfacher als durch solche Übertragungen kommt man zum richtigen Verständnis dieser mensurierten Lieder Alberts, wenn man daran festhält, daß die Taktstriche in ihnen nur ein arithmetisches Orientierungsmittel sind und daß der vorgezeichnete Rhythmus das Tempo angibt. Die Mensuralzeit kennt keine guten und schlechten Taktteile, sondern betont nach den Wortakzenten.

Neben den mensurierten steht aber eine große Gruppe Arien Alberts, die sich an das rhythmisch einfache Chorlied, an das (von einem etwaigen Nachgesang abgesehen) vom Anfang bis Ende im gleichmäßigen Gruppentakt verlaufende, meistens ein kurzes Motiv in symmetrischen Abschnitten wiederholende und variierende Tanzlied anlehnen. Diesen gleichtaktigen (isometrischen) Arien stehen die mensurierten nicht etwa wie neue und alte Zeit gegenüber, sondern wie höhere und volkstümliche Kunst. Es sind uralte Gegensätze, die in allen Perioden der Musikgeschichte wiederkehren. Die Hauptstütze der Isometrie (Gleichtaktigkeit) war immer die Instrumentalmusik. Von den Spielteuten her erobert sich das Tanzlied schon im deutschen Minnegesang seinen breiten Platz. Stücke wie das Spottlied auf den König Rudolf (in der Jenaer Liederhandschrift) sind da die Typen. In der Periode des Chorlieds zeigen L. Haßlers »Jungfrau, dein' schön' Gestalt«, sein »Feinslieb, du hast mich g'fangen« und andere heute wieder allgemein bekannte Nummern zur Genüge: wie dieses von Natur volkstümliche Tanzlied sich im 16. Jahrhundert unter Meisterhänden entwickelt hatte. Auch ohne genauere statistische Nachweise darf angenommen werden, daß es das beliebteste Stück des Ensemblesangs war. Deshalb hat auch sofort Schein seinen »Hochzeitsscherz« als Tanzlied gehalten und ähnlich bringen auch Nauwach und Selle unter ihren Sologesängen einige Tanzlieder. Albert bedenkt diese Gattung in seinen Arien noch reicher als diese Vorgänger, er bedenkt sie ferner auch mit einer Anzahl polnischer und französischer Stücke. Die über diese Entlehnungen noch schwebenden Untersuchungen¹ führen möglicherweise auch

¹ H. Fischer, Fremde Melodien in Heinrich Alberts Arien. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, 467.

vor italienische, englische, niederländische Quellen. Die Deutschen borgen und verarbeiten schon in der Chorzeit mehr fremdes Material als andere Nationen, weil es ihnen zwar nicht an Volksliedern überhaupt, aber doch an Volksliedern von scharfer äußerer Physiognomie fehlt. Albert folgt also bei seiner Entlehnung einer alten Tradition, mit der wir auch die Dichter rechnen sahen. Mit der Benutzung polnischer Musik hats allerdings eine besondere Bewandnis. Da sind ihm außer Demantius (mit den Tänzen von 1604) wahrscheinlich nur wenige Komponisten vorangegangen. Fast noch hundert Jahre nach Albert teilt Telemann mit, daß der polnische oder hanakische Stil bei den Musikverständigen schlecht geachtet sei, und findet's nötig, für dessen »barbarische Schönheit« mit dem Verse: »Es bringt ein polnisch Lied die ganze Welt zum Springen« eine Lanze zu brechen. Albert sah da klarer als seine deutschen Kollegen, weil er eine Reihe jüngerer Jahre in Chopins Heimat als Kriegsgefangener verbracht hatte. Daher kommt's wohl auch, daß er in der Nachbildung nicht bloß des polnischen, sondern jeder Art von Tanzlied außerordentlich glücklich war. Eine Reihe von »Vorjahrsliedchen« (an ihrer Spitze das ganz kurze »Die Lust hat mich bezwungen«, in dem Dach die jublierenden Vögel als »Freiheitsvolk« und als »Büschebürgerei« begrüßt) und Duetten (»Keine Nacht, kein Tag vergehet« und »Jetztund heben Wald und Feld wieder an zu klagen«), die diese Form einhalten, zeigen ihn als eins der anmutigsten und herzlichsten Liedtalente aller Zeiten und gehören zum besten, was wir an edel volkstümlicher Gesangsmusik besitzen.

Zu diesen an Choral und Chorlied anlehrenden Arien tritt noch eine dritte, italienisierende Gruppe. An ihrer Spitze stehen die bereits erwähnten, gut gemeinten Kantaten. Solche große durchkomponierte Stücke erklärt Albert, wie erwähnt, für die Normalformen des begleiteten Sologesangs. Mit richtigem Gefühl hat er sich jedoch darauf beschränkt, sie bei einer Handvoll Fest- und Prunkgedichte zu versuchen. Dagegen hat er von einzelnen Elementen des italienischen Kantatenstils, ähnlich wie seine Vorgänger, auch im strophischen Lied fleißigeren Gebrauch gemacht, voran bei geistlichen Texten. Da ist gleich die vierte Nummer des ersten Teils: »Auf, auf, mein Geist und nun erhebe Gottes Güt' und Vattertreu« ein eindringliches Beispiel dafür, wie glücklich Albert die Koloratur der kleinen Form dienstbar zu machen weiß. Er stellt in die Melodie verhältnismäßig viele, aber meist bescheidene Figuren ein, um erstens den Ausdruck

einzelner Worte zu verstärken und zweitens, um das ganze Stück in eine feierliche, pathetische Sphäre zu heben. Schein (in den Waldliedlein) und Selle (in den Monophoneticis) lieben lange Figuren, und mischen sie vorwiegend in die Schlüsse, gleichsam als letztes, unterstrichenes Wort, als einen selbständigen, verstärkenden Anhang. Hält Albert einen Text zum italienisierenden Vortrag für geeignet, so beginnt er gleich erregt und bleibt's durchs ganze Stück. In der Regel ist der Grundton solcher Arien Alberts mehr deklamatorisch als gesänglich. Die Methode findet sich auch in weltlichen Arien Alberts verwendet und zwar auch in solchen, deren Texte eine ganz einfache Stimmung ruhig aussprechen, wie ›Liebste Seelen, meiner Seelen‹, ›Der Mai des Jahres Herz‹. Da tragen die Koloraturen dann einen Aufschwung des Gefühls und einen dramatischen Zug in die kleinen Gedichte hinein, der nicht immer natürlich erscheint. Es ist aber beachtenswert, daß Albert auch in solchen Fällen die knappe Liedform einhält.

Das Hauptstück unter den italienisierenden Situations- und Deklamationsliedern Alberts ist die Klage eines unglücklich Liebenden: ›O der rauhen Grausamkeit‹ (II¹⁸). Es muß nach Geist und Form als seine modernste Leistung bezeichnet werden, weil es völlig dramatisch, fast als Theaterszene gedacht ist und weil es die vom Musikdrama der Italiener aufgestellten neuen Ausdrucksmitel sämtlich ins Feld führt: außer der Koloratur: Rezi-tativton, Periodenbau durch Sequenz und eine chromatische Melodik, die unmittelbar an Monteverdi erinnert. In der meisterhaft schön naturalistischen Schilderung einer zwischen Aufschreien und Stammeln schwankenden Fassungslosigkeit sucht dieses Stück in der deutschen Gesangskomposition der Zeit seines Gleichen. An Musikern wie Selle und Albert lag's darnach nicht, daß wir nicht schon im 17. Jahrhundert zu einem deutschen Musikdrama kamen. Leider gaben die Dichter auch im Lied wenig Gelegenheit zu solchen heißer Empfindung vollen Kompositionen.

Gleich Selle hat auch Albert ›Echolieder‹, ein besonders reizendes in ›Bist du von der Erden, Florabella, oder nicht?‹ (II¹⁴). Auch sie gehören zur italienisierenden Gruppe. Alle im italienischen Stil gehaltenen Arien Alberts sind mit Vorspielen, Zwischenspielen und Nachspielen versehen, zu deren Ausführung außer dem Cembalo (oder seinem Ersatz) noch Geigen und andere Orchesterinstrumente gehören. Bei den deutsch gehaltenen Liedern fehlt dieser Instrumentenapparat. Indem jene zur Ausführung eine kleine Hauskapelle voraussetzen, bilden sie einen neuen

Beleg für den Reichtum des deutschen Musiklebens in Alberts Zeit. Wichtiger ist, daß Albert noch entschiedener als es Selle in seinen bivocalen ›Deliciis‹ getan, das Lied durch diese Ritornellstücke der neuesten italienischen Musikentwicklung anzunähern sucht. Vielleicht ist Scheins ›Fürwahr‹ oder Monteverdis ›Orfeo‹, der zum ersten Male das Orchester zum Sologesang heranzog, unserm Albert bekannt gewesen, wahrscheinlicher ist jedoch, daß er die Anregung zu seinen Orchesterliedern — wie wir diese Stücke, natürlich nur im älteren Sinne des Wortes, kurz nennen wollen — dem geistlichen Konzert H. Schützens entnahm. Zu dem Charakter der Deutschen als eingefleischtes Instrumentalvolk stimmt es, daß im Laufe des 17. Jahrhunderts dieses Orchesterlied sich zeit- und strichweise zum eigentlichen Normallied aufgeschwungen hat. Kurioserweise ist diese Tatsache den Historikern des deutschen Lieds völlig entgangen.

Aus der Mischung alter und neuer, deutscher und italienischer Elemente erwuchs den Arien Alberts ein Formenreichtum, bei dem mehr als ein Geschmack seine Rechnung fand und der zugleich der Liedkomposition der Zukunft mannigfache neue Anregungen bot. Auch dieser Umstand hat für Albert mitgewirkt. Das beste tat indes der geistige Gehalt seiner Arien. Wenn der grundbescheidne Komponist seine Muse auch nur als mnemotechnische Hülfe zur Verbreitung seines geliebten Simon Dach ansah, so rühmt doch Dach seinem Freund mit Recht nach: ›Mein Arbeit zog durch deine Weisen in Wahrheit neue Kleider an‹. Denn Albert bringt die Seele der Dichtungen in jedem Gebiet der Empfindung gleich gut zum Sprechen. Ganz ausdrücklich muß seine Sicherheit im Ausdruck der Freude und der Hoffnung hervorgehoben werden, weil in der Darstellung des Hellen bloße Durchschnittsbegabungen wie immer, so auch in der Liedmusik des 17. Jahrhunderts am meisten versagen. Albert dringt auch in den Fällen, wo er als Musiker der Renaissanceperiode nach unsrer Empfindung zu sehr auf die kleinsten Außerlichkeiten der Textformen achtet, ins Innere der Poesien, er hebt sie aus dem Unbestimmten ins Bestimmte, aus dem Wesenlosen ins Faßliche und macht aus phantasiearmen Wortspielereien (›Du vormals grüner Stock‹ I⁶ oder ›Was von mir dein leichter Sinn, Thirsis, zu begehren scheint‹ I¹⁰) dramatisch belebte, anschauliche Bilder. Alberts Individualität sind nach der Tiefe zu Schranken gezogen, aber daß er eine Individualität, eine durch und durch anmutige, leicht gestaltende, sächsisch naive Künstlernatur, ein innerlich reicher Mensch und

musikalisch ein Melodiker ersten Ranges ist, läßt sich überall spüren.

Aber auch Staden, Selle und Schein waren keine gewöhnlichen Talente. Wenn Alberts Erfolg den ihrigen übertraf, so gab dafür der Umstand den Ausschlag, daß es ihm weit mehr als diesen beiden Vorgängern gelang, dem neuen Lied einen deutschen Charakter zu geben und zwischen alter und neuer Kunst zu vermitteln. Das erreichte Albert dadurch, daß er mit der Mehrzahl seiner Arien an den protestantischen Choral und an das deutsche Chorlied anlehnte und sich mit dem italienischen Stil auf eine Reihe interessanter Proben beschränkte. Dadurch bewies er, daß ein auf der Höhe der Zeit stehender Sologesang ohne Opfer an fremdes Wesen möglich sei. Dieser im Text und in der Musik zugleich geführte Beweis war schon den Vorgängern Alberts gegenüber nicht überflüssig. Nun war aber im Jahre 1638, also gleichzeitig mit Albert, ein anderer Sachse in die Liederlinie eingetrückt, dessen Leistungen von der neuen Kunst vollständig abschrecken konnten. Das ist der »kurfürstliche Kammermusikant« Caspar Kittel in Dresden, dessen »operetta prima« unter 30 »Arien und Kantaten«, deren Texte zur Hälfte von Opitz sind, fünf Sologesänge enthält. Kittel, ein Schüler Schützens, war auf Kosten Johann Georgs des Ersten mehrere Jahre in Italien gewesen und gerade um die Zeit, wo die Opernkomposition durch die römische Schule einen weiteren Aufschwung nahm. Seine Sammlung erinnert daran mit einer Romaneska und einer »Aria di Ruggiero«, die direkt auf eine berühmte Oper der Francesca Caccini hinweist. Da lag es denn nahe, daß er den Deutschen das Beliebtste zu zeigen suchte, was die Italiener im Sologesang hatten. Das waren Variationen nach dem Rezept, das wir schon bei Peri und G. Caccini fanden. Aber es ist wenig Erfreuliches an diesen Variationen Kittels. Nicht einmal in den Themen passen Text und Musik immer zusammen: eine schwärmerische Liebeserklärung z. B. »Mein Lieb, wie schön bist doch du« wird teilweise im Ton eines Passionschorals ziemlich zerstückelt abgesungen; die besser geratene Melodie zu »Coridon, der ging betrübet« stammt wahrscheinlich aus einem Chormadrigal. Noch viel schlimmer sind die Verwandlungen des Themas. Nur hier und da knüpfen sie mit der Umbildung ruhiger Noten in Läufe an geeignete Worte wie, springen, fliegen usw., mithin an Begriff und Sinn an; im ganzen setzt sich die Musik sträflich über den Text hinweg und verläßt sich vollständig auf die Macht der neuen

virtuosen Phänomene. Zu einem günstigeren Ergebnis gelangt man, wenn man die Variationen Kittels als Schulwerk auffaßt, das die Hauptmanieren des neitalienischen Verzierungswesens veranschaulichen will. In diesem Falle wird man sich den zahlreichen Beweisen von Talent und von wirklicher musikalischer Empfindung, die in der Komposition zum Vorschein kommen, nicht verschließen. Nach dieser technisch-didaktischen Seite hat Kittels operetta prima noch heute einen praktischen Wert und verdient von Schülern und Lehrern des Kunstgesangs ebenso beachtet zu werden, wie von den Historikern dieser Disziplin. Letzteren veranschaulicht Kittel den Boden, aus welchem die ungläublichen Bravourstücke von Monteverdis »Orfeo« hervorgingen, klarer, als sämtliche Gesanglehren des 17. Jahrhunderts.

Es muß jedoch als gewiß angenommen werden, daß der Kittelsche Stil auf den ausschließlichen Schulgebrauch nicht berechnet war. Solcher Verirrung gegenüber gewinnt Alberts Liedarbeit erst ihre volle Bedeutung: sie führte die unvermeidliche Fremdherrschaft auf ein bescheidenes Maß zurück und wurde dem trotz des Kriegs wach gebliebenen Nationalgefühl der Deutschen gerecht. Daher die Verbreitung seiner Arien. Wie lange sie sich gehalten, ist zur Zeit noch eine offene Frage. Nach Profe¹ waren die Originalausgaben schon 1656 vergriffen, 130 Jahre später gehörten, wie Adelong² und die »Preußische Tempe« ziemlich gleichzeitig mitteilen, auch Exemplare des Profeschen Vademecums zu den Seltenheiten. Aber die neuen Gesangbücher, wenigstens die geistlichen, haben noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts aus Alberts »Arien« geschöpft. Den vollsten Griff tun dabei Gottfried Wegners (von Oels) »Geistliche Parodien« (Cöln an der Spree 1668) mit 20 Nummern. Daß sie schließlich durch neuere zum Teil leichtere Stilarten des Lieds verdrängt worden sind, geht daraus hervor, daß Albert auch in den handschriftlichen Sammlungen, die aus der Wendezeit vom 17. zum 18. Jahrhundert erhalten sind, wenig vorkommt. Aber noch 1712 werden in der Schweiz Albertsche Melodien für neue politische Lieder benutzt³ und erst im 18. Jahrhundert

¹ Vorrede zu Ambrosius Profes »Vademecum« 1656, die zweite Auflage 1657, die dritte 1658. Dieses Werkchen ist ein handlicher und im Text verbesserter Nachdruck des »Lustwäldchens«, zum Teil eine Umarbeitung, da Profe alle mehrstimmigen Sätze Alberts als Sologesänge gibt.

² In seinen Nachträgen zu Jöchers »Gelehrtenlexikon« (1784—1787).

³ Ed. Bernoulli, »Proben vokaler Kleinkunst usw.« (Festschrift zum zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 1906, S. 109 u. f.).

gerät er in gänzliche Vergessenheit; an dessen Ende sind selbst in Königsberg nur noch sieben Albertsche Choräle bekannt.

Wichtiger war es, daß sich infolge von Alberts Arienarbeit die Zahl der für das begleitete Sololied eintretenden Komponisten beträchtlich mehrte. In den Jahren 1638—1650 erscheinen mehr als 20, meistens umfangreiche Liedsammlungen und in ihnen stellen sich gegen 40 deutsche Tonsetzer auf die Seite der neuen Kunst. Das ist schon auf den ersten Blick gegen die Vorperiode ein ganz entschiedener Fortschritt, er wird aber noch bedeutungsvoller dadurch, daß er dem Widerstand einer mächtigen Gegnerschaft abgerungen werden mußte. Denn in Deutschland stößt die Einbürgerung des neuen Stils auf noch größere Schwierigkeiten als in Italien. Nur mit dem geistlichen Konzert, der späteren Kirchenkantate, glückte es schnell. Das deutsche Musikdrama dagegen wurde erst nach 200 und mehr Jahren fertig und auch das neue Lied mußte sich durchkämpfen.

Für die Geschichte dieses Kampfes fehlen allerdings ähnliche Dokumente, wie sie für den italienischen Streit um Monodie und Kontrapunkt in den Schriften Artusis, Donis und anderen Zeitgenossen so zahlreich vorliegen, fast ganz, aber seine Spuren sind noch deutlich genug erkennbar. Das Hauptobjekt, um das gekämpft wurde, war die Herrschaft über die Gelegenheitskomposition, die Grab- und Hochzeitsmusik, bei der, wie die noch zahlreich vorhandenen Reste aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen, der mehrstimmige Satz sich in der Regel mit kleinen Stücken und mit einer einfachen Form begnügte, die das neue Lied förmlich zur Besitzergreifung einzuladen schien. Es handelte sich aber bei der Frage, ob hier die neue Kunst zugelassen werden sollte, nicht bloß um künstlerische Interessen, sondern wichtiger als diese waren die wirtschaftlichen: den Kantoren und ihren Chören flossen aus Begräbnissen und Trauungen ganz beträchtliche Einnahmen zu. Wie Albert hier, nach Ausweis seiner Arien, mit seinem Anspruch, dem sichtlich auf den Geschmack des Publikums gestützten Stobaeus weichen mußte, so verlief der Prozeß auch im übrigen Deutschland. Nur in einzelnen Orten, Nürnberg, Mühlhausen, Oels, Guben, Merseburg z. B. gelang es dem Sololied, sich der Gelegenheitsmusik insbesondere der Grabkomposition und zwar in Form des Orchesterliedes zu bemächtigen¹, im allgemeinen blieb es auf den Haus- und Gesell-

¹ Den Nachweis bieten die gedruckten und handschriftlichen musikalischen Beilagen zu den Leichenpredigten in der Wernigeroder Bibliothek und an ähnlichen Stellen.

schaftsgesang und auf die Verwendung als freie Kunst verwiesen. Hier hat es allerdings der alten Chormusik sehr empfindlich Abbruch getan: das weltliche Chorlied verschwindet von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, etwa mit Daniel Friderici, auf hundert Jahre vom Markt, nur handschriftliche Kurrendengesänge, meist für Knabenstimmen allein, zeigen, daß es noch bescheiden und gedrückt weiterlebt. Aber gerade dadurch, daß es geistlicher und überhaupt bestimmter Interessen und Pflichten ledig war, gelangte das deutsche Sololied zu wesentlichen Vorzügen, vor allem zu der ihm eigenen Vielseitigkeit und zu der Fähigkeit, der Entwicklung der Poesie als guter hilfreicher Kamerad zu folgen.

In der ersten Zeit jedoch hatte der erwähnte Zwist dem Lied die Sympathien eines großen Kreises einflußreicher und leistungsfähiger Tonsetzer entzogen. Die Königsberger Konkurrenz zwischen Albert und Stobaenus erweiterte sich zu einem allgemeinen Gegensatz zwischen Organisten und Kantoren. Letztere standen ziemlich einmütig dem einstimmigen Lied gleichgültig oder ablehnend gegenüber und drückten sein Ansehen mit solchem Erfolg herab, daß gleich Alberts Arien, eine nicht geringe Anzahl von Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts von den Komponisten mit tatsächlich unwürdigen Entschuldigungen bevorwortet wurde. Die Bitte um Nachsicht findet sich regelmäßig und die Wendungen: man böte ganz unbedeutende Arbeiten, Früchte des studentischen Verkehrs u. a., kehren häufig wieder. Christoph Werner, Musikdirektor bei St. Cathrin in Danzig, der 1649 in Königsberg eine Sammlung an sich nicht bedeutender, teils einstimmiger, teils vierstimmiger, aber zum Sologesang brauchbar gesetzter »Musikalischer Arien« veröffentlicht, erklärt offen, daß »Lieder und Gesänge ohne Fugen verachtet werden«. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit diesen Verächtern die Kantoren gemeint waren. Ihre Gesinnung können wir noch 20 Jahre später literarisch belegen mit der Vorrede der (ohne Jahreszahl) in Alten-Stettin veröffentlichten »Greiffenbergschen Psalter und Harfenlust«, einer Sammlung vier- und fünfstimmiger, für die Greiffenberger »Gottsingende Gesellschaft« d. h. für die Kantorey, komponierter Chöre. Dort heißt's: »diese Lieder seien anders, als die sonstigen deutschen Lieder, deren soviele in Druck kämen, daß es nicht mehr an Liedern, wohl aber an andächtigen Christen fehle«. Die Greiffenberger Kantorey habe schon 1658, nach dem ersten Brand des Orts aufgehört (neumodische) weltliche Lieder zu singen. Ein zweiter (i. J. 1668 ausgebrochener) Brand veranlaßt sie ihre »Psalter- und

Harfenlieder« in die Welt zu schicken. Wir erfahren aus dieser Notiz, daß doch zeitweise auch die Kantoreien sich in die neue Musikströmung hatten hineinziehen lassen, und wir haben weitere Beweise, daß sie immer stärker wurde. Schon bald nach Alberts Tod beginnt der Chorgesang gegen das Sololied den kürzeren zu ziehen. 1653 gibt Johann Reinhardt, Alberts Nachfolger in Königsberg, preußische Kirchen- und Festlieder von Eccard und Stobaeus in einstimmiger Einrichtung heraus, und ganz ähnlich reduziert drei Jahre später Profe in seinem Vademecum sämtliche Chöre der Albertschen Arien wieder auf den Sologesang. Aber die Kantoren haben sich, wie bekannt, noch bis in die Zeit Telemanns durchschnittlich an der Arbeit im Sololied nur sehr wenig beteiligt. Dieser passive Widerstand hat ihnen sichtlich zum Schaden gereicht. Es dauerte nicht lange, so galt der ganze Stand als altväterisch. Von Joh. Kuhnau z. B. wissen wir es, wie auch die Tüchtigsten unter diesem Makel zu leiden hatten und wie die amtlichen Vertreter der städtischen Musik von den vorgesetzten Ratsbehörden im Stich gelassen wurden. Die moderne Kunst mit ihren Sololiedern, ihren Sonaten, bald auch mit ihren Konzerten beschaffte sich neue, von der öffentlichen Gunst getragene collegia musica, die Organisten, die schon im 16. Jahrhundert als Inspektoren und Vorsteher der Spielleute im gleichen Schritt mit der Entwicklung der Instrumentalmusik an Ansehen gewonnen hatten, leiteten diese collegia und wuchsen den Kantoren über den Kopf. Wie Albert selbst Organist war, so gehören auch die meisten der ihm folgenden Liederkomponisten diesem Stand an, daneben arbeiten junge Musiker mit, die entweder noch Studenten, oder doch noch ohne Stelle sind, und mit ihren Liedern Gunst und Gönner suchen.

Auch dieser Umstand zeigt wieder, daß hinter dem Liede frühzeitig ein Mäcenatentum steht. Aus den Widmungen, die nur wenigen Sammlungen des 17. Jahrhunderts fehlen, lernen wir es näher kennen. Da sind an erster Stelle regierende Herren, an ihrer Spitze der Herzog August von Braunschweig-Lüneburg und seine sehr musikalische, als Opernkomponistin bekannte Gemahlin Elisabeth von Mecklenburg. Daß ihm nachweislich mindestens drei Sammlungen gewidmet sind, ist nicht ohne Bedeutung. Es weist auf den Zusammenhang zwischen Lied und Oper: die Braunschweiger Herren waren Hauptförderer des jungen deutschen Musikdramas. Ferner finden sich der Erbprinz von Dänemark, Graf Anton Günther von Oldenburg, die Reußischen Herren, Herzog Christian zu Braunschweig-Lüne-

burg, die Herzogin Sibylla von Mömpelgard, die bekannte Freundin Frobergers, der Markgraf Friedrich von Brandenburg, die Königin Christine von Schweden, der Herzog Friedrich zu Schleswig-Holstein, der Kurfürst Joh. Georg I. von Sachsen, die kursächsischen Prinzessinnen, der Herzog Ernst zu Sachsen. Nach Österreich und Süddeutschland gehen Dedikationen erst am Schluß des Jahrhunderts, 1690 eine an Kaiser Joseph I., 1695 zwei andere an den Grafen und die Gräfin von Fürstenberg und an den Bischof zu Wien.

In der zweiten Reihe stehen einige wenige hohe Würdenträger: der als Dichter bekannte dänische Generalleutnant Tscherning, der Abt des Michaelisklosters zu Lüneburg, der evangelische Superintendent von Regensburg. Zahlreicher sind dann die Bürgermeister und Ratsherren. Auf sie wurde ganz besonders stark gerechnet. Der junge Theile erklärt es offen als eine Pflicht der Magistrate, die Kunst zu fördern. Die meisten Widmungen dieser Klasse fallen auf Leipzig, dann folgen Hamburg, Nürnberg, Breslau, Stralsund. In Freiberg erscheint in dieser Kategorie ein Amtschöffe Alber(t), vielleicht ein Verwandter des Königsberger Liederkomponisten. Den Magistratspersonen reihen sich »fürnehme Kauf- und Handelsleute« in Leipzig, Hamburg, Lissabon an, den Beschluß bilden unbenannte Musikliebhaber in Görlitz und anderen Orten. Es sind auch Sammlungen da, die ganz im allgemeinen »den Liebhabern« gewidmet sind. Mit Befremden vermißt man in dieser Liste der Mäcene des Liedes die Dichter. Sie waren aber für Widmungen nicht die geeigneten Adressen und teilten außerdem als Mitarbeiter am gemeinsamen Werke mit den Komponisten den Erfolg. Gleichwohl kann die Förderung, die der neue Kunstzweig durch sie erfuhr, nicht übergangen werden. Sie stellten nicht bloß zum Singen geeignete Texte zur Verfügung, sie sind auch oft die Herausgeber von Sammlungen mit Musik versehener Lieder, also Organisatoren und geschäftliche Stützen der Liederverbreitung. In der Regel ist in diesen von Dichtern veranstalteten Sammlungen die Komposition auf eine größere Anzahl von Musikern verteilt.

Die von Albert beliebte Mischung von geistlichen und weltlichen Liedern in derselben Sammlung verliert sich bald wieder, und die vorgelegten Bände dienen immer nur einem, entweder dem geistlichen oder dem weltlichen Zweck. Die erste Gruppe bringt es im Laufe des 17. Jahrhunderts auf ungefähr 30 Sammlungen, das ist ein reichliches Drittel des ganzen Liederschatzes dieser Periode. Es tritt demnach das geistliche Lied gegen das

weltliche stark zurück, aber es ist, wenn man den heutigen Stand dagegenhält, immer noch reich bedacht. Diese Sammlungen geistlicher Lieder sind nicht bloß für den Hausgesang, zum Gebrauch auf Reisen oder im Freien bestimmt, sondern auch für die Kirche, entweder um da als Gemeindegesang den Choral zu ersetzen oder aber als Orchesterlieder den Platz der Motette oder der Kantate einzunehmen. Erst durch genauere Spezialuntersuchungen würde sich feststellen lassen, ob die letztere Klasse durch den Bedarf nach Abwechslung oder durch den Verfall der Kirchenchöre an kleinen Orten veranlaßt wurde.

Als Zweck und als Entstehungsursache der weltlichen Liedsammlungen wird ›die sonderliche Ergötzlichkeit in vornehmen conviviis‹, das Wohlgefallen der ›Herrschaften‹, der Auftrag von Studenten und Akademien, ›die müßige Zeitvertreibung der lieben Jugend‹, das ›Verlangen der Liebhaber‹ angegeben. Andere sollen bei Gelegenheiten öffentlicher Natur, oder als Privatmusiken, als Huldigungen, als Brautlieder, als Ständchen, als Gratulationsgedichte und Liebesschäffereien, als Hausmusik verwendet werden. Bei den meisten klären auch ohne besondere Angabe die Texte über diesen Punkt auf. Unter diesen sind wie zu allen Zeiten die Liebesgedichte zwar quantitativ stattlich vertreten, aber weit davon entfernt zu überwiegen, und schon bald treten ihnen die Hagestolzenlieder, als Spezialität des 17. Jahrhunderts, direkt feindlich entgegen. An ihre Seite und auf Rechnung der Spottlust der Zeit kommen die Scherzlieder, die ausnahmsweise zu Satyren gesteigert sind. In den Rest teilen sich Naturlieder und Erzählungen. In alle Gruppen dieser Lieddichtung drängt sich die Mythologie ein, und auch die Dichter, welche diese Mode als Unnatur bekämpfen, sind ihr, bis auf wenige Ausnahmen, untertan.

Die Musik im Lied bleibt nicht bloß während des 17., sondern bis ans Ende des 18. Jahrhunderts in mehreren, nicht unwichtigen Äußerlichkeiten dem Verfahren Alberts treu. Darunter gehört an erster Stelle die Unvollständigkeit der Notierung. Wie bei Albert und seinen deutschen und ausländischen Vorgängern seit Peri, Caccini und Viadana wird auch bei allen seinen Nachfolgern bis in die Zeit der Berliner Schule erstens die Begleitung der Sologesänge und Lieder nur in der Form eines bezifferten oder nicht bezifferten Basses skizziert, es wird zweitens auch für die Melodie in bestimmten Fällen auf Ergänzung von seiten des Sängers, auf Einfügung der sogenannten ›wesentlichen Manieren‹ gerechnet. Dabei handelt es sich nicht um Geheimkünste,

sondern einesteils um eine allen gelernten Musikern vertraute Stenographie, welche die Last der Schreibearbeit beträchtlich verringerte, andernteils um eine wichtige Frage, nämlich um die Möglichkeit, dem Sänger und dem Begleiter bei der Ausführung etliche Freiheit zu lassen. Je nach individueller oder momentaner Disposition und nach anderen Umständen durfte oder mußte jener an Stelle einer langen Note eine kurze, so oder so verlaufende Figur setzen, ein größeres Intervall durch eine oder mehrere Durchgangsnoten verbinden, Vorschläge anbringen; dem Begleiter war es überlassen, einfacher oder kunstvoll und frei, vollstimmig oder dünn, in tiefer oder höherer Lage zu spielen. Diese im 19. Jahrhundert völlig in Vergessenheit geratene, erst im letzten Menschenalter wieder ausgegrabene Wissenschaft vom Akkompagnement und von der melodischen Ergänzung der alten Sologesänge ist für die richtige Behandlung und Beurteilung aller deutschen Lieder, die in die weite Spanne zwischen Albert und Zelter fallen, unentbehrlich. Mit ihr unbekannt hat z. B. Schneider in seiner »Geschichte des Liedes« sich über die Dürftigkeit und Unbeholfenheit eines Ristschen Liedes ereifert, das in der Originalnotierung lautet:

Ed - ler Hüt - ten sei ge - grü - ßet usw.

Ergänzt man aber im Sinne der Zeit Akkompagnement und Singstimme und überträgt die Mensur in modernen Takt, wird es in der folgenden oder einer ähnlichen Fassung:

Ed - le Hüt - te sei ge - grü - ßet usw.

ein anmutiges oder doch ganz annehmbares Stückchen.

Um akkompagnieren zu können, lernte die musikalische Jugend den Generalbaß und brachte es so weit, nach dem Continuo, d. i. der notierten Baßstimme, vom Blatt zu begleiten. Nur dann war die Aufgabe für die in Harmonie und Kontrapunkt Geübten schwieriger, wenn dieser Baß ein Motiv durchführte, wie das in Bachschen Arien so häufig geschieht. Dafür, daß die Regeln der melodischen Ergänzung selbst den Sängerknaben bekannt waren, sorgten wie in Italien, so auch in Deutschland, schon früh besondere Lehrbücher, wie die »Musica practica« von Andreas Herbst (1642). In ihnen werden sich auch heute wieder alle umsehen müssen, die sich mit dem alten Lied befreunden wollen, denn es ist ganz unglaublich, wie Albertsche und andere Melodien, durch am rechten Orte zugetane Kleinigkeiten — in

der Wendung:  z. B. ein einfacher Vorschlag:



— gewinnen. Viele Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts haben sich außerdem mit der Existenz der Lehrbücher nicht begnügt, sondern im Vorwort ihrer Sammlung die Wichtigkeit der freien Ergänzungen ausdrücklich betont. Löwe und Theile z. B.

Eine weitere Äußerlichkeit, die die spätere Praxis von Albert übernimmt, betrifft den Schlüssel, in dem die Singstimme notiert wird. Der sogenannte Sopranschlüssel (der alte C-Schlüssel auf der ersten Linie), gegen den ja auch in der Instrumentalmusik der heutige (französische) Violinschlüssel nur schwer aufgekommen ist, herrscht weiter und gilt für Sopranstimmen und für Tenöre. Die Sopranstimmen können von Knaben, Frauen, aber auch von Männern, die, wie von Rists »Monatsgesprächen« bis auf Mitzlers »Musikalische Bibliothek« mehrfach bezeugt ist, die heute ausgestorbene Kunst des Falsettierens bis ans Ende des 18. Jahrhunderts noch sehr zahlreich beherrschten, gesungen werden.

Albertisch ist schließlich auch die Freiheit in der Wahl des Begleitinstrumentes. Zwar steht, wenn die Instrumente eigens genannt werden, das Clavicymbel, Cembalo (später Klavier) in der Regel voran, aber es befindet sich dann immer in größerer Gesellschaft. Darunter sind häufig die Violen, die ja in der späteren Spielart der Violinen noch heute beim Schulgesang gelegentlich als Harmonieinstrumente dienen müssen. Neben den Violen kommt das Spinett, mehr ausnahmsweise auch die Orgel,

das Regal oder ein Positiv vor; selten fehlt die Theorbe, fast nie die Laute. Sie hat sich trotz der Mangelhaftigkeit ihrer Akkordgebung von dem alten Platz, den sie als Stütze des Gesanges im 16. Jahrhundert erhalten hatte, nur sehr schwer verdrängen lassen, in Italien sogar die Hand auf Opern zu legen gesucht, in Deutschland das Lied gewisser Kreise bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Beschlag genommen. Vor allem waren es die Studenten, die nicht von der Laute ließen. Sie steht in einem für die Universitätsstadt Wittenberg gedruckten Instrumententableau¹ von 1663 voran, in ungezählten Titelnkupfern des 17. Jahrhunderts kehrt der Spielmann mit der Laute wieder, und in der Geschichte vom schönen Pohlack (1706) nennt Hans Pumpsack unter den schönen Künsten, die der Student überall versteht und verstehen muß, das Lautenschlagen. Diese Bedeutung der Laute und des Lautengesangs gehört mit zu den Nebenursachen, die es zweckmäßig erscheinen ließen, das Akkompagnement der Lieder nur im Umriß zu geben. Sie erklärt auch die Anspruchslosigkeit ganzer Liedersammlungen und Liederschulen.

Für die weitere Entwicklung des innern Stils im Lied ist Albert weniger wichtig geworden, weil man nicht wußte, woran man sich bei ihm halten sollte. Das mensurierte Lied fällt — man darf sagen: leider — verhältnismäßig schnell. Es wird überhaupt die ganze kunstgeschichtliche Hinterlassenschaft Alberts in die Frage zusammengedrängt, ob das Lied vor allem und unter allen Umständen volkstümlich sein und bleiben oder ob es mit der Entwicklung der höheren Kunst Schritt halten soll? In ihrer Stellung zu dieser Frage, der eigentlichen Liedfrage des 17. Jahrhunderts, scheiden sich die Schulen und in den Schulen wieder die Individuen. Um das belebte Bild dieser weiteren Liedarbeit zu übersehen, bedarf es der Beschäftigung mit den einzelnen Liedsammlungen. Mehr als hundert sind im Lauf des 17. Jahrhunderts erschienen, sie sind noch ziemlich alle vorhanden, wenn auch einzelne nur in einem Exemplar. Die Masse der in diesen Sammlungen enthaltenen Liedern ist beträchtlich genug. Kommt auch keine im Umfang dem Arienwerk Alberts gleich, so bringen viele doch ihre hundert Nummern, und keine tut's unter einem Zehent. Besser als chronologisch sichtet man dieses Material nach geographischem Gesichtspunkte. Denn in der gleichen Zeit folgt die Liedarbeit konträren Grundsätzen, am gleichen Ort und im gleichen Land verläuft sie in der Regel einheitlich.

¹ Enthaltten in Joh. Jenckes »Geistlichem Triumphkränzlein«. 1663.

Den nächsten Mittelpunkt der Komposition erwartet man in Königsberg, wo Albert und Dach das Werk so vielversprechend begannen, zu finden. Jedoch sind von Königsberg, sieht man von dem bereits erwähnten Christoph Werner ab, während des ganzen 17. Jahrhunderts nur noch zwei Sammlungen ausgegangen: Joh. Weichmanns »Sorgenlägerin« von 1648 und Christoph Kaldenbachs »Deutsche Sappho« von 1651.¹ Die »Sorgenlägerin« erschien, als Weichmann schon über Jahr und Tag in der Königsberger Altstadt Kantor war. Er setzt sich also über die Vorurteile und Ansichten der Kantorenschaft hinweg, läßt aber auf alle Fälle keinen Zweifel, daß seine Lieder Studentenarbeit und entstanden seien, als er auf der Königsberger Akademie studierte. Das muß also, da Weichmann 1620 geboren ist, gleich in der ersten Zeit geschehen sein, wo Alberts Arien bekannt wurden. So ist die »Sorgenlägerin« jungen Leuten, der zweite Teil dem Bruder des Komponisten, dem Kandidat Jacob Weichmann, der dritte dem »großen Liebhaber und Wohlerfahren der edlen Musik«, dem studiosus Gottlieb Werner, der erste Teil dem wohl damals schon berühmten Joh. Franck in Guben, dem Dichter von »Du o schönes Weltgebäude«, der jedoch auch mit Weichmann ziemlich gleichaltrig war, zugeeignet. Die Sammlung zeigt, wie der Liedgesang die Poeten mehrte, denn außer Franck und M. Opitz begegnen wir in der »Sorgenlägerin« lauter Dichtern, die sich hier zum ersten- und letztenmal versuchten. Es sind des Komponisten Bruder Jacob Weichmann, Ph. Wolders, M. Buchholz, H. Kohlhans und Caesini. Weitere Namen verstecken sich hinter unaufgelösten Anfangsbuchstaben. Im allgemeinen ist die Poesie der »Sorgenlägerin« weniger erfreulich, als die der Albertschen Arien. Besser sind die geistlichen Lieder, die Weichmann nach Alberts Vorgang mit weltlichen zusammenbringt, gut einzelne Francksche Gedichte, z. B. das »Gelübde der Treue«. Bei den weltlichen Texten macht sich nicht bloß die Umständlichkeit und Künstelei der mythologischen Einkleidung schon sehr fühlbar, sondern auch die Phantasie der jungen Poeten ist vergiftet: in den Liebesliedern wechselt süßliche Zärtlichkeit mit grober Sinnlichkeit. Die Anrede kost mit »Seelchen« und ähnlichen koketten Diminutiven, dann wird fortgefahren: »Ei laß deine Gunst heilen meine Brunst«, und der lüsternen Schilderungen, die der fingierten Welt der Schäfer und Schäferinnen nicht gerade wohl anstehen, ist kein Ende. Das Beste sind einige

¹ Vgl. M. Burkhardt, Beiträge zum Studium des deutschen Liedes. 1896.

Lobgedichte auf die Anspruchslosigkeit und andre stoische Tugenden, in denen die spätere moralische Poesie Anstalten macht, von dem neuen musikalischen Lied Nutzen zu ziehen.

Die Kompositionen Weichmanns, von denen ein Teil ebenfalls aus mehrstimmigen Sätzen, Terzetten und Duetten besteht, sind grundsätzlich moderner, als die Alberts. Weichmann verzichtet auf den mensurierten Takt, baut gern in Sequenzen auf und neigt zu den Elementen der Kantate; in der Verwendung von Koloraturen und Rezitativton ist er dabei zuweilen so abhängig von Albert, daß man an ein Plagiat denken kann. (Vgl. Weichmanns »Auf, mein Herz, und du, mein ganzer Sinn« II, 2 mit Alberts »Auf, mein Geist, und nun erhebe usw.« I, 4.) Doch Talent hat er, besonders für geistliche Komposition. In dieser Gruppe sind seine besten Leistungen, wie »Die Klage des Sünders unter dem Kreuz« und das »Osterlied«, wohl wert, nicht vergessen zu werden. Indes eine Weiterförderung der neuen Kunst bedeutet seine »Sorgenlägerin« nicht. Beachtenswert ist, daß er auf ihrem Titel bemerkt: »etliche dieser Melodeyen können auch allein ohne einziges dergleichen Instrumente gesungen werden«. Es war einfache Konsequenz, vom begleiteten Sologesang auf den alten unbegleiteten einstimmigen Volksgesang zurückzugehen. Weichmann gehört unter die zahlreichen Musiker, die das fühlten; die allgemeine Praxis folgte jedoch nicht auf diesem menschenfreundlichen Weg.

Kaldenbach, dem wir unter den Dichtern in Alberts Arien schon begegnet sind, erst Konrektor in Königsberg, dann Professor in Tübingen, ist an der »Deutschen Sappho« in dreifacher Eigenschaft beteiligt, als Herausgeber und Sammler, als Dichter, und drittens als Komponist. Die Sammlung enthält 30 Nummern, 28 davon sind Terzette und Duette, nur zwei als Sologesänge komponiert. Aber schon die Bemerkung des Titels, daß alle Stücke von einer Person allein zugleich gesungen und auch gespielt werden können, zeigt darauf hin, daß Kaldenbach, wie andere, im Kampf zwischen Chormusik und Sologesang beiden Parteien gerecht zu werden suchte. Die Komponisten, die Kaldenbach angibt, sind Heinrich Albert, G. Stigel, G. Fabricius, Joh. Weichmann, Christoph Werner und ein unbekannter Vesichius, der eine Aria Italica beige-steuert hat. Die große Masse der ohne Komponistenangabe vorgelegten Stücke dürfen wir Kaldenbach selbst zuschreiben, der nachweislich verschiedene Chorkompositionen veröffentlicht hat, oder sie sind Entlehnungen, deren Quelle bisher noch nicht nachgewiesen ist. Die »Sappho« geht

nicht bloß mit der Mischung geistlicher und weltlicher, mehrstimmiger und einstimmiger Lieder in Alberts Spuren, sie zeigt auch in einzelnen Nummern dessen direkten Einfluß. Das wohl Kaldenbachsche Baßduett: »Ein Fauler schilt das Glück« ist kaum mehr als eine Umschreibung von Alberts »Du vormals grüner Stock«, auch Weichmanns »Güldner Titan« ist aus Albertschen Klauseln zusammengesetzt. Im prinzipiellen Verzicht auf Koloraturen und andere italienische Musikelemente geht Kaldenbach über Albert hinaus, seine »Sappho« trägt das deutsche Wesen nicht bloß im Titel. Sehr bekannt kann sie nicht geworden sein; sonst wäre es kaum möglich gewesen, daß man zwei Jahre nach ihrem Erscheinen, wie wir sehen werden, mit dem Begriff der Königsberger Schule die Vorstellung von rezitativischer und überhaupt neitalienischer Musik verband.

Noch einen Liederkomponisten dürfen wir in die Reihe der Königsberger stellen: den aus Dahlen im Meißenischen stammenden Georg Weber, der nicht bloß um die Zeit, wo der erste Teil von Alberts Arien erschien, in Königsberg studiert hat, sondern der sich auch in seinem Stil als Schüler Alberts, als ein eifriger Nachahmer von dessen Italianismen zeigt und Albert gelegentlich abschreibt. Sein unstetes Leben führte ihn unter anderen auch nach Stockholm. Hier veröffentlichte er 1640 den »Ersten Teil der geistlichen Lieder, drinnen verfasst der hochbetrübtten, seufzenden Seele Klagegespräche in nur einfachen Melodien, zusammt denen untergelegten Generalbaß für die Theorbe, Spinett und andere hierzu fügliche Instrumente«. Diese der Königin Christine gewidmete Sammlung ist nach keiner Richtung erfreulich. Die Vorrede frömmelt und jammert widerlich über angebliche Verfolgung der Christen, die Texte tragen die Sehnsucht nach dem Herrn gewaltsam zur Schau, und die Musik schillert in allen Farben der Gefallsucht, ist unehrlich, bis zur Gedankenlosigkeit unlogisch und mißhandelt sinnlicher Effekte halber das Gefüge und den Sinn der Texte. Das ist alles doppelt widerlich, weil dieser Weber sichtlich ein begabter Musiker ist. »Ein andrer Teil der geistlichen Lieder«, 1645 in Hamburg gedruckt, in der Vorrede aus Stockholm und von 1643 datiert, dem Herzog Friedrich zu Schleswig-Holstein, einem der vielen Dienstherrn Webers, gewidmet, beweist dies ebenfalls. Diesmal sind es Abendmahlslieder, 40 an der Zahl, die Hälfte einstimmig, mit Orgel, Spinett oder Theorbe zu begleiten und mit Orchester-ritornellen versehen. Die Vorrede behauptet, daß »Possenreißer und Zotenlieder in der jetzigen totkranken Welt viel günstigeres

Aug und willigeres Gehör fänden als Werke ernster Kunst. Weber ist aber, wie wir erfahren werden, nicht bloß bekannt geworden, sondern er hat auch geschichtliche Bedeutung, und zwar dadurch, daß von ihm ab das Orchesterlied mehr und mehr, schließlich — in der Sächsischen und Nürnberger Schule — so stark hervortritt, daß es die Physiognomie der Liedkomposition des 17. Jahrhunderts bestimmt. Das springt, wie die folgende Darstellung zeigen wird, förmlich ins Auge. Das Orchester ist fortan das Hauptmittel, durch welches die höhere Kunst sich in der Liedarbeit geltend macht, das Orchesterlied veranlaßt mehr und mehr auch die Musiker sich zu beteiligen, die sich für das einfache Sololied zu vornehm dünkten. Der Nimbus einer edleren Art hat allerdings den Nachteil gehabt, daß das Orchesterlied zuweilen für ungeeignete Texte und Aufgaben verwendet wurde.

Von 1651 ab verschwindet Königsberg auf lange Zeit überhaupt aus der Geschichte des Lieds. Da sieht man sich unwillkürlich nach Filialen in der Nachbarschaft und am Baltischen Meere um und findet sie scheinbar in Danzig und Stralsund. Danzig bringt 1648 eine Sammlung: heiliger Lieb- und Loblieder von Michael Albinus. Sie enthält zwar keine Noten, aber ein Nachwort sagt, daß die Lieder auf bekannte Melodien gesungen werden können, insbesondere verweist sie hierfür auf die Arien Alberts und auf die Melodien Georg Webers, verspricht auch für die nächste Zeit ausdrücklich für die Sammlung des Albinus komponierte Sätze des berühmten Danziger Kantors Christoph Werner. Diese sind auch, wie bereits erwähnt, erschienen, Werner nimmt aber mit ihnen mehr gegen das neue Lied Partei und Danzig bleibt für dessen Geschichte belanglos. In Stralsund tritt 1647 Martin Rubert, ein geborener Nürnberger, der in Hamburg und Leipzig seine Studien gemacht und von Mattheson und Rist als Komponist, als Orgel- und Lautenspieler sehr gerühmt, gegen 1640 Organist an der Nikolaikirche zu Stralsund geworden war, mit dem ersten Teil seiner Sammlung »Musikalischer Arien« hervor. Diese Arien, 20 an Zahl, denen lauter weltliche Texte zu Grunde liegen, sind aber keine Arien, sondern zwei- und dreistimmige Kantaten von einem Trio von Instrumenten nebst Generalbaß begleitet. Soweit sich aus der allein erhaltenen dritten Stimme¹ ersehen läßt, sind diese musikalischen Arien sehr bemerkenswerte Zeugnisse dafür, wie

¹ Königliche Bibliothek zu Berlin: R 785. Die Königsberger Universitätsbibliothek besitzt noch den Basso continuo.

die Neigung zur dramatischen Musik auch in den Orten auf Befriedigung drang, die eine Oper nicht erschwingen konnten. Sie schließen sich hierin den Kantaten in Alberts Arien an, zeigen aber in der besonderen Art ihrer Lustigkeit auch unmittelbaren Zusammenhang mit dem Quodlibet sowohl des 16. wie des 18. Jahrhunderts. Das Hauptstück ist ein Martinsschmaus: »Weil nun St. Märten bricht herein, Rundadinellula, muß seine Gans besungen sein: Rundadinellula«. Darin geht's mit unaufhörlichem da da da da da und gick, gack, gick, gack, gack sehr ungeniert naturalistisch zu. Den Schluß macht eine Sarabande. Andre dieser Rubertschen Arien enden mit Konzerten oder Sinfonien. Es sind kleine, aber sehr kunstvolle und gelungene Abschlagszahlungen auf eine komische Oper, und sie beweisen als solche, wie die Einführung des Sololieds auch den dramatischen Sinn der deutschen Musiker belebte.

Derselbe Rubert hat im Jahre 1664 eine »Musikalische Seelenerquickung« aus hochgelahrter Männer Predigten entlehnt und mit 1, 2, 3, 4 Vokalstimmen und 2, 3, 4, 5, 6 Instrumenten nebst dem Basso Continuo auf besondere Dialogenart gesetzt« veröffentlicht. Unter den 12 Nummern dieser Seelenerquickung ist nur die letzte »Ich danke dir, Herr« eine einstimmige Komposition und zwar, wie die mehrstimmigen Stücke der Sammlung, mit Einleitungssinfonie, Tempowechsel, Motivdurchführungen auf demselben Worte, ganz in den Formenkreis der um diese Zeit aufblühenden Solokantate hineingestellt.

Aus diesen Fällen ergibt sich demnach, daß der von Albert ausgestreute Liedersamen in Königsberg und an der Ostsee keinen genügenden Boden fand. Besser wurzelte er in weiterer Ferne. Die beiden bedeutendsten Pflanzschulen des Lieds, die sich sofort nach Alberts erstem Auftreten auftraten, sind die Hamburger und die neue Sächsische. Die erstere kommt zunächst zu starkem Einfluß.

Hamburg hat durch Selle früh in die Geschichte des Lieds förderlich und bedeutend eingegriffen. Er schweigt aber nach den »Monophonicis« und findet außer in dem studiosus politicus J. F. Schweser, der in seinem »Venus Popenkrahn« ein einstimmiges Lied und ein anderes, ein Hochzeitslied, als fliegendes Blatt veröffentlicht hat, keinen Nachfolger. Da wirft sich Johann Rist, den wir schon durch seinen »Capitano Spavento« als Liederfreund kennen gelernt haben, von Philantropie getrieben, für die Sache von Poesie und Musik in der großen, kunstfreundlichen Hafenstadt auf. Der originelle, als Volksmann in einer gewissen

Distanz mit zwei anderen berühmten Predigern des 17. Jahrhunderts, mit Abraham a Santa Clara und mit Balthasar Schupp verwandte Rist¹ kommt für das deutsche Lied dreifach in Betracht: als Dichter, als Komponist und als Organisator. Von seinen geistlichen Dichtungen leben heute nur noch die beiden geistlichen Lieder: »O Ewigkeit, du Donnerwort« und »O Traurigkeit und Herzeleid«, seine kleinen Melodien sind ganz vergessen; weite und tiefe Spuren hat er aber in der Geschichte des deutschen Liedes als Gründer der Hamburger Schule hinterlassen. Durch sie legte er eine schwankende Praxis auf ein bestimmtes Prinzip fest und gab dem Lied, nachdem es durch Albert einen deutschen Charakter erhalten, nun auch einen volkstümlichen Stil. Rist hatte, als er in Rinteln studierte, auch die höhere Tonkunst in ihrem vollen Glanz kennen gelernt: — die dortige Hofmusik besaß unter dem Schaumburger Fürstgrafen Ernst III. sogar zwei Kapellmeister mit je 1200 Thaler Gehalt² — und als Pastor von Wedel läßt sich Rist die Kirchenmusik und sein Hauskonzert etwas kosten; ohne dieses Interesse würde ihn auch das neue Sololied gleichgültig gelassen haben. Wenn er aber für dieses nur das Ideal der Gemeinverständlichkeit, die ja auch der Grundgedanke der italienischen Musikrenaissance gewesen war, gelten ließ, so geschah das unter dem Einfluß der Niederländischen Kunst, deren Wesen sich ihm an Ort und Stelle erschlossen hatte und auf Hamburger Gebiet beständig weiter auf ihn eindrang. Daß die Hamburger Musik nicht unter italienischem, sondern unter niederländischem Zeichen stand, wissen wir aus den Mitteilungen M. Seifferts über die Hamburger Sweelinckschüler³ und aus dem Namen Reincken. So eng war die poetisch-musikalische Kultur Hamburgs mit der der Niederlande verwachsen, daß Philipp von Zesen den Hamburgern einige Dutzend holländische Singelieder im Original vorlegen konnte. In den Niederlanden aber hatte sich schon vor Caccini und der italienischen Monodie, im unmittelbaren Anschluß an die Freiheitskämpfe, ein modernes Lied entwickelt, ein Lied, dessen Macht auf der geistigen Stärke und dem inneren Reichtum seiner einfachen, aus Vorzeit und Gegenwart zusammengetragenen

¹ Vgl. Th. Hansen: Rist und seine Zeit, 1872 und die Einleitung zu Goedeckes und Götzes Ausgabe von Rists Dichtungen, 1885. Die Musik kommt allerdings an keiner der beiden Stellen zu ihrem Recht.

² K. Th. Piderit: Geschichte der Universität Rinteln. Marburg 1842.

³ Max Seiffert: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 445 u. ff.).

Weisen ruhte, ein Lied, dessen Schönheit und Charakter heute wieder alle Völker bewundern. Seltsamer Weise erwähnt der so redselige Rist dieses niederländische Lied immer nur im Vorbeigehen, aber es ist sein Ideal gewesen. Daneben haben dann auch die französischen Singetänze, die im Hamburg des 17. Jahrhunderts ein ständiger Marktartikel waren — sogar in Keisers »Krösus« wird nach der neuesten französischen Gavotte gefragt — dem Ristschen Lied zum Muster gedient.

Von diesen niederländischen und französischen Vorbildern stammt Rists in allen Vorreden wiederkehrende Forderung, daß das Lied auch für die »Unverständigen«, für »die Menge«, für »den großen Haufen« passen müsse. Für das geistliche Lied, für das er in der Öffentlichkeit allein wirkte, stellt die »Hausmusik« auch eine kleine Theorie auf, die aber die Liedkomposition bei der Wurzel faßt: beim Rhythmus, als dem Hauptdolmetsch der Stimmung. Die geistlichen Melodien müssen — sagt Rist — »fein andächtig, leicht beweglich und anmutig« sein. Dieser Satz ist deshalb wichtig, weil er ein Licht auf eine Absicht Rists wirft, die von der Mehrzahl seiner Komponisten nur mangelhaft ausgeführt und von seinen späteren Kritikern, auch von C. v. Winterfeld, nicht erkannt worden ist. Diese Absicht ging auf eine Reform des protestantischen Chorals aus. Gewiß ist dieser Choral ein Kleinod, aber er hat vom 17. Jahrhundert ab zwei starke Mängel: die Erstarrung in lauter gleichlange Zeitwerte und die Zerreißung der Melodien durch allzu einschneidende und gar noch mit Fermaten beschwerte Kadenzen. Für die Kirche hat Rist hier nichts erreicht, aber seine Bestrebungen sind dem geistlichen Hausgesang, der als Durchgangspunkt gedacht war, sehr zu statten gekommen. Daß er W. Francks Melodien zu Elmenhorsts Dichtungen, S. Bachs Beiträge zu Schemelli, Beethovens Kompositionen der Gellertschen Oden besitzt, hat er Rist zu danken.

Zu dem Verdienst, welches sich Rist durch Aufstellung eines bestimmten Stilprinzips um das Lied erwarb, kommt das zweite, daß er für seine Ideen eine Reihe praktischer Musiker anwarb und erzog. Die Ristschen Sammlungen, die im Gegensatz zu den stattlichen Königsberger Ausgaben ein kleines, handliches Duodezformat einführten und in der Mehrzahl in der Musikstadt Lüneburg, die vor Hamburg bessere Druckereien voraus hatte, erschienen, bilden folgende Reihe: Die erste Sammlung, die »Himmlischen Lieder« (1641/42 in Lüneburg) hat alle fünf Zehent der Hamburger Ratsmusikus Johann Schop komponiert, die nächste: »Der zu seinem allerherzlichsten Leiden . . .

ans Kreuz geheftete Jesus Christus« (Hamburg 1648) der Altonaer Organist Heinrich Pape. Zu den »Neuen himmlischen Liedern« (Lüneburg 1651) schrieben die Musik Jacob Schultz, Heinrich Scheidemann, Peter Meier, Jacob Kortkamp aus Hamburg, Michael Jacobi aus Kiel, Andreas Hammerschmidt in Zittau, Sigmund Gottlieb Staden in Nürnberg; die »Sabbathsche Seelenlust« (Lüneburg 1651) komponierte Thomas Selle, in die Melodien zur »frommer gottseliger Christen alltäglichen Hausmusik« (Lüneburg 1654) teilten sich Schop und der mittlerweile nach Lüneburg versetzte M. Jacobi, die »Festandachten« (Lüneburg 1655) übernimmt wieder Selle, die »Katechismusandachten« (Lüneburg 1656) Hammerschmidt, den Anhang dazu, die »christliche Herztafel«, Jacobi. Komponist der »Seelengespräche« (Lüneburg 1658) ist Heinrich Scheidemann, der der »Kreuz-, Lob- und Dankschule« Jacobi. Beim »Musikalischen Seelenparadies« (Lüneburg 1660 erster und 1662 zweiter Teil) tritt in Christian Flor, dem Lüneburger Organisten, ein neuer Mitarbeiter auf, der für alle 162 Lieder allein die Melodien besorgt, und ebenso begegnen wir in den »Neuen Passionsandachten« (Hamburg 1664) in dem damaligen Braunschweigisch-Lüneburgischen Kapellmeister Martin Coler (aus Danzig) einer neuen Kraft. Die Musik endlich zu dem i. J. 1668 in Frankfurt veröffentlichten zweiten Teile der »Seelengespräche« hat aller Wahrscheinlichkeit nach Rist selbst komponiert.

Zu diesen hier aufgezählten Musikernamen, unter denen man Christian Dedekind, den speziellen Freund Rists, vermißt, tritt in der Vorrede des »Musikalischen Seelenparadieses« noch der Nürnberger Erasmus Kindermann, der in keiner der Sammlungen vertreten, wahrscheinlich aber zur Mitarbeit aufgefordert worden ist. Die Liste zeigt, wie eifrig Rist für die Zukunft des Lieds bedacht war. Sie wird in dieser Hinsicht noch durch die den Sammlungen vorgedruckten Vorreden, Widmungen und Huldigungsgedichte ergänzt; nach ihnen reichen seine Liedverbindungen über Nord- und Mitteldeutschland hinaus bis nach Straßburg und Colmar, selbst von Wien erhält er Berichte. Fürsten, Magistrate, Patrizier patronisieren ihn; taucht irgendwo ein neuer Dichter auf, so schließt Rist alsbald mit ihm Freundschaft. Selbstverständlich war ihm dabei die Zugehörigkeit zum Anhalter Palmenorden, zu den Pegnitzschäfern und zu seinem eignen Elbschwanenorden sehr förderlich, denn alle diese Akademien hatten auch

das Singlied unter ihren Schutz genommen und sahen die Musiker als Brüder der Poeten an. Ganz ähnlich wie Dach dem Albert, ruft Rist den Tonsetzern insgesamt zu: »Durch euch leben unsre Lieder und Gesänge«. So kam es, daß Rist über die Hamburger Komponisten bald hinausging und den Kreis seiner musikalischen Mitarbeiter durch auswärtige Namen von wirklichem Klang erweiterte. Dabei vergab er die Ehrentitel eines Arion, Jubal, Orpheus usw. ziemlich unbesehen an jeden musikalischen Geschäftsfreund. Was aber der Kundige aus der obigen Aufstellung schon vermuten kann, das wird beim näheren Einblick in die Geschichte der Sammlungen zur Gewißheit: Rist hat mit seinen Musikern sehr viel Not gehabt: die starken Talente hielten nicht bei ihm aus, die mittelmäßigen und geringen verdarben seine Absichten. Ungemischte Künstlerfreude hat Rist, so groß der buchhändlerische Erfolg bei ziemlich allen Sammlungen war, an keiner erlebt, nicht einmal an der ersten, den »Himmlischen Liedern«, von denen er doch rühmen konnte, daß viele ihrer Stücke — »Hilf, Herr Jesu, laß gelingen«, »Ermuntre dich, mein schwacher Geist«, »Werde munter, mein Gemüte« z. B. — den bekanntesten Kirchenchorälen an Beliebtheit gleich ständen, und daß sie im Munde von »Weibspersonen, Kindern, Knechten und Mägden« seien. In Johann Schop, von dem die sämtlichen Melodien dieser Sammlung stammten, verehrte das nördliche Deutschland vor allem den großen Geiger. Sein Spiel, von Scheidemann begleitet, zu hören, galt als ein Weltwunder. Neumark hat es (im »Poetisch-Musikalischen Lustwäldchen«) den größten antiken Virtuosen taten gleichgestellt; noch origineller besingt es Ph. v. Zesen (in den »Dichterischen Liebesflammen«):

Wenn er seinen Bogen rührt
 Und die Saiten streichet,
 Wird der schwache Mensch verführt,
 Witz und Muth entweicht,
 Die Vernunft wird dumm,
 Alle Sinne stumm.
 Nun gilt Orpheus nicht ein Haar
 Weil uns Schop so spielet.

— — — — —
 — — — — —
 Wenn ein Schop und Scheidemann
 Ihre Kunst vermählen,
 Flieht die Schwermuth, was sie kann,
 Alle Sinne fehlen.

Aber Schop war auch ein bedeutender Komponist. Im Sololied, dem er sich erst auf Rists Veranlassung entschiedner zugewendet

zu haben scheint, vertritt er die Ristsche Einfachheit, aber ohne auf Bildung und Kunst zu verzichten. Seine Melodien in den »Himmlichen Liedern« lassen sich in schlicht gehaltene Choralweisen und in freiere Gesänge einteilen. Die Choräle gehören zu den schönsten ihrer Zeit, sind bis zu Vopelius in den Gesangbüchern benutzt worden und haben die Erfindung mitlebender und nachfolgender Komponisten beeinflusst. Am stärksten der kräftige Satz von:

Las - set uns den Her - ren preisen, o, ihr Christen all - zu - mal

usw.

Ihn singt man — mit dem Text: »Sollt' es gleich bisweilen scheinen« — noch heute in den Kirchen, er könnte in der Naturgewalt der Empfindung, in der untadeligen Deklamation und Kadenzierung von Luther sein, und er hat auch, wie Rist hervorhebt, den »starken Beifall des österreichischen Hof« gefunden. In den freieren Gesängen benutzt Schop als gelehriger Schüler der Italiener fleißig die Chromatik, z. B. in:

Als mich die gro - ße Not und Krankheit hat be - trof - fen

usw.

Ferner hält es Schop, wie hier schon, noch deutlicher aber im folgenden Beispiel zu sehen:

Wir ha - ben ei - ne fe - ste Stadt, die wohl - ge -

bau - te Mau - ern hat usw.

in diesen freieren Gesängen außer mit Sequenzen gern mit kleinen bescheidenen Nachahmungen zwischen Singstimme und Begleitungsbaß. Einem geborenen Musiker liegt nichts näher als dieses einfache Mittel der Textbelebung. Trotzdem sprach Rist in der Vorrede sein Bedenken gegen diesen, »nach Art der Konzerte zu zwei Stimmen« gerichteten Liedstil aus und erklärte sich nur mit den Stücken des 4. und 5. Zehntes einverstanden. Für deren »Einfalt«, in der gerade die rechte Kunst liege, sei er aber selbst und nicht Schop verantwortlich. Das ist ein deutlicher Nachklang mündlicher und brieflicher Kontraversen, die mit einer dauernden Spannung zwischen dem Dichter und seinem Musiker gedeutet zu haben scheinen. In der Vorrede zu den »Neuen Himmlichen Liedern« bemäntelt sie Rist mit der Bemerkung: er habe seinen »lieben Freund Schop auf diesmal nicht brauchen wollen« und als 1652 eine Neuauflage der »himmlischen Lieder« erschien, benutzte Rist die Gelegenheit dazu, den Grollenden zu begütigen, indem er Schop's Bild an die Spitze stellte. Zwei Jahre später erscheint dieser auch in den »Hausandachten« wieder an der Seite Rists. Aber gerade während der Arbeit an diesem Buch muß der Bruch sich erneuert haben, das letzte Drittel der Melodien übernimmt Michael Jacobi. Schop wird von da an nie mehr als Rists Freund erwähnt und kehrt, während er anderen Hamburger Dichtern zu Diensten steht, in Rists Sammlungen nicht wieder.

Der Fall Schop hat mehrere Seitenstücke. Auch Selle und Scheidemann trennen sich wieder von Rist; die Hamburger, die ihm treu bleiben, gehören zur zweiten Garnitur, der Schwager Heinrich Pape ist sogar meistens ein bloßer Handwerker, der in seiner Choralimitation Schulbeispiele der Armut und Gedankenlosigkeit liefert. Ganz ähnlich verhält sich mit den aus größerer Entfernung herbeigezogenen Komponisten. Gottlieb Staden schreibt ihm überhaupt nur wenige Stücke für die »Neuen himmlischen Lieder«, darunter allerdings eine Leistung ersten Ranges: das kindlich treuherzige, ebenso anmütige, wie tiefe, auch in Form und Mitteln musterhafte Lied: »O welch ein Übel ist der Krieg«. Auch Hammerschmidt zieht sich nach den »Katechismusandachten« mit ihren echt gefühlten, schön und einheitlich geformten Melodien zurück. Die Ersatzmänner Michael Jacobi, Christian Flor, Martin Coler sind routinierte und talentvolle Musiker, aber sie stehen der geistlichen Dichtung innerlich fremd gegenüber und schreiben zuweilen Melodien, bei denen kein Takt vom andern weiß, jede Zeile ihre Töne, das Ganze aber keinen

Ton hat. Wenn Jacobi noch so oft mit dem Modeintervall der verminderten Quart Innigkeit, Flor mit Taktwechsel und Figuren Erregung markiert, es bleibt eine Musik ohne Seele. Auch Coler ist zwar weich, aber kalt. Dieses Kleeblatt beweist, daß der geistlichen Liedkomposition des 17. Jahrhunderts keine bessere Tradition zu Gebote stand als der weltlichen; ihre schließliche Überlegenheit beruht auf dem größeren Gehalt der Dichtungen. Den geistlichen Sammlungen Rists muß daher musikalisch von der »Kreuzschule« ab der Wert völlig abgesprochen werden.

Bei den acht vorhergehenden ist er ungleich. An der Spitze stehen die »Himmlischen Lieder«, die sowohl durch Schops Melodien, wie durch Rists Gedichte etwas bedeuten. Letztere — dem Inhalt nach in »Andächtige Fest- und Passionsgesänge, Triumphierende Danklieder, Hochwichtige Betrachtungsgesänge, Christliche Betgesänge, Herzliche Lob- und Danklieder, Herzinnigliche Morgen-, Abend-, Tisch- und Reisegesänge« geschieden — waren als geistliche Hausdichtungen gewissermaßen Erstlinge für Deutschland, und da ist ihre außerordentlich günstige Aufnahme, die schließlich in einer lateinischen Übersetzung durch den Pirnaischen Rektor Tobias Petermann gipfelte, für das Kulturbild, das Deutschland gegen das Ende des dreißigjährigen Krieges bot, wichtig und günstig.

Dieser ersten Sammlung stehen die »Neuen himmlischen Lieder« im Wert am nächsten. Der ausführliche Titel »Der neuen h. L. sonderbares Buch« will mit seiner im 17. Jahrhundert nicht vereinzelt Betonung des Sonderbaren nur auf eine kleine Neuerung in der Tendenz und Zusammenstellung des Inhalts aufmerksam machen. Die sonderbaren Lieder, die die Mitte und den dritten Teil der Sammlung bilden, sind Lieder für besondere oder bestimmte Gelegenheiten des christlichen Lebens. Ihnen vorher gehen 1) Klage- und Bußlieder, 2) Lob- und Danklieder; es folgen 4) Sterbens- und Gerichtslieder, 5) Höllen- und Himmelslieder. Namentlich in dieser Sammlung sind Vorrede und Lobgedichte wichtig, letztere dadurch, daß sie einen Blick auf Rists großen Freundeskreis und auf die Liedbedeutung der Akademien gestatten, die erstere durch zahlreiche kleine Notizen, die Rist über Poesie und Gesang seiner Zeit gibt. Er klagt da über den Mißbrauch der Dichtung und nennt die Gratulationsgedichte, die Hochzeitscarmina und Totenklagen, also die Hauptstücke der Gelegenheitsmusik, wahrscheinlich nicht zur Freude befreundeter Kantoren, ein »Bettelwerk«, dem Rists eigne Lieder den Garaus machen sollen. Diese unwirsche, an Gottscheds

Feindschaft gegen die Oper erinnernde Kritik ist zum Teil eine Frucht des Konkurrenzärgers, zum Teil aber auch ein Zeichen, daß der Rationalismus heranzieht. Auch der weltliche Teil der Haus- und Gesellschaftspoeseie, für den sich Rist durch Jugendarbeiten, insbesondere durch Übersetzungen vieler welscher, französischer und anderer Lieder Kompetenz erworben zu haben glaubte, erhält seine Zensuren. Liebeslieder, Scherzlieder, Stachelgedichte (das sind Satyren) läßt er gelten; aber wie unsre Antischoffelianer heute gegen die »feuchtfrohliche«, so wettet er gegen die »nasse Poeterey« und die von den Franzosen übernommenen »Sauflieder«. Philander von Sittewald habe da aber besonders mit dem Gedicht: »Hans hinüber, Gans hinüber« — die Luft schon so gereinigt, daß der Unfug nur noch von »Studenten und Schweitzern« gestützt werde. Rists vollen Beifall haben die »Tugendlieder«, mit denen die deutsche Lyrik bald allzu reich gesegnet wurde; als ihre besten Vertreter rühmt er: Opitz, Tscherning, Fleming, Brehme, Dach, Zesius, Dr. Schottel, Betulius, Schneüber, Rumpfer und den Schweizer Wilhelm Simler.

In musikalischer Beziehung hatte Rist bei den »Neuen himmlischen Liedern« die schwierigste Redaktionsaufgabe zu lösen: es waren nicht weniger als sieben Komponisten unter einen Hut zu bringen. Sie sind sichtlich alle auf Einfachheit verpflichtet worden, aber im einzelnen hat Rist, nach den Erfahrungen mit Schop, Freiheit gelassen. Infolgedessen hat der Stil der Sammlung keine Einheitlichkeit. Jacob Schultze z. B. schreibt Melodien im gewöhnlichen Choralstil, Peter Meier konzertiert und gibt mit Figuren und Rhythmenwechsel so schwere Singstimmen, daß die »Unverständigen« davon bleiben müssen und Verwendung im Gemeindegang, an den Rist auch hier gedacht hatte, ausgeschlossen war. Aus diesem Dilemma half sich Rist dadurch, daß er bei diesen künstlichen Kompositionen auf »Nebenmelodien« verwies. Das sind bekannte Choräle. Bei diesem Verfahren ist er auch in den späteren Sammlungen geblieben: Wem die neuen Melodien nicht passen, kann die Lieder auf alte, eingebürgerte Choralweisen singen. In ihren besten Stücken, denen Stadens, Hammerschmidts, Scheidemanns, veranschaulicht aber die Sammlung die Ristschen Ideen über die Reform des geistlichen Lieds näher. Er wollte in der Rhythmik eine wohl proportionierte Mischung längerer und kürzerer Zeitwerte, eine Melodik, die sich aus Wiederholungen und Versetzungen eindringlicher Motive entwickelte, die lange Koloraturen ebenso grundsätzlich ausschloß wie rezitativische Deklamation, aber sich kleinerer Figuren von

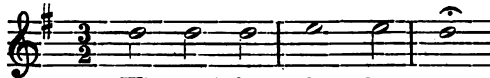
vier Sechzehnteln und anderer Mittel zur Vermeidung des rein syllabischen Vortrags geflissentlich bediente. Die Harmonik wendet sich von den Kirchentönen und die Form des Aufbaus von der alten Mensur ab. Durch diese Bestimmungen sind die »Neuen himmlischen Lieder« moderner als die geistlichen Arien Alberts, stehen diesen aber in der tieferen Erfassung des Textes, im Reichtum des bildlichen Ausdrucks, sie stehen ihnen kurz gesagt, an Gehalt nach.

Von den weiteren geistlichen Sammlungen Rists sind die »Neuen Musikalischen Festandachten« und die »Seelengespräche« die wichtigsten. Die »Festandachten« bringen Lieder über die Evangelien der Feiertage. Rist behauptet: es fehle an solchen Feiertagsliedern, und tritt den Beweis für einzelne Feste an: Für Weihnachten hätte man zwar sechs allgemein bekannte Stücke — darunter »Vom Himmel hoch, da komm' ich her«, »Ein Kindelein, so löblich«, »Der Tag, der ist so freudereich« — und sie seien voller Andacht, Geist und Leben, aber sie seien »nach der wahren Vers- und Reimkunst mangelhaft«! Unverhohlener hat die Zeit der Opitz und Rist ihren Bildungsdünkel nie wieder ausgesprochen. Und nun vergleiche man diese neue Poetik in ihrer süßlichen Empfindung, ihrer Sucht nach Bildern mit der Kraft und Natürlichkeit der bemängelten Lutherlieder. Wie eitel und kleinlich wirkt da der Stolz über Versbau und Reim! Mit der Musik der »Festandachten« hat es Rist, wie schon angedeutet, bei der freien Wahl zwischen bekannten Chorälen und neuen Kompositionen gelassen. Letztere sind von Thomas Selle, der nach fast zwanzigjähriger Pause sich hier wieder als Vertreter des Sololiedes einfindet. Nach Rist gehören diese Melodien Selles für die Gelehrten und Musikverständigen, sie haben also seinen Ansprüchen an Volkstümlichkeit und Einfachheit ebenfalls nicht genügt, doch rühmt er, daß sie Geist und Wesen des Textes ganz vortrefflich erschließen. Die Karfreitagslieder z. B. »trieben viele Seufzer aus dem Herzen, ja wohl gar bittere Thränen aus den Augen«, wohingegen »bei einem Osterliedlein die Seele jauchze, hüpfte und springe«. Rist konstatiert also richtig, daß die Kompositionen den Affekt treffen; der Selle der »Monophonetica« ist das jedoch nicht mehr, und daraus, daß er sich — laut Vorrede — vorbehält und verspricht; zu den Melodien noch Mittelstimmen nachzuliefern, also Chorsätze daraus zu machen, darf man wohl schließen, daß der Komponist bei der neuen Kunst jetzt nur noch mit halbem Herzen war, und daß der Kampf zwischen Chormusik und Sololied

auch Hamburg berührt hatte. Möglicherweise ist aber Selle dazu noch durch Rists Instruktionen beengt worden. Zu entsprechen hat er ihnen gesucht durch eine dem Choralgebrauch taktvoll folgende Kadenzierung; ein persönliches Element macht sich in seinen Melodien durch den reicheren Gebrauch großer Intervalle kund und den Meister zeigen sie im Hervorheben entscheidender Textstellen. Doch hat sich von Selles Melodien keine in der Praxis erhalten, während von den Gedichten der »Festandachten« einzelne, wie: »Werde licht, du Stadt der Heiden« noch leben. Die »Seelengespräche« sind keine eigentliche Liedersammlung, sondern eine Hauspostille, die in der Art, wie das heute bekannteste Exemplar der Gattung, Zschokkes »Stunden der Andacht«, eine Anzahl freier Predigten und Betrachtungen enthält. Wie man in Romane und Dramen des 17. Jahrhunderts Lieder mit und ohne Noten einlegte, und wie Rist selbst das im »Capitano Spavento«, in dem Schauspiel »Das Friedenwünschende Deutschland« (1649) — sein Lied »Sichres Deutschland, schläfst du noch?« ist eins der gelungensten Stücke der Hamburger Schule — schon getan hatte, so gab er nun mit den »Seelengesprächen«, vielleicht durch Harsdörfer angeregt, ein Beispiel, das Verfahren auch auf Predigtsammlungen zu übertragen. Wir werden sehen, wie er darin Nachfolger gefunden hat. Den 24 Musiksätzen des ersten Teils der »Seelengespräche« rühmt Rist weiter nichts nach, als daß sie Scheidemann »ohne einige Verweigerung« komponiert habe, hebt aber bei einer späteren Gelegenheit Scheidemanns Melodien unter denen hervor, die neben denen Schops am weitesten verbreitet waren. Das verdienen sie; sie gehören zu den Fundamenten der Hamburger Schule.

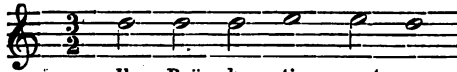
Zum Teil muß den geistlichen Liedsammlungen Rists noch sein »Deutscher Parnaß« (1652 in Lüneburg, 1668 in Kopenhagen veröffentlicht) angereicht werden, der seinen Titel zu Ehren eines bei Wedel gelegenen Elbberges, auf dem Rist durch den schönen Blick auf Buxtehude und Stade inspiriert, gern dem Verkehr mit den Musen oblag, führt. Zum andern Teil enthält aber die Sammlung auch weltliche Poesie. Über den Gesamtinhalt gibt Rist mit folgenden Rubriken Auskunft: »Lehr- Ehr-Scherz- und Schmerz- Leid- und Freudgewächse zu verschiedenen Zeiten gepflanzt, nunmehr aber zu Hauffe gesammelt«. Es sind Gelegenheitsgedichte. Gleich das erste Stück, ein Grablied, betrauert, wohl mit Rists eigenen Tönen, den »fürnehmen Kaufherrn« Hans Boden; gegen den Schluß der Sammlung erscheint ein »sehnliches Klage- und Ehrenlied über tödlichen Hintritt« von

Rists Mitarbeiter Jacob Schultze († 21./10. 1654), die Musik dazu ist eine der letzten Kompositionen des Heimgegangenen. Die Hauptmasse des geistlichen Teils bilden Erbauungslieder; ihre Musik, die von Rist selbst, von Jacobi und von Heinrich Pape stammt, ist bunter als in irgend einer der früheren Sammlungen. Einzelne Stücke sind gut und ausdrucksvoll, anderen sieht man die mechanische, zeilenweise Entstehung an. Ganz besonders frappiert die Menge von Anklängen an ältere Choräle, denen wir im »Deutschen Parnaß« begegnen, und zwar in den weltlichen Liedern ebenso, wie in den geistlichen. Es handelt sich dabei nicht um Anlehnung ans Choralschema im allgemeinen, sondern um die direkte Benutzung von Motiven, von denen jedermann sofort weiß, daß sie dem oder jenem bestimmten Choral entnommen sind. Da fängt z. B. die Nr. 3 an:



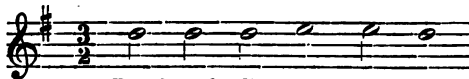
Wie zwei-felst du denn noch

die Nr. 19:



Ihr Brü-der, stim-met an

und einige Seiten weiter hören wir:



Frisch auf, die Zeit ist hin.

Damit ist aber die Zahl der Fälle, wo im Parnaß »Nun danket alle Gott« zitiert wird, noch nicht erschöpft, und nimmt man weitere weltliche Hamburger Sammlungen hinzu, wie z. B. Rist-Meiers »Florabella«, wird sie immer erstaunlicher. Gleichfalls sehr beliebt muß auch des Berliner Crügers »Du o schönes Weltgebäude« gewesen sein. Im »Parnaß« setzt ein Ristsches Hochzeitslied folgendermaßen ein:



Könnt ich jetzt von Lie-be sin-gen, o mein werther Ta-ti-an

Ihm begegnen wir bei Dedekind wieder, später noch in Schreibers Nachschößlingen, hier in der Fassung:



An-ne-mo-ne, mei-ne See-le, ach wie sü-ße ru-hest du!

Hieraus ergibt sich zweierlei: erstens, daß jene Choralanklänge über die Hamburger Schule hinaus Bedeutung gewonnen haben, zweitens, daß sie nicht als gemeine Plagiate, als Mißgriffe des Ungeschicks und der Verlegenheit aufgefaßt werden dürfen. Ein Dedekind steht über diesem Verdacht. Hinfällig wird er aber auch noch dadurch, daß jene Anklänge sich stets auf das erste Glied des betreffenden Chorals beschränken: Es sind lediglich Anspielungen und bewußte Zitate der Anfangstöne. Bei ihnen bewendet es; schon der erste Nachsatz des neuen Liedes ist frei komponiert und die weitere Fortsetzung bleibt selbständig. Augenblicklich läßt es sich nicht strikte beweisen, aber die große Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Rist der Vater dieser Choralzitate ist. Sie waren nicht bloß für jeden einzelnen Fall, sondern noch mehr der ganzen Methode nach eminent volkstümlich. Noch während des dreißigjährigen Krieges wurden die politischen Lieder, welche einschlugen, in Norddeutschland und Mitteldeutschland auf bekannte Choralweisen abgesungen; wer ein Gedicht in der Form des Flugblattes in Gang brachte, ließ dazu meistens die Kirchenmelodie angeben, die dem Metrum nach am nächsten zu liegen schien. Namentlich bei den sogenannten Schwedenliedern war das die Regel: »Gustavus bin ich hochgeboren« hat die Melodie: »Wer in des Allerhöchsten Huld«, »Durch Tillys Fall ist grundverderbt« geht auf »Durch Adams Fall«, andere gehen auf Choräle, die heute noch bekannt sind. An diesen Brauch knüpfen die Hamburger mit einer ähnlichen Mischung von Pietät und Übermut an, wie es Monteverdi tat, als er seine Ouvertüre zum »Orfeo« aus einer Fanfare heraus entwickelte.

Eine Anzahl weltlicher Texte des Parnaß besteht aus Huldigungsgedichten an Kaiser, Könige, Prinzen, Poeten und sonstige Mäcene des Liedes, ein anderer Teil gehört zu dem früher von Rist verworfenen »Bettelwerk«, es sind Gelegenheitsgedichte auf Ereignisse in Freundeskreisen, darunter auch so kleine, wie die Lossprechung eines Lehrlings. Die Hauptmenge der weltlichen Parnaßlieder bilden Liebesgedichte in der besonderen Form von Schäferliedern. Bei diesen haben sich die Komponisten die Arbeit dadurch erleichtert, daß sie ihnen Tanzmelodien gaben; oft ist ihre instrumentale Herkunft durch die Bezeichnung Ballet und Allemande angedeutet. Reichliche Benutzung des Tanzliedes lag ebenfalls in der Richtung von Rists Musikauffassung; daß dabei vorwiegend französisches Gut als Material oder als Muster diente, war vom Übel, denn indem Melodien, welche für die Lust am Trinken gut

genug waren, nun dem Liebesglück dienen sollten, wurde das Liedniveau unvermeidlich heruntergedrückt.

In der Vorrede des ›Parnasses‹ macht Rist darauf aufmerksam, daß man in den Gedichten ›weder von Venus, noch Cupido, weder von Hymen noch Adonis, weder von Leda und wie die saubere Burß alle mehr heißet, etwas finden wird‹. Diese Künste wolle er den elenden und nährischen Reimmachern überlassen, die keine bessere Erfindung aus ihrem dummen Gehirn an den Tag zu geben wußten. Er habe ›gegen dieses heidnische Wesen jederzeit einen heftigen Greuel und Abscheu getragen, und selbst gegen die Terenzlektüre geeifert, weil sie so unnöthig sei wie Indisches Reis, wo wir Deutschen Roggen haben.‹

Das ist also eine scharfe Absage gegen die Renaissance, und in der Tat gehört es zu den Verdiensten der Hamburger Schule, daß sie die deutsche Lyrik aus dem mythologischen Netz des 17. Jahrhunderts hat befreien helfen. Nur stimmt diese Vorrede Rists nicht mit den zahlreichen antikisierenden Schäfergedichten des ›Parnaß‹, sie stimmt noch weniger zu Rists Antecedentien als weltlicher Dichter. Denn Rist hatte sich auf diesem Gebiete nicht erst mit dem Deutschen Parnaß eingeführt, sondern er war schon lange zuvor mit einer Sammlung musikalischer weltlicher Lieder hervorgetreten, die unter den Leistungen eines verkehrten Klassizismus obenansteht. Das ist ›Des edlen Daphnis aus Cimbrien Galathea‹. Diese ›Galathea‹, wie die Sammlung kurz genannt werden kann, ist nach der (aus Lüneburg datierten) Vorrede im März 1642 bei Rebenlein in Hamburg veröffentlicht, jedoch nicht unter Rists Namen. Nach der (an Galathea gerichteten) Widmung sind die Lieder schon vor vielen Jahren veröffentlicht, und, wie die Vorrede an den Leser mitteilt, zum Teil unberechtigter Weise veröffentlicht worden; um dem ferner zu steuern, bleibe nichts übrig, als die ganze Sammlung drucken zu lassen. Dieser Aufgabe hat sich — angeblich ohne Rists Wissen — der Literat Grummer unterzogen und unter dessen Namen ist die Sammlung bis in die neueste Zeit häufig auch bibliographisch gebucht worden. Rists Autorschaft steht jedoch schon durch den Titel fest, denn als ›Daphnis aus Cimbrien‹ war Rist in allen Akademiekreisen des 17. Jahrhunderts bekannt. Ein Nachwort, das allerdings nicht in allen Ausgaben der Sammlung zu finden ist, bestätigt noch ausdrücklich, daß die Lieder der ›Galathea‹ Jugendarbeiten des ›Daphnis aus Cimbrien‹, und zum Teil seine eigenen Erfindungen, zum Teil Bearbeitungen griechischer, lateinischer, italienischer, französischer und nieder-

ländischer Originale seien. Auch ein Teil der Melodien ist von Rist, die Mehrzahl von Heinrich Pape; daneben haben noch Joh. Schop und ungenannte Musiker mitkomponiert. Unter diesen Ungenannten ist bei der Nr. 5 »O wie selig muß doch sein usw.« ziemlich deutlich der Nürnberger S. G. Staden an dem Schluß mit der aufschlagenden Sext zu erkennen. Dichterisch beginnt die Sammlung als eine Art Liederspiel zwischen Daphnis und seiner Galathea. Daphnis beklagt die Trennung von der Geliebten, sehnt sich nach ihr und weist andre Schönheiten, die um seine Gunst werben, ab, Galathea wiederum preist ihren Daphnis als die getreueste Seele, der allein sie sich ergeben habe. Bald aber hören wir, daß dieser edle Daphnis die Vögel in den Lüften um ihre Freiheit beneidet. Mit der siebenten Nummer wird die Lage durch den Eintritt eines zweiten Liebespaares, Myrtillo und Amarillis, verwickelter. Nicht genug mit dieser einen Gelegenheit zu »Wahlverwandschaften«, die Zahl der Pärchen wächst im weiteren Verlauf auf fünf. Der getreue Daphnis entwickelt sich zu einer Art Türken und auch die anderen Schäfer und Schäferinnen zeigen sich in ihren Neigungen stark wandelbar und wankelmütig. Kurz, die Sammlung entpuppt sich immer mehr als ein Knäuel von Liebesintrigen und als ein Niederschlag italienischer Dramatik, als eine freie Copie von Guarinis bekanntem »Pastor fido«, bei der das Muster überboten worden ist. Die Schlußmoral — man ist versucht zu sagen — des »Stückes« kann eine direkte Übersetzung aus dem Italienischen sein. Sie lautet:

Alles zwar, was Menschen sehen
 Hier auf Erden weit und breit,
 Galathea, muß vergehen,
 Phoebus selbst hat seine Zeit.
 Ja, was in der Welt zu finden,
 Muß zuletzt doch gar verschwinden:
 Lieben bleibt in Ewigkeit!

Nach dieser Richtung ist Rists »Galathea« vereinzelt geblieben. Daß sie einen starken Erfolg gehabt hat, beweisen die mindestens sieben verschiedenen Auflagen, in denen sie sich erhalten hat. An diesem Erfolg hat die Musik einen unbestreitbaren Anteil. Sie ist innerhalb der durch den Text gezogenen, Tiefe und starke Leidenschaft ausschließenden Grenzen durchaus gehaltvoll und überrascht durch Nummern, die in Anmut »O Göttin zart usw.«) oder Frische (»Dorinda, du Prächtigste auf Erden«) weit über dem Durchschnitt stehen. In der Form dieser

Gesänge herrschen noch Elemente, die die Hamburger Schule später ausschaltete. Die Melodik löst die Viertel häufiger in Achtel- oder Sechzehntelfiguren auf und verwendet das Melisma auch in breiterer Gestalt. Nur ausnahmsweise wird im letzteren Fall der Ausdruck gewaltsam: wie z. B. der Anfang des Liedes:



Ferner sind einzelne Lieder in durch Tempowechsel geschiedenen Teilen, also in einer Art verkürzten Kantatenstils, wie ihn Schein und nach ihm Selle brachten, aufgebaut. Dabei kehren auch die altväterischen Nachahmungen von kurzen Trommelmotiven (♩ ♪ ♪ ♪) zwischen Cantus und Baß wieder, z. B. in »Ach Amaryllis hast du denn«. Mit ganz besonderem Glück wird das neuitalienische Mittel der Sequenz von den Komponisten der »Galathea« benutzt. Den interessantesten Fall dieser Art zeigt das schon zitierte Lied: »Dorinda du Prächtigte«. Da steigt (im

zweiten Teile) das einfache Sekundenmotiv:

nicht weniger als achtmal von Stufe zu Stufe hinauf. Das scheint bequem und äußerlich, wirkt aber zu den Worten: »Ich lauf' ihr nach mit Weh und Ach« — guten Vortrag vorausgesetzt — außerordentlich malerisch und spannend. Eine vor der Spitze angebrachte Harmoniewendung nach *Es* hat daran ein besonderes Verdienst.

In manchen Liedern der »Galathea« herrscht noch die ältere Zeit mit ihrer Mensur. Wer das übersieht, kommt leicht in Versuchung, die Hamburger ungerechter Weise der Unbekanntheit mit der deutschen Sprache zu beschuldigen.

Unter den erwähnten Neuauflagen der »Galathea« ist die von 1656 hervorzuheben, weil sie neue Melodien im vierstimmigen Satz (von Caspar Diebold) bringt. Darnach zu schließen, hatten die Gedichte selbst in den Augen der Chorphartei hervorragenden Wert. Von den einzelnen Stücken der »Galathea« scheint die Eingangsnummer »Daphnis ging vor wenig Tagen« ganz besonders beliebt gewesen zu sein. Ihre Melodie ist u. a. in Zesens Roman »Adriatische Rosemund« (1645) zu den Worten »Schönste, wie mag dieses kommen«? abgedruckt und kommt mit dem Originaltext in handschriftlichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts vor.

1654 folgte der »Galathea« unter dem Titel: »Des edlen Daphnis aus Cimbrien besungne Florabella« eine zweite Sammlung weltlicher Lieder Rists. Auch hier hat der geistliche Herr wieder verstecken gespielt und seinen Freund, den Ratsmusikus Peter Meier, vorgeschoben. Meier nimmt die Ausgabe in eigenen Verlag und führt sie mit einem Vorwort ein, das eine Copie des Grummerschen zur »Galathea« ist. Auch diese Lieder sollen sich ohne Rists Zutun weit verbreitet haben und »von Fremden« mißbraucht worden sein. »Um dem zu steuern usw.«! Die Texte, zum guten Teil Übersetzungen aus dem Italienischen, Französischen und Spanischen, zum geringeren eigene »Sprachübungen« Rists, sind Liebesgedichte, in denen Frauenreiz mittelst der Bilder von Alabaster und Elfenbein und anderer hergebrachter Vergleiche geschildert, die Unbeständigkeit oder Abwesenheit der Geliebten beklagt, das Freien alter Leute verspottet und die bekannte Skala galanter Erotik ohne Originalität und Leben abgespielt wird. Die Musik zu diesen Liedern, soweit sie neu komponiert ist, stammt von Peter Meier, den wir in den »Neuen himmlischen Liedern« als Vertreter eines sehr kunstvollen Stils kennen gelernt hatten. Ihm ist er auch in mehreren Nummern der »Florabella«, die in pathetischen Intervallen — wie:



und durch Rhythmenwechsel einen dramatischen Zug aufweisen, treu geblieben. Aber andererseits bestrebt er sich sichtlich, dem inzwischen zur Herrschaft gekommenen einfacheren Geschmack gerecht zu werden, und zwar ebenfalls durch Anlehnung an Choral und Tanz. Für Choralanklänge ist die »Florabella« sogar eine der ergibigsten weltlichen Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts. In Nr. 4 hören wir:



in Nr. 47:



in Nr. 30:



Das sind nur einige der deutlichsten Zitate.

In den Tanzliedern der »Florabella« gibt Meier viele anheimelnde Proben drolliger, niederdeutscher Munterkeit und zeigt ein vorzügliches Geschick, in Melodien von monotoner Viertelrhythmik doch dem reinen Gassenhauer, selbst romantisch, troubadourmäßig, auszuweichen. Dieses komische Talent bringt er gelegentlich auch im Gegensatz zum Dichter zur Geltung. In der Nr. 45 äußert Rist ernsten Unmut über die Flatterhaftigkeit der Weiber, Meier aber nimmt das Thema mit folgender vielleicht entlehnter Melodie:



von der heiteren Seite.

Auch die Liebesklage der Nr. 44 verliert in der graziösen Musik:



alles Bittere. Die Melodie ist wahrscheinlich französischer Abkunft; bei anderen Liedern ist dieser Ursprung sicher verbürgt und die Quelle angegeben. Das flatternde Tanzliedchen (Nr. 32) z. B.:



wird einem Monsieur Roisette zugeschrieben und im Original auf die Worte »O troupe vagabonde« gesungen. Durch diese Quellenangaben der »Florabella« erfahren wir u. a. auch, daß Heinrich Alberts: »Soll sich der Mensch, die kleine Welt¹« dem französischen Chanson: »Mon espérance fleurit« entnommen ist.

Wenn hiernach die Poesie und nochmehr die Musik der »Florabella«, mit der der »Galathea« verglichen, sich noch unterschiedener der Einfachheit und Volkstümlichkeit zuwendet, so ist das zum nicht geringen Teil einem Werke zuzuschreiben, das einen der bedeutendsten praktischen Vorstöße gegen hohe Kunst und Überbildung jeglicher Art unternahm, nämlich der Liedersammlung Gabriel Voigtländers. Sie erschien 1642 zu Sohra (Sorö) auf Seeland, also in halbweiger Nähe Hamburgs, unter dem langen Titel: »Erster Teil allerhand Oden und Lieder, welche

¹ Nr. 46 im ersten Teil der Arien Alberts.

auf allerley, als Italienischen, Französischen, Englischen und anderer Deutschen guten Komponisten Melodien und Arien gerichtet, hohen und niederen Standespersonen zu sonderlicher Ergötzlichkeit und vornehmer Convivia und Zusammenkünften bei Clavicimbeln, Lauten, Tiorben, Pandoren, Violen di Gamba ganz bequemlich zu gebrauchen und zu singen«. In erster Linie hat diese Sammlung dichterisch als Protest gegen die mythologischen Künsteleien eingeschlagen, denen auch Rist als weltlicher Dichter, — mit oder wider Willen — huldigte. Sie hat den von Natur realistischen Sinn der Hamburger auf die Beobachtung des wirklichen Lebens, auf die Schilderung des Volks, insbesondere der Bauern, der niederen Stände, ihrer Sitten und Denkungsart hingeleitet. Wer nach älteren Beiträgen zur Dorfgeschichte sucht, darf fortan die Hamburger Liedersammlungen nicht beiseite lassen. Sie enthalten auch einzelne plattdeutsche Stücke, Vorfahren neuester »Läuschen und Rimels«. Der erste Vertreter dieses gut niederdeutschen Talents: dem Alltagsleben und der nächsten Umgebung photographisch getreue Charaktertypen und Situationsbilder-abzugewinnen, ist im neuen deutschen Lied Gabriel Voigtländer, ein echter Spielmann vom alten Schlag, der schon durch die jede Schablone vermeidende Anlage, durch den an die alte Schwankpoesie erinnernden Ton seiner Gedichte alle Freunde der Natürlichkeit und Originalität für sich einnimmt. Das erste Stück beginnt in der Art der ehemaligen Narrenlieder und Priameln¹ mit der Frage? Was soll ich singen? Geistliches oder Weltliches, Lust oder Scherz? Alles hat sein Für und Wider und es ist schwer, es Allen recht zu machen. Diese Vorstellung des Sängers und seines Metiers geht in den folgenden Nummern weiter; erst die fünfte schließt die Captatio benevolentiae mit einem »Lob der Musica«, das zwar auch nach der Sitte der Zeit den Orpheus, den Amphion, den David, die Syrenen und andere historische Belege herbeizieht, aber mit einem Mutterwitz und einer Leichtigkeit, die den gelehrten Poeten der Periode fehlen. Nun wendet er sich »an das löbliche Frauenzimmer«. »Ihr allerliebstes Volk« — fängt er an, — »Ihr Venus Landsgeossen, / die ihr zugleich mit ihr seid aus der See entsprossen« und schließt mit der Bitte: sie möchten ihm, Cupido zu Liebe, freundlich zuhören. In der nächsten Nummer setzt er auseinander, was zu einem guten Leben gehört: »nächst Gott viel Geld, so man mit Müh / und eigner Arbeit hat erworben nie / stets ein

¹ Vgl. E. Bienenfeld: W. Schmeltzl usw. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VI, 1, S. 170.

gut Feuer auf dem Heerd / mit Schuld und Händeln nicht beschwert / ein Herze, das von Sorg befreit / ein gesunder, frischer Leib / ein hübsches, frommes, fröhlich junges Weib / zu Ehren ein sauber Kleid. Sagt — schließt er endlich — welchen Menschen findet man, der Alles das beisammen haben kann? Wenn einen gnäd'gen Gott man hat, so findet sich zum andren auch wohl Rath«. Dem folgt eine Beschreibung der Liebsten: »Aeuglein, Augenbrauen, Wangen, Mund«. Alles ist herrlich. Eins nur müßte verbessert werden. Sie hat »ein Herz von lauter Stein, das ich nicht bezwing«. Das nächste Gedicht schildert, was sie ihm für Liebesnot macht: »Tausendmal muß man des Tages sterben / Und wieder lebend sein«. / Die Schlußmoral lautet: »Wollt lieben ihr, so liebt / Was Liebe wiedergiebt / Nämlich die Tugend, die euch wird ergötzen«. Im Anschluß hieran preist er die tugendreichen Frauen, setzt aber im nächsten Stück auseinander, daß auch die bösen Weiber ihre guten Seiten haben. Aus den Zeilen: »Ein böses Weib oft kann / den jungen dummen Mann / mit Ernst zu vielem Guten rathen« glaubt man Wilhelm Busch zu hören. Der 16. Nummer mit dem berühmten alten Sprichwort: »Weiber nehmen ist kein Pferdekauf« folgen zwei Gedichte mit Heiratsbedenken, diesen eins mit den Gründen, die für die Ehe sprechen: Der letzte Vers lautet da: »Liebe schlichtet Alles sacht / die Liebe kann es fügen / daß man Süß von Sauer macht / die Liebe schafft Genügen«. Weiter kommt die Schilderung eines unbeständigen Freiers, eines Ehepaares, er warm, sie kalt dann eine Reihe Kußgeschichten, es kommen die Liebesgeschichten der Daphne, die von Mars und Venus, von Coridon und Fillis, die eines Alten, der eine junge Dirne freien will, von einem Schäfer, der eine melancholische Schäferin durch Musik fröhlich macht. Sehr hübsch erzählt er, wie Cupido einmal der Mutter entflohen ist und nach langem Suchen endlich im Herzen eines Mädchens wiedergefunden wird. Wie es schon unter den weltlichen Liedern der Chorzeit der Fall war, so überwiegen auch in Voigtländers Sammlung die erotischen Nummern. Aber Voigtländer verschont sein Publikum mit fingierten Affären. Wo er seine eigenen Erlebnisse mitteilt, ist er frei von der modischen Empfindsamkeit. Die Nr. 47 z. B. fängt sehr herzlich an: »Verflucht sei Amor nun!« Viel lieber und viel eifriger sucht er dem Thema durch Studien an anderen auf den Grund zu kommen und legt diese mit immer neuen Einfällen und in den Formen

¹ Vgl. A. Kopp im Euphorion 40 (1903) S. 256.

unerschöpflich vor. Da wird hier ein Liebhaber mit einem Kriegsmann verglichen, dort die schwere Werbung eines vornehmen Bräutigams als der Gipfel menschlicher Leistung besungen. »Der Schiffmann«, heißt es da, »der zu Lande kommt, der Vogler, der das Vöglein hat gefangen, der Fischer, der seine Reusen voll hat, der Kriegsmann, der gesiegt und Beute gemacht, der Cavalier, der das Rennen gewonnen, der Reiter, der ein wildes Roß gezähmt hat — sie Alle freuen sich. Was aber ists gegen den Mann, der der Liebsten Herz errungen und bezwungen hat.« Er schildert einen Burschen, der kein Weib, dann ein Mädchen, das keinen Mann findet, wirft die Frage auf: »wozu die Gesellen gut sein«, dann natürlich auch die »wozu die Jungfrauen nütze sein und wieviel Gutes sie ursachen«? »Sie sein unsres Wamm(s)es Futter — antwortet er da — Unser Hopfen zu dem Malz / zu dem Stockfisch unsre Butter / zu den Eiern unser Schmalz / Speck zum Kohl, Gewürz zum Speisen / Nüsse leichtlich aufzu-beißen«. Den Schlußvers dieses reizenden Bauernstücks übernimmt der Spielmann: »Wie manch Lied hab ich geblasen / Vor der Zeit zu ihrer Ehr / Meine Stimm' auch hören lassen / Jetzund kann ich so nicht mehr / Wind und Stimme, Kraft und Stärke / Seyn nun schwach zu diesem Werke«. So wie hier, redet Voigtländer überhaupt die Sprache des alten Volkslieds und des gemeinen Mannes, aber er wird nie gemein. Mit einer einzigen kleinen Ausnahme dürfen seine Gedichte auch den empfindlichsten Lesern und Leserinnen vorgelegt werden. Das unterscheidet ihn vorteilhaft von seinen gelehrten Kollegen. Die erwähnte Ausnahme ist das übrigens mit Recht berühmte, der Komödie von Aminta und Silvia (1630) entnommene, auf B. Waldis »Esopus« zurückgehende¹ Gedicht: »Eine reiche Magd hat Matz / der Hausknecht nun genommen« Mit dem Lied »von einem bösen widerspänst'gen Weib«: (Ein Schneider hat ein böses Weib / Vorwitzig, stolz, doch fein von Leib / Sehr eigenwillig, frech und geil / Trug ihre Ehr' auch ziemlich feil) steht es an der Spitze der erzählenden Gruppe. Diese Gruppe ists, die, wie bereits angedeutet, unter Renaissanceeinfluß steht, aber sie behandelt die mythologischen Stoffe in Lucianischer Art. Weiter enthält die Sammlung nur noch einige Lieder auf die Jahreszeiten, Tafellieder (zu Schmäusen), einige sehr hübsche gesellschaftliche Satyren z. B. auf einen Schäfer, der ein Ritter werden will, auf einen Bauersknecht, der sich mehr als ein Hofmann dünkt und Anweisungen zur Lebenskunst. Als

¹ Wickram, Werke 3, 365.

Klugheitsregel für strebsame Leute verordnet Voigtländer: »Erhebet Jedermann mehr als er weiß und kann«, Einem, der das Glück erjagen will, sagt er: »Ich halt's mit Gott, der alles fügt«.

Schwung und Tiefe der Ideen, die der ganzen weltlichen Poesie des damaligen Deutschlands abgingen, darf man auch in der Voigtländerischen Sammlung nicht suchen. Aber ihre Gesundheit und ihr Lebensgehalt, ihr liebenswürdiger Humor zeichnen sie höchst rühmlich aus und beweisen, daß die geistige Kraft des eigentlichen Volks stärker war, als das nach den Schlesischen, Preußischen und Hamburger Dichtern und Schöngeistern der Fall zu sein scheint. Bei den Arien Alberts freut man sich, daß überhaupt noch gesungen wird, daß noch Lust am Leben und an der Natur da ist. Aber vom Humor im Volk merkt man wenig; der tritt uns ganz anders aus dieser Seeländischen Liedersammlung entgegen und äußert sich da gleich am stärksten in jener meist gutmütigen Spottsucht, die in der Folge ein Hauptzug der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts wird. Voigtländer rechnet sich unter die Naturdichter und bittet in der Widmung, die Mängel seiner Lieder damit zu entschuldigen, daß er »nicht studiert« habe. Trotzdem hat er sich die Bildung seiner Zeit vorzüglich angeeignet, höchst wahrscheinlich war er mit der niederländischen Poesie des 16. Jahrhunderts, mit Sammlungen wie den Sprichwörtern des Tunnicius und mit den Fabeln und Erzählungen des niederdeutschen Äsopus vertraut. Er läßt sich jedoch von keinerlei fremdem Muster beherrschen. Das beste, was er zu bieten hat, ist eine angeborene Frische und Unbefangenheit, es ist die horazische Kunst, hell in die Welt zu blicken, dem trivialen Leben von Witz und Weisheit verklärte Skizzen abzugewinnen. Die Kultur- und Sittenbilder Voigtländers geben denen eines Dickens nichts nach. Von Beruf war Voigtländer Musiker. Als er seine Sammlung 1642 veröffentlichte, lebte er in Sohra als Hoftrompeter und Kammermusikus des Erbprinzen von Dänemark, des nachmaligen Königs Christian V. Auf sein Geburtsjahr können wir aus dem bereits angeführten Gedicht über die Jungfrauen (Nr. 64) schließen. Da er sich in ihm als alter Mann vorstellt, muß es noch ins 16. Jahrhundert fallen. Den Namen nach und nach den Berührungspunkten, die er mit Leipziger Dichtern hat, kann er aus Sachsen stammen. 1633 ist er Ratsmusikant in Lübeck und scheint dann bald nach Kopenhagen und damit in die Schützische Sphäre gekommen zu sein. Zu der Hochzeit der Erbprinzeß Margaretha Sibylla, der Tochter des Kurfürsten von Sachsen, war bekannt-

lich Schütz zeitweilig nach Kopenhagen übersiedelt, hatte auch seinen Vetter H. Albert dahin gezogen und die dänische Königstadt zu einem Sitz der neuen Kunst gemacht¹, der insbesondere für den deutschen Liedverlag bis ans Ende des 18. Jahrhunderts wichtig blieb. Vor »den Herrschaften« hat Voigtländer seine Lieder zuerst gesungen, von diesen »Aufwartungen« aus hat man ihnen, wie er sich ausdrückt, »je und allezeit sehr nachgetrachtet und ich — sagt er — hab von männiglich viel Anlaufens um ein einziges gehabt. Sie sind durch gute Freunde unter die Leute gekommen und von Buchführern (widerrechtlich) gedruckt worden«, darunter manche, die sich überhaupt nicht zur Verbreitung eignen und die er in die Sammlung gar nicht oder nur verändert aufgenommen. Daraufhin erst hat er sich entschlossen, vorläufig ein Hundert durch die königliche Akademie zu Sohra drucken zu lassen; »gehen die, soll noch ein Hundert kommen«. Diese Fortsetzung ist ausgeblieben, aber das erste Hundert hat sich stark verbreitet: Der Sohraer Ausgabe sind zwei Lübecker (1647 und 1650), eine Goslarsche von 1654 und eine Ratzeburger von 1664 gefolgt. Ob mit Bewilligung der Erben des 1644 verstorbenen Verfassers, läßt sich nicht feststellen. Inhalt und Folge der Stücke sind dieselben wie in der Sohraer Ausgabe, die Raumverteilung weicht ab.

Während nun die Poesie in der Sammlung Voigtländers im allgemeinen starken Anspruch auf Originalität und Bedeutung hat, sind die Melodien entlehnt und passen eben noch so ungefähr zu den Texten. Nach der Sitte der Zeit hat Voigtländer davon abgesehen, seine Quellen im einzelnen anzugeben, und sich damit begnügt, im Titel der Sammlung ganz im allgemeinen auf ausländische und deutsche Komponisten zu verweisen. Da aber die Melodien in der ganz überwiegenden Mehrzahl Tanz- und Coupletcharakter haben, wird man die Originale vor allem unter Chansons, Villanelen, englischen Madrigalen, niederländischen und deutschen Volksliedern, Lautenstücken des 16. Jahrhunderts und Orchesterstücken des 17. zu suchen haben². Doch scheint Voigtländer bei seinen Einrichtungen frei verfahren zu sein und bei einzelnen Liedern, die eine Periode aus dieser, die andere aus jener Vorlage genommen zu haben. So folgt in der Nr. 3 (»Wenn ich großen Herren soll«) auf den in seinem Ursprung nicht nachzuweisen-

¹ A. Hamerich und L. Elling: Die Musik am Hofe Christian IV. von Dänemark (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, 62).

² Von bestimmten Komponisten, die Voigtländer benutzt hat, sind durch A. Hamerich (a. a. O.) O. Vecchi, durch Kurt Fischer (G. V. Berliner Dissertation 1909) Nauwach und Dowland nachgewiesen.

den Anfang plötzlich (bei den Worten: »das sie gerne möchten hören« usw.) eine Fortsetzung, die mit dem Mittelsatz des Liedes »O Göttin zart« usw. in Rists »Galathea« übereinstimmt. Ganz ähnlich besteht auch die Nr. 8 (»Komm her, du mein Instrument«) aus disparatem, einem alten Stamm moderne Zweige aufpfropfendem Material. Die Sammlung hat auch einige Nummern, die Voigtländers Eigentum und nur darin unselbständig sind, daß ihnen ein ausländisches Prinzip der Melodiebildung zugrunde liegt. Das Hauptstück dieser Gruppe ist die Nr. 26: »Ihr Jungfern hört« usw. Da hat augenscheinlich der Erbprinzliche Hof eine Probe im neuen italienischen Stilo recitativo zu hören gewünscht und Voigtländer hat dem so gut entsprochen, daß man vor einem Plagiat aus Peris »Euridice«, etwa dem Prolog oder der Erzählung der Daphne, zu stehen glaubt. Bei näherem Nachsehen ergibt sich, daß nur die Methode und zwar vorzüglich kopiert ist. Die Nummer ist merkwürdig als Symptom des Interesses an der italienischen Oper, und vielleicht auf Rechnung von Schützens Wirken in Kopenhagen zu setzen.

Voigtländer konnte sich bei dem Versuch, gesungene oder instrumentale Tanzmusik für den Gesang zu benutzen, auf das Chorlied und auf Albert berufen. Seine Sammlung ist aber die erste, die — bis auf wenige Ausnahmen — aus lauter Parodien besteht. Bei dieser Neuerung ging Voigtländer davon aus daß seine anspruchslosen Gedichte keine besonderen Kompositionen brauchten und besser auf bewährte Weisen gesungen würden. Nur wurde die Bequemlichkeit des Verfahrens eine gefährliche Versuchung für die Liedkomponisten, insbesondere für die Hamburger, und die Gefahr wurde dadurch vergrößert, daß Voigtländer bei der Wahl seiner Melodien zahlreiche Mißgriffe beging. Der am häufigsten wiederkehrende ist der, daß er melancholische Musik für muntere Texte verwendet. Der Hauptfall für dieses Versehen ist die Nr. 48: »Unser Freund kann länger nicht« usw. Da ist der einem Freunde erteilte Rat, beim Freien klug zu sein, also ein leichter Scherz, auf eine Melodie gekommen, die auf einen innigen Grundton ausgeht und ausgesprochen sentimentale Wendungen hat. Ein solches Versehen erklärt sich aus der Eile, in der Voigtländer augenscheinlich seine Sachen für die »Ergetzlichkeiten und convivia« seiner »hohen Standespersonen« zurecht machen mußte, auch wird der komische Kontrast zwischen Text und Musik nicht bloß in diesem einen Fall dankbar akzeptiert worden sein, er hat vielleicht überhaupt zu dem großen Erfolg der Sammlung viel beigetragen. Aber daß in dem Verfahren auch die unbestreitbare Gefahr der Verflachung liegt, zeigt die Voigtländersche Sammlung deutlich genug. Sie ist die erste, in der

das Lied zum Bänkelsang herabgedrückt ist, und damit hat sie ein böses Beispiel gegeben. Die Dichtungen Voigtländers dagegen haben erfrischend gewirkt und innerhalb und außerhalb des Singelieds tiefe Spuren hinterlassen, die bis zu »Des Knaben Wunderhorn« reichen.

Noch stärker als in Rists »Florabella« zeigt sich die durch Voigtländer veranlaßte Hingabe an Volk und Heimat in den Sammlungen Philipps von Zesen und Jacob Schwiegers. Beide nehmen sich Voigtländer darin zum Beispiel, daß sie lokale Anklänge aufsuchen und sich des mythologischen Überschwangs enthalten; mit der reichlichen Verwendung von Schäfernamen stehen sie aber noch auf Seite von Rists »Galathea«. Diesem schließen sie sich auch darin an, daß sie zu der Komposition ihrer Gedichte die geeigneten Musiker in der Nähe und Ferne werben und die Zahl der Stützen und Freunde der neuen Kunst vermehren helfen.

Zesens Hauptsammlungen sind die 1654 in Hamburg (bei Johann Naumann) veröffentlichten »Dichterischen Jugendflammen« und das 1670, ebenfalls in Hamburg (bei Rebenlein) verlegte »Dichterische Rosen- und Liliental«. Die »Jugendflammen«, die nach einem vorgedruckten Briefe der Schwester des Dichters in engeren Kreisen schon 1649 bekannt und mit der Musik beliebt waren, bieten einen fesselnden, aber auch niederschlagenden Einblick in das Leben und Wesen des vielgenannten Hauptes der »Teutschgesinnten Genossenschaft« und in den Charakter der Zeit dazu. Zesens bedeutender Freundeskreis, an seiner Spitze die Dessauer Herrschaften, kommt in Sicht, wir sehen, wie ihm Reisen durch halb Europa und andere Glücksumstände die Möglichkeit überlegener Bildung und Weltkenntnis geben und was kommt dabei heraus? Ein überspannter Wortmacher und ein halber Narr, der die deutsche Poesie damit zu reinigen glaubt, daß er die Venus »Frau Fräue« nennt und statt mit griechischen mit altdeutschen Namen spielt. In derlei Äußerlichkeiten liegt das Eigne der Liebesgedichte der »Jugendflammen«. Als Paradigma kann die Nr. 14 dienen, in dem die Fürstin Ludwiga zu Anhalt ihrem Bräutigam, dem Herzog von Liegnitz, mit folgender Rundzeile eine Freude macht: »Ach Herzog, du hast mir das Herze gezogen«¹. Der Nr. 12, einem Hochzeitsgedicht, folgen zehn Seiten »Kurzerklärung« (Kommentar). Geschichtlich interessieren die an die Spitze der Sammlung gestellten »Moralgedichte«, die die zum Teil sehr hübschen Wahlsprüche hoher Gönner breit umschreiben. Das sind die alten Symbola, die auch in der Gelegenheitskomposition der Chorzeit,

¹ Über die Geschichte dieser Wortspielereien vgl. M. v. Waldberg: Die galante Lyrik, 1885, S. 89 ff.

z. B. bei Dulichius, eine Rolle spielen. Der gesündeste Teil der Zesenschen »Jugendflammen« fällt auf die Reisedichte, an deren Spitze die Nr. 27, eine Beschreibung der Schifffahrt von Amsterdam nach Paris, steht. Freilich, daß solchen Texten musikalisch nur schwer beizukommen ist, hat der Dichter nicht bemerkt, und von solcher unzulänglicher Musikauffassung aus beurteilt er auch seine Komponisten. Unter ihnen ist Zesens Liebling »der weitberühmte Herr Malachias Siebenhaar, Römisch Kaiserlicher Majestät, Edelgekrönter Dichtmeister, der Deutschgesinnten Genossenschaft immerwährender Schreinhalter des Magdeburgischen Kreises.« Der von Zesen entdeckte Siebenhaar, Prediger an der Ulrichskirche zu Magdeburg¹, der zu den 29 Melodien der »Jugendflammen« ein gutes Dutzend beigesteuert hat, kommt seinem Dichter darin sehr geschickt entgegen, daß er in der Motiverfindung dessen rhythmische und metrische Finessen genau berücksichtigt. Lediglich durch diesen formellen Zug tritt er hervor. Neben ihm steht als zweiter Neuling ein im Übrigen unbekannter Johann Lange. Möglicherweise ist es der Hildesheimer Kantor. Seine fünf Lieder sind anmutige Leistungen im Tanzstil. Von bewährten Komponisten haben sich an der Musik der »Jugendflammen« Heinrich Albert, Peter Meier, Joh. Schop und Martin Rubert, je mit zwei Stücken oder einem beteiligt. Eine Melodie stammt aus dem Italienischen, vier sind holländischen Ursprungs.

In dem dichterischen »Rosen- und Liliental«, dessen Texte sich auf »Lob-, Lust-, Scherz-, Schmerz-, Leid- und Freudenlieder« verteilen, ist der niederländische Einschlag viel stärker. Unter ihren 114 Nummern befinden sich 20 in der Originalsprache mitgeteilte holländische Gedichte. Das ist vielleicht der wichtigste geschichtliche Zug an der Sammlung und der darin liegende Beweis, daß noch im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts das Niederländische für die Hamburger die halbe Muttersprache war, nötig, wie bemerkt, dazu, den niederländischen Einfluß auf die Hamburger Schule von vornherein sehr hoch einzuschätzen. Auch der größte Teil der Melodien dieser holländischen Stücke im »Rosen- und Liliental« ist holländischen Ursprungs; zu einer Nummer ist französische Musik benutzt, den Rest hat Siebenhaar geliefert, den Zesen, wie zu erwarten, auch für die deutschen Stücke am meisten herangezogen hat. Außer ihm treten von den Komponisten der »Jugendflammen« wieder auf Peter Meier und Johann

¹ In Joh. Hildebrandts »Geistlichem Zeitvertreiber« (Leipzig 1656), der ein Lied für Singstimme, Baß und Geige von ihm bringt, wird Siebenhaar als Pfarrer in Nischwitz bezeichnet.

Schop. Da Johann Schop beim Erscheinen der Sammlung schon mehrere Jahre tot war, muß die Sammlung von langer Hand vorbereitet worden sein. Übrigens ist Schop an ihr auch als stiller ungenannter Mitarbeiter beteiligt. Viele Stücke, die von andren Musikern gezeichnet sind, stehen unter der Nachwirkung seiner Melodik, z. B. das Anfangsmotiv der Nr. 46:



Neu hinzugekommen sind der Hamburger Ratsmusikant Dieterich Bäkker, der aber als Liederkomponist bereits bekannt war, ferner Martin Frensdorf und Johann Nüßler. Die Personalien dieser beiden letzten Musiker liegen im Dunklen, nur, daß auch sie Akademiker gewesen sind, geht aus der Vorrede des »Rosen- und Lilientals« hervor. Die Noten stellen insbesondere Nüßlern ein sehr gutes Zeugnis aus. Wenn die Musik der Sammlung durch die Menge gut getroffener, den kräftigkeitem Sinn der Zeit belegenden Freudenlieder sich auszeichnet, so fällt davon auf Nüßler der Löwenanteil. Aus der Nr. 26: »Es ist genug den Zorn getragen« spricht diese Lebensfreude mit dramatischer Unmittelbarkeit; mehr spielend kindlich äußert sie sich bei Frensdorf, z. B. im Ehrenlied:



Vermutlich hat auch Zesen die Komponisten des »Rosen- und Lilientals« an Instruktionen gebunden. Denn nicht bloß Siebenhaar, sondern das ganze Kolleg geht mit den Motiven auf des Dichters rhythmische Besonderheiten ein, am bemerkbarsten Schop. Zweitens haben dieses Mal die Komponisten mit einer auch für Hamburger Sammlungen ungewöhnlichen Einmütigkeit und Entschiedenheit sich mit dem einfachsten Liedstil begnügt. Nur die Nr. 42, ein Loblied auf die niederländischen Falken (»Im Batavialand«) hat Koloraturen.

Zwischen den »Jugendflammen« und dem »Rosen- und Liliental« liegen noch zwei kleine im Jahre 1668 veröffentlichte, weltliche Sammlungen Zesens: die deutsche und holländische Gedichte vereinigende »Reimweise Herzogin« und »die schöne Hamburgerin«. Die Musik dazu ist von Siebenhaar und von dem Schützschüler Matthias Weckmann. Außerdem

hat Zesen noch in seinen Romanen einzelne weltliche Lieder mit und ohne Noten eingelegt. Im geistlichen Lied ist nur eine größere Zesensche Sammlung vorhanden, die unter dem Titel »Gekreuzigter Liebesflammen Vorschmack« 1653 in Hamburg (bei Georg Pape) erschienen, der aus dem Braunschweig-Lüneburgischen Hause stammenden Königin Sophie Amalie von Dänemark gewidmet, und bereits Anfang der vierziger Jahre, wohl unter dem Muster von Rists »Himmlischen Liedern« entstanden ist. Die »Gekreuzigten Liebesflammen« gehören unter die wenigen Liedersammlungen, von denen aus Spuren nach Österreich gehen. Unter den ihr beigegebenen Widmungen ist eine aus Linz datiert. An ihrer Musik hat noch der Königsberger Joh. Weichmann, von den ältern Sachsen der Leipziger Thomaskantor Tobias Michael mitgewirkt, der Zesens Aufmerksamkeit wahrscheinlich durch die 1634 und 1637 veröffentlichten beiden Teile seiner »Musikalischen Seelenlust« erregt hat. Von bekannten Hamburger Musikern sind Joh. Schop und Peter Meier zugezogen; zum erstenmal tritt hier der im »Rosen- und Liliental« wiederkehrende Frensdorf, neben ihm W. Drückmüller auf. Ob letzterer mit dem Wolfgang Druckmüller, der 1668 in Schwäbisch Hall unter dem Titel »Musikalisches Tafelkonfekt« Orchestersuiten herausgab, identisch ist, wird noch festzustellen sein. Jedenfalls spricht sein Name für Zesens Sorge um neue Kräfte. Erst viel später haben die »Gekreuzigten Liebesflammen« kleine Fortsetzungen erhalten, eine undatierte unter dem Titel: »Himmlischer Haupttugenden Dreyling« und ein »erstes Mandel Andächtiger Lehrgesänge« 1675 zu Nürnberg erschienen. Die Musik in beiden Werken stammt von Siebenhaar; die in den »Lehrgesängen« ist deshalb bemerkenswert, weil zur Singstimme und zum Basso continuo wie bei den »Delicien« Selles noch eine Sologeige hinzutritt. Daß die »Lehrgesänge« dadurch aus dem Rahmen der Hamburger Schule herausfallen, erklärt am einfachsten der Umstand, daß sie in Nürnberg verlegt sind. Wir werden bald sehen, wieviel die Nürnberger auf Instrumente beim Lied hielten.

Jacob Schwiegers erste Sammlung sind die »Liebesgrillen, d. i. Lust- und Liebes-, Scherz- und Ehrenlieder¹⁾, wenige aus dem Niederländischen übersetzt, die meisten aus eigener Ersinnung zu Papier gebracht und in 2 Büchern abgeteilt. Mit schönen und zwar neuen ganz unbekanntem Melodeyen von

¹ Später nennt Schwieger diese Ehrenlieder: Sittenlieder.

unterschiedlichen in der Sing- und Orgelkunst wohlverfahrenen guten Freunden gezieret.« Hamburg 1654. Schon 1656 erhielten die »Liebesgrillen« eine neue, um ein 3. und 4. Buch vermehrte Auflage, wodurch die Zahl der Lieder auf ein volles Hundert gebracht wurde. Die ersten beiden Bücher hat Schwieger bereits als Studiosus Philosophiae der Wittenberger Universität gedichtet und von verschiedenen Kommilitonen, Herrn Sylvius aus Stade, Herrn Philo Kalenus aus Wittenberg, Herrn Michaelis Zacheus aus dem ungarischen Bergstädtchen Kremnitz, Herrn G. Böttiger aus Lüneburg freundliche Geleitsworte mit bekommen. Eins fängt an:

Was für ein neuer Ton?
 Was wunderschöne Lieder?
 Ist Opitz wieder hier?
 Ob lebt Herr Flemming wieder,
 Der deutsche Dichterstürst?
 So fraget Jedermann!

Daraus geht hervor, daß auch in den studentischen Kreisen das Opitzsche Dichtungsideal galt, wenigstens in den Wittenbergschen, wo der Professor Buchner den Ruhm seines Freundes verkündete. Als Wittenberger hatte schon Siebenhaar in einem Widmungsgedichte von Zesens »Rosen- und Liliental« folgendes Dreigestirn unter den deutschen Sängerstürsten hervorgehoben: den Boberichswan, Buchner und (dessen Schüler) Zesen. Auf Schwieger scheint es¹⁾ noch einen besondern Eindruck gemacht zu haben, daß Opitz gelegentlich für das einzige Lied: »Wohl dem, der weit von hohen Ehren« usw., das noch dazu aus dem Seneca »zusammengetragen« ist, von einem Freiherrn ein Honorar von 100 Talern erhalten hat. Eine weitere Autorität ist für Schwieger Johann Rist. Auf »des großen Daphnis neubesungne Florabella«, insbesondere auf das Lied: »Höret, höret Wunderdinge / Unser Meister Hämmerling / Treibt auch gar zu grobe Possen« werden die Leser verwiesen, welche etwa die Kühnheit von Schwiegers Liebesgedichten bemängeln möchten. Man merkt indessen schon aus den »Liebesgrillen«, daß der Studiosus Schwieger außer dem klassizistischen Einfluß auch den Voigtländers auf sich hat wirken lassen. Schon die Nr. 3 des ersten Buchs tut einen herzhafte niederländischen Griff ins platte Leben: der Vers:

Es lieben die Ochsen, die Schweine, die Katzen,
 Die Hirsche, die Hasen, die Ziegen und Ratzen,
 Die Tauben, die Lerchen, die Hühner, die Raben,
 Die Schweden, die Polen, die Türken, die Schwaben.

¹ Siehe Vorrede zu den »Feldrosen«.

und sein Gefolge beweist genügend, daß Schwieger, weitergehend als Zesen, realistischen Sinn auch im realistischen, ungeschminkten, ungezierten Ton äußert. Vielleicht ist's eine von den Übersetzungen aus dem Niederländischen, auf die der Titel der Sammlung aufmerksam macht. Es ist derselbe Geist, der die Kirmesbilder der Teniers, Brouwer und Ostade belebt, und wie in dieser einen Nummer tritt er aus allen vier Büchern von Schwiegers »Liebesgrillen« hervor. Dem Grundplan nach gehören sie, ähnlich wie Rists »Galathea«, in den von Guarini erschlossenen Kreis italienischer Hofpoesie; sie handeln das nämliche Thema ab wie Monteverdis »Ballo delle ingrato«: die Sprödigkeit der Schönen. Die Damen, die in den »Liebesgrillen« auftreten, gehören alle der vornehmen Gesellschaft an, wie das die Namen Hypsila, Phyllis, Herodota, Chistarine schon zeigen. Aber ihr Anbeter ist ein aus dem Dorf gekommener Bauer, — Siegreich heißt er — und dieser Siegreich denkt und spricht durchaus bäurisch. Das ist die originelle und drollige Nuance, durch die Schwieger von dem Opitzschen Kreise abweicht und eine Vermittlung zwischen ihm und zwischen Voigtländer und der niederdeutschen Volksdichtung herzustellen sucht. Er unterwirft sich scheinbar den poetischen Fiktionen der gelehrten deutschen Dichter, aber er führt sie völlig respektlos aus und zwar im ganzen, wie im einzelnen. Als Beispiel für diese Lucianische Respektlosigkeit kann der Vers dienen, mit dem Siegreich seine an Venus wegen des Treibens Cupidos gerichtete Beschwerde schließt:

Befehl, daß uns nicht mehr betrübe
Dein Sohn mit seiner Listigkeit.
Wo er nicht will Erquicker sein,
So stell' er auch sein Schießen ein!

Es kommen in den »Liebesgrillen« Einfälle von einer Derbheit vor, die uns darüber in Erstaunen setzen, daß Schwieger die Sammlung vornehmen Kaufherrn (Thran in Hamburg und Detri in Lissabon) widmen durfte. Als Seladon in der Nr. 14 des dritten Buches die Schäferinnen fragt: »Was man mit der Liebe tut?« antworten diese mit einer ganzen Sammlung hamburgischer Schimpfwörter — die Überschrift lautet: »Sprichwörter etlicher Alsterinnen.« Die letzten Bücher enthalten auch viel matte Reimereien. Aber im Ganzen ist die Sammlung reich an kecken Stücken.

Da ist es denn bemerkenswert, daß die Musik der »Liebesgrillen« grade nach dieser Seite hinter der Dichtung zurückbleibt. Der Ton des Übermuts, dem sich früher z. B. Selle in der Don-

Juan-Nummer seiner »Monophonica« sehr wirksam genähert hatte, ist in der Zeit Schwiegers der Hamburger Musik ausgegangen.

Unter den Komponisten der »Liebesgrillen«, die nach Hamburger Brauch nur mit Anfangsbuchstaben angedeutet sind, treffen wir von unseren bisherigen Bekannten nur Heinrich Pape, Jacob Kortkamp und Joh. Schop. Pape heißt jetzt der Ältere, zugleich mit ihm tritt sein Sohn Heinrich Pape der Jüngere auf. Daneben erscheinen als neue Namen: Heinrich Strathmann, Johann Kruß (Crusius), der aus der Vorrede bekannte Michael Zachaeus und Albert Schop. Der Stil dieser Komponisten ist im wesentlichen der aus den Ristschen Sammlungen bekannte: die Melodik bevorzugt den syllabischen Vortrag, die Rhythmik hält an Viertelbewegung fest, die Harmonik geht fremden Akkorden und reicheren Dissonanzen möglichst aus dem Wege. Die einzigen Zeichen, daß man aus dem üblichen Hamburger Geleise und aus der grundsätzlichen Einfachheit der Mittel heraus Berührung mit höherer Kunst und italienischer Schule gelten läßt, bilden die häufigere Verwendung chromatischer Motive und, bei einzelnen Komponisten wenigstens, die reichlichere Einstellung von Melismen. Die Chromatik fällt deshalb auf, weil die Dichtungen Schwiegers zum Ausdruck inniger oder aparter Empfindungen wenig Anlaß geben. Und doch kommt auf diesem poetisch und musikalisch ungünstigen Boden ein wirkliches, großes Liedertalent zur Geltung. Das ist Albert Schop, der neben Zachaeus auch die größte Anzahl der Melodien der »Liebesgrillen« komponiert hat. Bei ihm kündigt schon das äußere Notenbild ein reicheres inneres Leben an; seine Rhythmik ist mannigfaltiger als die seiner Kollegen, die langen Noten und die kleinen Pausen charakterisieren sie. Er geht mit seiner Deklamation der Sprache nach, und wenn er bei passenden Texten Tanzlieder schreibt, stattet er sie mit kleinen graziösen Wendungen aus. Besondere Begabung zeigt er für muntere und scherzende Gedichte. Da schlägt er einen Volksliedton bester Art an und stellt sich in die Nähe Alberts und Adam Kriegers. Leider ist Albert Schop dem weltlichen Lied nicht treu geblieben und hat überhaupt, wie es scheint, wenig komponiert. Von den geistlichen Solokantaten, die er später in Güstrow als mecklenburgischer Hoforganist geschrieben hat, verdienen die *Exercitia vocis* (Hamburg 1667) die meiste Beachtung.

Neben Albert Schop tritt unter den Komponisten der »Liebesgrillen« am bedeutendsten der Deutsch-Ungar Mich. Zachaeus hervor. Frische der Erfindung und Bekanntschaft mit dem ita-

lienischen Rezitativstil zeichnen ihn aus. An dritter Stelle ist diesmal der ältere Heinrich Pape wegen seiner beweglichen Melodik hervorzuheben. Seine Nr. 12 des ersten Buches: »Will sie Christarin spazieren« ist eines der besten Stücke der Sammlung und des sonst schwachen Komponisten.

Kulturgeschichtlich ist es nicht ohne Interesse, daß Schwieger die, nach häufigem Brauch, den Singstimmen gegebene Bezeichnung *cantus vel Tenor* dahin erläutert: die Lieder könnten auch von Damen und Knaben gesungen werden. Unsere Zeit würde davon energisch abraten.

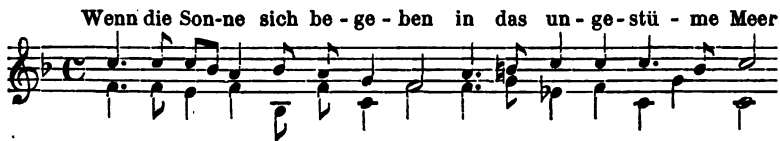
In einer zweiten Sammlung, die den fünf Töchtern des Rats Herrn Christian Lorentz in Leipzig gewidmet ist, beschwert sich Schwieger über die Angriffe, die seine vorherigen Sachen erfahren haben; damit können nur die »Liebesgrillen« gemeint sein. Angriffe gegen literarische Unternehmungen laufen eben in der Regel auf Erfolge aus, und daß es so mit den »Liebesgrillen« gegangen ist, zeigt sich nicht bloß in der vermehrten Auflage, die sie schon nach zwei Jahren erfuhren, sondern auch darin, daß Schwiegers Position als Dichter und Sammler in Leipzig, also sehr weit weg von Hamburg, anerkannt war. Er war demnach auf dem Wege, ein zweiter Rist zu werden. Die Sammlung, um die es sich handelt, trägt den Titel:

»Flüchtige Feldrosen in unterschiedlichen Lustgesängen vorgestellt, geziert mit allerhand köstlichen neuen noch unbekanntem Melodeyen, deren etliche von dem vortrefflichen Componisten Joh. Schopen, die andren aber von guten in der Sing- und Orgelkunst wohl erfahrenen Freunden verfertigt. Hamburg 1655.«

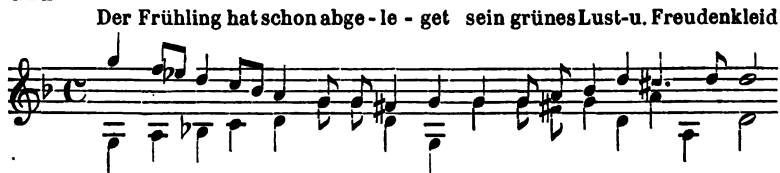
Es ist bei diesem Titel wiederum, wie bei dem der »Liebesgrillen«, von Bedeutung, daß Schwieger seine Komponisten als Meister der »Orgelkunst« vorstellt. Außer Joh. Schop sind es die beiden Pape und Johann Kruß; ihre Melodien bieten nichts Neues. Die Gedichte der »Feldrosen« sind zum größten Teil Gelegenheitsprodukte, zu Gratulationen verfertigt, oder zu Einlagen in Erzählungen bestimmt, ein einheitlicher Charakter und irgend welche gemeinsame Tendenz geht ihnen ab.

Im folgenden Jahr schon tritt Schwieger mit einer dritten Sammlung hervor, seiner »Wandlungslust« (Hamburg 1656), einer zufälligen, geschäftlichen Zwecken entsprungenen Mischung von »Anbindungs-, Hochzeit- und Neujahrgedichten«, in die einige sog. »Liebesschäferien« eingelegt sind. Die, nach Schwiegers Versicherung, »ganz neuen und wohlklingenden Weisen« hat er sich von dem »weitberühmten Herrn Hans Hake, wohlbestallten

Musiker und Violinisten der Stadt Stade«, erbeten. Zwei kurze Proben:



und



— aufs Geratewohl herausgegriffen — genügen zu zeigen, daß es sich um durchaus gewöhnliche Tanzmelodien handelt, die, am Reime klebend, ungeschickt hastig die Skala hinauf- und herablaufen. Möglicherweise sind es Parodien.

Jahrhunderte lang ist auch eine sehr bekannt gewordene, 1660 zu Hamburg unter dem Titel: »Geharnischte Venus« veröffentlichte Sammlung von Liebesliedern dem Verfasser der »Liebesgrillen« zugeschrieben worden, weil ihr kecker Ton ganz vortrefflich zu Schwieger paßt. Erst eine scharfsinnige Untersuchung aus neuester Zeit¹ hat festgestellt, daß der Dichter dieser »Geharnischten Venus« nicht Schwieger, sondern der aus Erfurt gebürtige, später in Rudolstadt beamtete Caspar Stieler ist. Der Titel der Sammlung wird in der Vorrede damit begründet, daß die Lieder, die »Filidors sowie guter Freunde verliebte Gedanken und kurzweilige Begebnisse« erzählen sollen, »mitten unter den Rüstungen im offenen Feldlager« entstanden seien. Es liegt demnach wieder der schon von Rists »Galathea« her bekannte Versuch vor: Produkte lyrischer Dichtung, die hier und da allerdings auf persönlichen Erlebnissen beruhen, auf einen dramatischen Sockel zu heben und sie einheitlich pragmatisch zu färben. Im wesentlichen variiert auch die »Geharnischte Venus« nur die alte welsche Liebesschäferi, jedoch in einer niederdeutschen Derbheit und Deutlichkeit, die sich in einzelnen Nummern über alle Schranken hinwegsetzt. Hauptstücke dieser Art sind: »das Nachtglück« (VII¹) und »das kranke Buschgen« (VII⁸).

»Die Melodeyen betreffend« — sagt Stieler — »sind deren wenige entlehnt, etliche von einem der berühmtesten Meister . . .

¹ Albert Köster: Der Dichter der Geharnischten Venus. 1897.

mir überschicket. Abermals finden sich andere, die zwar in der Eile, aber dermaßen gesetzt, daß sie Deiner Lust sattsam Genüge thun werden. Die übrigen übelklingenden schreibe ich mir zu.« In allen 70 Nummern der Sammlung sind jedoch die Namen der Komponisten nur mit Buchstaben angedeutet, nämlich C. S., C. B., J. S., M. C., J. K. und J. M. R. Eitner (im Quellenlexikon) will dahinter Christian Stephani, Crato Büttner, Jacob Schwieger, Mich. Campanus, Martin Rubert sehen, die Signatur J. K. erklärt er für unlösbar. Grade sie ist leicht und geht entweder auf den bewährten Hamburger Jakob Kortkamp oder auf Johann Kruß. Unter C. B. dürfen wir wohl Christoph Bernhard suchen, der einige Jahre nach dem Erscheinen der »Geharnischten Venus« eine der angesehensten Hamburger Musikerstellen antrat. M. C. kann sehr wohl der Danziger Martin Coler sein, der außer bei Rist auch in den »Exercitien« Albert Schops und in andern gleichzeitigen Sammlungen mit einstimmigen Gesangkompositionen vertreten ist und sich gegen 1660 in Hamburg aufhielt. Auf C. S., in dem Eitner den ziemlich obskuren Holländer Stephani vermutet, geht die Bemerkung der Vorrede, daß etliche der Lieder der »Venus« in der Eile gesetzt sein. Die »Kränkende Hoffnung« z. B. (Anfangsworte: »Was hilft es uns, daß wir uns lieben« etc.) bringt in vierzehn Takten dreimal sehr arge Quintenparallelen zwischen Singstimme und Baß. Ein anderes Stück dieses C. S.: »Warum ich nur vom Lieben die Blätter vollgeschrieben« bemüht sich, über einen sichtlich entlehnten Baß eine entsprechende Melodie zu bauen, tappt aber dabei in den verschiedensten Stilen herum. Was liegt also näher, als in diesem C. S. den musikalisch begabten, aber nicht geschulten Dichter der »Venus«, nämlich Caspar Stieler selbst, zu sehen? Jakob Schwieger fällt aus; da aber die mit J. S. gezeichneten Stücke die besten sind, dürfen wir sie Johann Schop zuschreiben. Richtig geraten hat Eitner nur bei dem M. R., das ist Rubert.

Im Ganzen hat man den Eindruck, als sei auf die Komponisten der »Geharnischten Venus« das Beispiel Albert Schops und seine gute Deklamation nicht ohne Eindruck geblieben. Sie halten sich dem Tanzstil ferner, als es im weltlichen Lied der Hamburger durchschnittlich üblich ist. Jedoch bringt die »Venus« einige Melodien, die offen als Einrichtungen französischer Instrumentaltänze deklariert sind. Im sechsten Zehent stehen gleich einige französische Ballets hintereinander, Ballets kehren auch an andern Stellen wieder, daneben Airs (als Arien) und Sarabanden. Von seltenen französischen Tanzarten ist im vierten Zehent eine Bla-

mande, d. i. ein mehr gravitätischer, der Intrade nächstehender Schritttanz, zu erwähnen. Bei anderen Stücken läßt sich Herkunft aus der Instrumentalmusik an der hohen Lage der Singstimme ersehen. Auch diese weiteren Fälle französischen Einflusses aufs Hamburger Lied müssen beachtet werden, wenn man die Wendung verstehen will, welche die Entwicklung des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert nimmt.

Die »Geharnischte Venus« ist auf lange Zeit hinaus das letzte bedeutendere Lebenszeichen der Hamburger Schule im weltlichen Lied und prägt deren Charakter nochmals deutlich aus. Gut war an den Ideen Rists und seiner Nachfolger das Streben nach Einfachheit. Dadurch hat sich das deutsche Lied an das heimische Volkstum spendend und empfangend anschließen können und hat gleich im 17. Jahrhundert weite Kreise im deutschen Kulturleben gezogen. Ein Mangel dagegen war's, daß bei den volkstümlichen Bestrebungen der Hamburger die Rechte der Kunst zu kurz kamen. Das traf namentlich das weltliche Lied und seine Entwicklung. Diese Entwicklung ist, wenn man von Selles »Monophonicis« aus den Weg bis zur »Geharnischten Venus« überblickt, ein Rückgang: das Tonleben stockt, verarmt, und bringt, wie Schwiegers »Liebesgrillen« zeigen, schließlich nicht einmal für den geringen Aufschwung der Empfindung, der sich ausnahmsweise in der Hamburger Poesie vollzieht, die Mittel auf. Das durch die italienische Monodie dem deutschen Sololied gestellte Problem, die von den Italienern herbeigeschafften neuen Ausdrucksmittel für die heimische Musik zu verwerten und der daraus entspringende Komplex von Fragen und Aufgaben, diese Fragen, um deren Lösung sich Heinrich Albert unablässig mühte, — sie haben, Schops Beiträge und vereinzelte Stücke anderer ausgenommen, die Hamburger Komponisten, die Mitarbeiter Rists, Schwiegers, Zesens gar nicht tiefer interessiert. Nur versuchsweise und gelegentlich hantiert der eine und der andere einmal mit Chroma und Melisma; grundsätzlich begnügen sie sich damit, das Schema des Chorals und des Tanzes dem weltlichen Lied anzupassen, und sie merken es sehr häufig gar nicht, wenn bei diesem bequemen Verfahren gegen Sprache und Logik arg verstoßen wird. Die Folge davon ist, daß das weltliche Lied der Hamburger Schule zwar manche hübsche Beiträge volkstümlicher Natur beisteuert, aber in der Hauptmasse hinterläßt es heute den Eindruck von Handwerkerarbeit. Zur Entschuldigung muß allerdings angeführt werden, daß die den Komponisten zur Verarbeitung zugewiesene Poesie gleichfalls sehr geringen Wert hat, ja

die Musik ragt über sie dadurch hinaus, daß sie frei von Künstelei ist. Im letzten Grund trägt an dem Charakter der Hamburger Liedkomposition das hinter ihr stehende Volkstum die Schuld. Es war, wie am Ende des 17. Jahrhunderts das Schicksal der Hamburger Oper gezeigt hat, für eine höhere weltliche Tonkunst nicht reif. Der edlere Teil seines Seelenlebens erschloß sich nur der Kirche und der Religion. Das geistliche Lied der Hamburger Schule steht deshalb auf einer weit höheren Stufe als das weltliche und wirkt nicht bloß mit vereinzelt Ausnahmen auch heute noch. Im allgemeinen jedoch ist der Versuch der Hamburger, das Lied für die Volkskunst in Beschlag zu nehmen, fehlgeschlagen.

Bei dieser Sachlage war es ein Glück, daß sich neben Hamburg längst weitere Liedzentren gebildet hatten. Die wichtigste dieser Schulen ist die Sächsische.

Hier in Sachsen war seit Nauwachs Zeiten das Interesse für das neue deutsche Lied niemals erloschen. Dafür sprechen auch einzelne Widmungen und Komponistennamen der Hamburger Sammlungen. Weiter sprechen dafür die später zu erwähnenden Spuren vom akademieartigen Zusammenschluß der studentischen Liedfreunde an der Leipziger Universität. Ein besonderer Glücksfall war aber, daß gleich in demselben Jahre, wo Albert mit seinem ersten Teil der Arien hervortrat, sich ihm Andreas Hammerschmidt anschloß. Hammerschmidt, damals noch Organist in Freiberg, war der einzige sächsische Musiker, der sich an Ansehen mit Heinrich Schütz messen durfte, ja seine eingänglichen Chorpsalmen und seine der dramatischen Strömung der Zeit vorzüglich angepaßten »Dialoge« hatten ihn noch beliebter gemacht als den innerlich weit größeren Dresdener Meister. In Freiberg war es, wo Hammerschmidt am 4. Februar 1638 den ersten Teil seiner »Musikalischen Andachten« in Druck gab. Von den zwanzig geistlichen Nummern, die dieser Band enthält, ist nur die erste: »Sei nun wieder zufrieden« für eine Solostimme geschrieben. Sie ist im Sopranschlüssel notiert, darüber aber steht: Cantus vel Tenor, und sie ist nicht in das Sopranheft der Sammlung, sondern in das des Tenors aufgenommen. Das Stück ist auch kein Lied, sondern eine kleine Solokantate nach Art der von Schütz und M. Prätorius eingeführten »geistlichen Concerte«. Der Text besteht aus vier Abschnitten: a) Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, b) Denn der Herr tut dir guts, c) Denn du hast meine Seele aus dem Tode gerissen, d) Meine Augen von Tränen, meinen Fuß vom Gleiten. Die Abschnitte b, c, d sind rezitativartig komponiert, aber durch Wiederholungen von a aus-

einander gehalten. Abschnitt a bringt die Worte »Sei nun wieder zufrieden« folgendermaßen:

Sei nun wie-der zu - frie-den, mei- ne See - le, sei nun wie - der zu-



Die Kantate gehört hiernach, sowie die Mehrzahl der Hammerschmidtschen »Dialoge«, formell unter die zahlreichen Nachbildungen von Monteverdis »Lamento d'Arianna«. Da ist's aber nun eigen, daß der den Aufbau stützende und regelnde Refrain einem Stückchen Lied gleicht. Denn liedmäßig ist die Einfachheit dieser Refrainmelodie und liedmäßig ist ihre sofortige Wiederholung. So ist denn Hammerschmidt auch tatsächlich in seinen weiteren Arbeiten der Vertreter des Liedtons in der geistlichen Solokantate geworden. Besonders deutlich zeigen das die 24 Solokantaten im siebenten Teil seiner »musikalischen Andachten« (1642). Da ist die Orchesterbegleitung und der Umfang der Stücke konzert- oder kantatenmäßig. Aber die Melodik, die Koloraturen ganz vermeidet und die Hauptthemen durch Wiederholungen einprägt, ist liedmäßig. Hammerschmidt stellt sich mit diesem Kantatenstil in unverkennbaren Gegensatz zu den geistlichen Solokantaten Heinrich Schützens, und wahrscheinlich verdankt er dieser Einführung des Liedgeistes in die großen deutschen Vokalformen des 17. Jahrhunderts die außerordentliche Beliebtheit mit, die er, wie erwähnt, in seiner Zeit genoß. Dafür, daß in Sachsen die Kantatenkomponisten Hammerschmidt und nicht Schütz folgten, liegen Beweise vor. Genannt seien da zuerst die »Kriegs-Angstseufzer« des Eilenburger Organisten Johann Hildebrand (Leipzig 1645), Solokantaten mit sehr einfacher Melodik, in denen auch der Choral verwendet wird. Weiter gehören hieher die »Arien« von Gregorius Röbel, Organist zur Lieben Frauen in Dresden (Dresden 1646)¹. Sie treiben die Hammerschmidtsche Einfachheit der Melodik so weit, daß sie anstelle eigner Erfindungen nur bekannte Choräle, alle in leicht und munter bewegten Rhythmus umgestaltet, bringen.

Ein drittes Belegstück für eine Hammerschmidtsche Schule der Solokantate sind die »Suspiria musicalia« des Glashüttner Kantors Samuel Seidel² (Freiberg 1650), Kompositionen von Abschnitten aus den Bußpsalmen für 1: 2 Solostimmen mit

¹ Berlin Kgl. Bibliothek: R. 560.

² Berlin, Kgl. Bibliothek: S. 970.

Begleitung von 2 Violinen, Violon und Orgel in Kantatenform. Aber diese Kantatenform baut sich durchaus nur in kleinen Strophen auf, und die Melodik dieser Strophen, deren etliche refrainartig verwendet werden, ist, mit Ausschluß von Koloraturen und jeglicher größerem Ausdruck und großen Bildern nachgehender Mittel, durchaus einfach liedmäßig. Alle sächsischen Musiker der Zeit haben sich allerdings dem Stil dieser Hammerschmidtschen Liedkantate nicht angeschlossen, z. B. nicht der Leipziger Werner Fabricius in seinen »Geistlichen Arien« (Leipzig 1662) und nicht der Schützschüler Christoph Bernhard in seinen »Geistlichen Harmonien« (Dresden 1665). Auch außerhalb Sachsens scheint Hammerschmidts Versuch, Lied und Kantate zu verschmelzen, keinen Anklang gefunden zu haben. Für den deutschen Südwesten beweist das Friedrich Bölddeckers »Sacra Partitura« (Straßburg 1654), eine Sammlung geistlicher Solokantaten, in denen die Koloratur förmlich wütet, für den Norden genügt der Hinweis auf die heute wieder bekannten Solokantaten des Lübecker Franz Tunder. Auch sie folgen dem Schützchen, nicht dem Hammerschmidtschen Muster.

Mit weltlichen Liedern trat Hammerschmidt erst im Jahre 1642 hervor. Die Sammlung hat den Titel: »Erster Teil weltlicher Oden oder Liebesgesänge mit 4 und 2 Stimmen zu singen, beneben einer Violina und einem Basso pro viola di Gamba, Diorbe usw. Auf eine sonderliche Invention componirt . . .« Freiburg 1642. Einen »andren Teil weltlicher Oden«, Görlitzer Musikliebhabern, seinen »brüderlichen Freunden«, gewidmet, läßt er Freibergk 1643 folgen. Im Jahre 1649 schließt Hammerschmidt diese weltliche Liedarbeit mit einem »dritten Teil Oden« (in Leipzig verlegt) ab, in dem den weltlichen auch geistliche beigemischt sind. Da in allen drei Teilen auch Duette und Terzette vorkommen, beschränkt sich die Zahl von Hammerschmidts weltlichen Sololiedern auf 54 Nummern (18 im ersten, 20 im zweiten und 13 im dritten Teil).

Auch Hammerschmidts weltliche Lieder stützen sich auf einen heimischen Dichterkreis, der von Paul Fleming ausgeht, in Leipzig seinen Mittelpunkt findet und in der Richtung zwischen Opitz und Voigtländer schwankt¹. Die Rechte der Natürlichkeit und des wirklichen Lebens vertritt in ihm am entschiedensten, zwar nicht immer geschmackvoll, aber meistens mit jugendlicher Frische Finckelthaus. Von ihm hat Hammerschmidt mehrere Stücke in seine weltlichen

¹ Von Voigtländer selbst hat Hammerschmidt das Lied »Ach, ich armes Mädchen« komponiert.

Oden aufgenommen und im ganzen sich die Gedichte für die Sammlung vortrefflich mit gesundem Sinn ausgewählt. Bis auf wenige ernstere Ausnahmen sind es Liebeslieder, die im scherzenden Ton den Grundgedanken: liebt, weil das Leben nur kurz ist, ausführen, die das Liebesglück preisen, Wesen und Gestalt der Geliebten schildern und ähnliche Aufgaben der Liebesdichtung lösen. Alle sind frisch und volkstümlich, auch Stücke im (schlesischen) Dialekt finden sich darunter. In der spärlichen Verwendung von Mythologie und in ihrem deutschen Zug gleichen Hammerschmidts Texte denen Voigtländers, übertreffen sie aber an sprachlicher Virtuosität. Die gehaltvolle Knappheit des Ausdrucks hat einzelnen Stücken aus den weltlichen Oden Hammerschmidts die Beliebtheit und Lebensdauer von Volksliedern erworben. Besonders die Nummern 13: Das Flemingsche Kußlied: »Nirgends hin als auf den Mund, da sinkts in des Herzens Grund« und die dazu gehörige Nr. 16, die Absage: »Will sie nicht, so mag sie's lassen«, kehren in handschriftlichen Sammlungen späterer Zeiten wieder. Hammerschmidts »weltliche Oden« müssen aber sofort eingeschlagen haben, denn schon 1645 werden in Ph. v. Zesens »Adriatischer Rosemund« die Melodien zu »Wie soll der Liebestrick« und zu den Opitz'schen »Wohl dem, der weit von hohen Dingen« als aller Welt bekannte Weisen zitiert.

Daß Hammerschmidt von der Musik des Liedes mehr verlangte als Rist, ergibt sich schon aus dem Titel des ersten Teils. Wenn er da die Violine und andere Instrumente herbeizieht, schwebt ihm das reichere italienische Vokalkonzert vor. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß Hammerschmidt damit Albert die Hand reicht. Aber der Zug ist für das Signalement der sächsischen Schule wichtig. Sie unterscheidet sich gleich von Anfang an von der Hamburger durchs prinzipielle Festhalten an der höheren Kunst im Liede.

Doch hat Hammerschmidt, vielleicht speziell Freiburger Verhältnissen und wahrscheinlich Leipziger Studententraditionen¹⁾ Rechnung tragend, mit sich reden lassen. Das Vorwort des ersten Teils erklärt es sogar für zulässig, daß der Sänger, über dessen Stimmgattung wiederum bemerkt ist: Cantus vel Tenor, sich selbst begleite.

Tritt man von den Hamburgern her an die Musik von Hammerschmidts »Weltlichen Oden« heran, so wird man in ähnlicher Weise überrascht, wie in der geistlichen Chormusik der

¹⁾ Vgl. R. Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs 1909, S. 324.

Niederländer beim Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wie hier die in Sekunden hinschleichen- den Motive der Nachfolger Josquins bei Clemens non Papa und seinem Kreis durch eine freie und große Thematik abgelöst werden, so tut sich auch in den Liedern Hammerschmidts eine neue, reichere musikalische Elementarwelt auf: die Melodik bringt häufiger weite Intervalle, die Rhythmik zeigt eine mannigfaltigere Mischung kurzer und langer Zeitwerte. Am höchsten steht aber Hammerschmidt über den Hamburgern durch seine Harmonik und durch den Aufbau der Liedform. Dieses Hammerschmidtsche Akkompagnement bringt die musikalische Bildung durch zahlreiche Durchgangsakkorde und durch Nachahmungen zwischen Singstimme und Baß wieder zu Ehren, die Melodien aber sind nirgends, wie oft bei manchen Mitarbeitern Rists, mechanisch tastend und sprachwidrig zusammengesucht, sondern ein dichterischer Geist, ein Musiker, der in den großen Formen zu Hause ist, entwickelt sie natürlich und leicht nach dem Sinne des ganzen Gedichtes und nach dem Gehalt seiner einzelnen Glieder. Das Lied hebt sich bei Hammerschmidt wieder auf die Stufe, auf die es Heinrich Albert und unter den Hamburgern Selle und Schop stellen wollten. Nirgends schlechte oder gar falsche Deklamation, häufig aber die Kunst, mit ganz einfachen Mitteln, einem neuen Rhythmus, einer bescheidenen Koloratur, die Worte des Dichters zu großer und gewaltiger Wirkung zu steigern.

Jedoch ist's unverkennbar, daß die Hamburger, wie seine Verbindung mit Rist erwarten läßt, auf Hammerschmidt eingewirkt haben, und daß sein Stil ihnen näher steht, als dem Alberts oder etwa gar Kittels. Auch Hammerschmidt will, daß im deutschen Sololied nur neue Zeit zur Geltung kommt, und er will's noch entschiedner als Rist und der Ristsche Kreis. Ans alte Lied erinnern seine weltlichen Lieder fast nur noch dadurch, daß ab und zu ein Satz im Viervierteltakt mit einem Abschnitt im dreiteiligen Takt abschließt. Die Mensur, mit der man bei den Hamburgern immer wieder einmal rechnen muß, ist bei ihm ebenso abgeschafft, wie das Regiment der alten Kirchentöne.

Zweitens teilt Hammerschmidts Musik mit der der Hamburger das Streben nach Einfachheit und Volkstümlichkeit, wird ihm aber mit bedeutenderer Technik und mit einem Talent gerecht, dem in einzelnen Fällen wahre Originalität und Ursprünglichkeit nicht abgesprochen werden kann. Die beiden Hauptstücke dieser Klasse sind die Nr. 44 und 45 des ersten Teils, die Lieder des schlesischen Bauernknechts: »Baschle, willst du mich nu lieba?«

und der schlesischen Bauerngrete: »Gorga, muß du denn och klinsehn?« Es ist nicht unmöglich, daß diesen beiden Stücken wirklich alte Volkslieder zugrunde liegen, denn sie treten mit ihren fünftaktigen Perioden aus der Liedmetrik der Hammerschmidtschen Zeit entschieden heraus. Aber die dudelsackartige Harmonisierung dieser Melodien ist jedenfalls, selbst wenn sie durch einen herumziehenden Jahrmarktsmusikanten angeregt sein sollte, ein vollgültiger Beweis von Hammerschmidts Beruf für Volksmusik. Im gleichzeitigen deutschen Lied steht dieser köstliche Einfall allein, und die ganze Kunstmusik bietet erst in Reinhard Keisers Opern Seitenstücke dazu.

Auch bei Hammerschmidt zeigt sich wieder, daß das weltliche Lied im 17. Jahrhundert vorzugsweise Gesellschaftsmusik und zur Verwendung bei »conviviis und Zusammenkünften« bestimmt ist. Vielleicht hat Hammerschmidt bei der Bemerkung: der Sänger soll oder könne sich selbst begleiten, an Lieder der Einsamkeit gedacht, an Lieder, die die tiefsten Saiten des Gemütes zum Klingen bringen und ein Empfindungsvermögen voraussetzen, das nur bei edleren Naturen gesucht werden darf. In Wirklichkeit standen aber auch ihm solche Gedichte nicht zu Gebote, sondern er war auf eine der Voigtländerschen ähnliche frische und erheiternde Unterhaltungspoese beschränkt und außer Stande, seine volle Begabung zu verwerten. Innerhalb der gezogenen Grenzen erweist sich aber Hammerschmidt als hervorragender Liederkomponist und stellt der sächsischen Schule eine Vorlage, die die nachfolgenden Kräfte auf höhere Wege leiten konnte.

Indessen scheint die Hammerschmidtsche Art und ihre Verwandtschaft mit dem Hamburger Stil den Sachsen selbst zunächst nicht besonders behagt zu haben. Die namentlich vom Dresdner Hof gestützte Renaissanceströmung sucht, wie früher (z. B. bei Kittel), auch jetzt noch vom neuen Lied Besitz zu ergreifen. Der erste sächsische Liederkomponist, der nach Hammerschmidt hervortritt, ist Dietrich von dem Werder, von Geburt ein Hesse, am Marburger Mauritianum ausgebildet, später Hofbeamter, Diplomat, Botschafter, schwedischer Oberst, zuletzt anhaltinischer Staatsbeamter, dichterisch in der Hauptsache ein Schüler Opitzens. Seine (Leipzig 1653 erschienenen) »freudenreichen Trostlieder«, 24 an der Zahl, sind religiös didaktische Gedichte ohne selbständigen Zug; ihre Melodien folgen dem einzelnen Wort mit guter Deklamation, sind aber reich an Koloraturen, in den ersten Takten geben sie auch

die Stimmung des Gedichts mit ganz treffenden, zuweilen eignen Wendungen wieder, im weitem Verlauf gerät aber Werder vom eigentlichen Text ab und vermag seine Empfindung nicht mit der für die knappe Liedform nötigen Entschiedenheit zu konzentrieren.

Im Jahre 1654 erscheinen dann in Dresden, vom Dichter herausgegeben, die »Singenden Rosen« des aus der Geschichte der Deutschen Oper bekannten kursächsischen Hofpoeten David Schirmer mit der Musik des damaligen Dresdner Theorbisten Philipp Stolle, eines gebürtigen Böhmen, der früher, wohl durch Schütz empfohlen, in dänischen Diensten gestanden hatte und später Kapellmeister beim kursächsischen Administrator in Halle, vielleicht auch in Weißenfels, war. Die Sammlung veranschaulicht durch die an eine sächsische Prinzessin gerichtete Widmung wieder, wie das junge Lied den Schutz der hohen Gesellschaft suchte und fand, zugleich aber auch, wie es in diesen Kreisen nach der Seite der italienischen Kultur hinüber gedrängt wurde. Infolgedessen wird man in der Vorrede der »Singenden Rosen« mit Mythologie überschüttet, in den Liedern selbst, die in »Sitten- oder Tugendlieder« und in »Amoureuse Wagen« eingeteilt werden, fließt sie spärlicher daher. In üblicher Weise versichert Schirmer, daß diese »amoureuxen« Stücke »keinem jetzigen Frauenzimmer zu Gefallen verfertigt« seien, sondern daß er nur, ähnlich wie Rudolf Agricola, mit ihnen sein durch Studium abgemattetes Gemüt wiederum belustigt und erquicket habe. In die Zeit der Albertschen Arien versetzen uns die lateinischen Distichen, die den einzelnen Liedern überschrieben sind. Schirmer schiebt sie dem Buchdrucker in die Schuhe und erklärt sie für eine bloße Mode, die selbst solche Dichter mitmachten, die gar kein Latein verstünden. Daraus geht hervor, daß Schirmer nur noch mit halbem Herzen bei der Renaissance ist. Auf der andren Seite will er aber auch der neuen Voigtländerschen Richtung nicht wohl. Durch sie, meint er, sei eine unerquickliche Fruchtbarkeit in die deutsche Dichtung gekommen, daß man »mit den Liedern der Zeit große Dämme ausfüllen könne«. Einige der am stärksten italienisch gehaltenen Lieder der »Singenden Rosen« erweisen sich durch die Erwähnung von Rosental und Pleißenstrand und durch andre Leipziger Anspielungen als Produkte aus Schirmers Studentenzeit. Er ist auch durch den Gegensatz von empfindsamer Spielerei (mit Herzen und ähnlichen Deminutiven) zu handgreiflichen Derbheiten — | Nr. 15. Tausend Küsse gab sie mir | tausend hab' ich ihr

gegeben | Sie verfügte Mund an Mund | mit so einem sanften Knallen | — ein Repräsentant der unter den Klassizisten herrschenden Geschmacklosigkeit, aber immer noch ein annehmbarer Dichter. Stolle, den sich Schirmer unter den Dresdner Komponisten besonders ausgelesen, ist ein Liederkomponist vom Schlage Werders. Im Gegensatz zu den Hamburgern verschmätzt er den Tanzstil und schließt seine Musik genau ans Wort an. Auch er hat hübsche Liedanfänge, aber, weil er immer mit neuem Material baut, wird er ebenfalls unübersichtlich und erreicht keinen bestimmten Gesamteindruck. Durch einen altväterischen Gegensatz zu den Liedern Werders und Stollens sind die des 1659 in Leipzig von Benjamin Prätorius herausgegebenen »Jauchzenden Libanon« bemerkenswert. Soweit die Melodien dieser geistlichen Sammlung überhaupt neu sind, lehnen sie an Choräle an. Unter den Komponisten nennt die Vorrede den Delitzscher Kantor Christoph Schultz. Seine Stücke sind mit C. S. angedeutet; wer sich unter den Buchstaben J. A. und S. L. verbirgt, ist nicht festzustellen.

Zu höherer Bedeutung gelangt die sächsische Liedkomposition wieder im Jahre 1657, wo in Christian Dedekind und Adam Krieger zugleich zwei Komponisten hervortreten, die, der eine durch die Vielseitigkeit der Begabung, der andere durch die Reife und Abrundung der Leistungen, für alle Zeiten Anspruch auf Beachtung haben.

Dedekinds Hauptwerk ist die »Aelbianische Musenlust«. Diese Sammlung hat auch für die Geschichte der deutschen Poesie dadurch Bedeutung, daß sich in ihr zum erstenmal eine geschlossene sächsische Dichterschule vorstellt. Auf dem Titelbild erhebt sich links der griechische Parnaß mit Apollo und den neun Musen, ihm gegenüber ein zweiter, ein sächsischer Parnaß. Auf seiner Spitze steht der aus dem benachbarten Schlesien geborgte Opitz, in seiner nächsten Nähe kommen die ebenfalls bereits verstorbenen Sachsen Paul Fleming und der Graf Finckelthaus, im gehörigen Abstand dann die noch lebenden Dichter Tscherning, Schirmer, Silber, Held und Dedekind. In diesen Bund ist noch Rist eingeschmuggelt, der wenigstens an der Elbe wohnte und — kaum zu motivieren — Simon Dach. Jeder dieser Männer ist in der Sammlung mit einem besondern Zehent Gedichte vertreten. Daneben enthält sie noch drei »gemängte« Zehnte mit weiteren außersächsischen Namen: Brehme, Enoch Gläser, Desmarests, Blonus, Göring, Joh. Franck, Mich. Böhme, Chr. Homburg, Rob. Mylius, Schwieger, Neumark, Grefflinger. Der breiteste

Raum ist am Schluß Dedekinds, der ja auch gekrönter Poet war, mit 20 Liedern und 20 Kanzonetten eingeräumt. Ausgezeichnet ist die Poesie der »Musenlust« durch das Talent Flehmings und durch eine Reihe volkstümlich frischer Liebeslieder, in denen namentlich Finkelthaus und Brehme zeigten, daß sie Leipziger Studenten gewesen waren. Einzelne sind nach Schoch in den Klöppelstuben des Erzgebirges heimisch geworden¹.

Musikalisch muß Dedekinds »Musenlust« als eine der gehaltvollsten Sammlungen des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden. Es ist zu verwundern, daß noch keiner von den Sammlern, die von Ferdinand Becker bis auf Heinrich Reimann Anthologien aus dem deutschen Lied des 17. Jahrhunderts vorgelegt haben, aus Dedekind gepflückt hat. Zwei geistliche Duette mit Orgel, von Reinhold Vollhardt 1898 herausgegeben, sind der einzige Dedekindsche Neudruck. Daß ihm bereits die Zeitgenossen nicht ganz gerecht geworden sind, darf man aus dem ungewöhnlichen Eifer schließen, mit dem er und seine Freunde sich in den Vorreden der »Musenlust« gegen die Neider und gegen die mißgünstige Kritik wenden. Zoilus, ihr üblicher Repräsentant, wird da von Dedekind apostrophiert:

Klipdiklap, dipritsch diprälle
So klingt dein Geritornelle.
Kennst du nicht den Hern im Land
Unsren theuren Schützen,
Ist dir Bernhard unbekannt,
Willst du den beschmützen?

Bernhard aber, der in einem von Rom (13. Sept. 1657) datirten Brief für seinen Schüler Dedekind eintritt, spricht ausdrücklich von Lästern, von Nattern und Schnattern. Auch auf Akademiespuren führen die der »Musenlust« vorgedruckten Lobeschreiben: Einer der Verehrer Dedekinds zeichnet »als der hochlöblichen Teutschen Rosengenossenschaft ‚Niedriger‘«. Der gewichtigste Fürsprecher der »Musenlust« ist Heinrich Schütz, der sie (21. September 1657) von Weißenfels aus zum Druck empfiehlt und die Melodien »nicht allein kunstmäßig, sondern anmutig gesetzt« nennt. Auf dieses Lob der Anmut haben sie auch heute nach 250 Jahren noch vollen Anspruch. Die Jugend und die Entwicklungszeit der Gattung können sie freilich nicht verleugnen. Ganz unverkennbar hat Dedekind viel rascher und weniger sorgfältig gearbeitet als z. B. Albert; darin liegt eine Mitursache für die große Menge seiner Choralzitate:

¹ C. Lemcke: Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 1874, S. 244.

Er-bar-me du dich mei-ner Qua-len

Al-le, die ihr ha-bet Neid, und auf mich er-zür-net seid
D C B A G C F F D E F D E A

Ja-wohl, wohl, ihr habts er-ra-ten
D C FA B C D A D

Ist's ihr Ernst, so mag's ge-sche-hen, mir gibt's endlich e-ben viel

Denkt ihr nun, ihr Ot-tern-zun-gen, daß ihr mich zu Bo-den brecht?

Auch Dedekind beginnt dabei anlehnend und fährt dann selbstständig fort, und folgt den Hamburgern überhaupt auf den Boden der Volkstümlichkeit; jedoch behält er sich eine größere und mannigfaltigere Bewegungsfreiheit vor. Über Hammerschmidt, den er an eigentlicher Liedbegabung nicht übertrifft, geht er mit den Ausdrucksmitteln der italienischen Schule hinaus. Das zeigt am deutlichsten seine Melodik. Die ist rhythmisch viel beweglicher und mannigfaltiger als die der Hamburger Schule, sie bringt kleine zierliche Melismen, gelegentlich auch breite Figuren, sie belebt die Einförmigkeit des Metrums durch die wechselnde Mensur; besonders zeichnet sie die Verwendung größerer und ungewöhnlicher Intervalle, darunter verminderte Septimen, aus. Das gibt den Dedekindschen Liedern Frische und Leben; auch da, wo sie nur tändeln wollen, sind sie apart.

Kann wohl Ei-ner mir an-sa-gen, daß er sehr ver-liebet sei

Wo Fröhlichkeit geäußert wird, geschieht das mit einem Beisatz von überraschender Kraft:



Wer sich in dem Mittel hält, und strebt nie nach ho - hen Din - gen

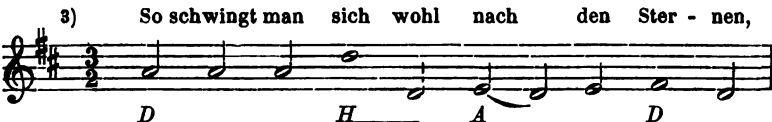
Wie hier, so dient Dedekind mit der Hälfte seiner Lieder gesellschaftlichen Zwecken; fast noch mehr als in anderen Sammlungen aus der Zeit finden sich in der »Musenlust« Lieder mit Refrains, Lieder im Coupletton, Melodien, die nur das Mitsingen, das Nachsingen und das Merken des Textes erleichtern wollen, aber dabei immer viel mehr erreichen: was der Dichter gesagt, vergißt man bald wieder, was sich Dedekind dabei gedacht, behält man für lange. Noch viel bedeutender treten die Vorzüge Dedekinds bei Gedichten hervor, die über den geselligen Zweck hinaus in die Tiefe gehen. Das würde eine Tabelle der bloßen Einsätze und Refrains solcher höher gestimmten Lieder am einfachsten zeigen, aber wer sie anlegen will, weiß bald nicht wo aufhören. Nur wenige Proben:



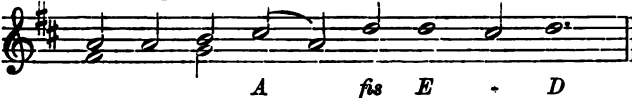
Glück will ha - ben sei - ne Zeit, mil - dert fröhlich al - les Leid



Ihr Au - gen, gu - te Nacht



so steigt man end - lich wol - ken - an.



Kei - ne hab' ich hier ge - funden, die dir, o Sel - la - te, gleich.

Welche Fülle ungesuchter und doch gewählter Wendungen, was für vornehme, zeitlose Musik! Steht nicht die letzte Melodie nahezu wörtlich in den Magellonen-Romanzen? Ja, Dedekind erinnert in den Stimmungen, nicht in den Formen, wirklich an Brahms und an Schubert. Einzelne Lieder schließen merkwürdig pointiert, indem sie mit den letzten Takten einen Kontrast, einen Trumpf des Übermuts oder auch der Innigkeit ausspielen. Ein Hauptbeispiel dafür ist: »Schönste Lisabelle, hier an deiner Schwelle etc.« Am bedeutendsten sind Dedekind's Kompositionen der Rist'schen Texte und die seiner eignen Gedichte, am wenigsten gelungen die zu Dachs Liedern. Hier ist er im Bestreben Heinrich Albert zu überbieten in einen gespreizten Ton geraten, und ähnlich ungünstig hat er auch bei der Konkurrenz mit Hammerschmidt, z. B. bei der Komposition von Finckelthaus: »Will sie nicht, so mag sie's lassen«, abgeschnitten.

Abgeschlossen wird die »Aelbianische Musenlust« durch einen Anhang von zwanzig Canzonetten, die, dem an Koloraturen und Wortwiederholungen reichen, durchaus auf Beachtung der einzelnen und kleinen Textteile gerichteten Stil nach, entschieden zur Cantatenkunst gehören. Trotzdem wird die Musik dieser Canzonetten überall in einer zweiten Strophe wiederholt. Es liegt also ein ähnlicher Versuch liedmäßiger Verwendung liedwidrigen Sologesangs vor, wie wir ihn bei Caccini, bei Schein und Kittel kennen gelernt haben. Vielleicht war es der Kursächsische Hof, der an der Möglichkeit einer derartigen später denn auch erreichten Vereinigung von Lied und Cantate festhielt, denn auch die Hofkapellmeister Bontempi und Bernhardt haben zu diesem Canzonettenanhang eine Nummer beigesteuert. Eine der Dedekindschen Canzonetten, »das fruchtbare Sachsen« (In diesem Lustgefilde etc.) könnte den Zittauer Johann Krüger zu der konzertierenden Manier seiner »Ergötzlichkeiten« angeregt haben. Als Gesangstudien würden diese Dedekind'schen Canzonetten noch heute gute Dienste leisten, insbesondere die für eine Baßstimme gesetzten. Die eigentlichen Lieder Dedekinds sind auf die folgenden Liedersammlungen nicht ohne Einfluß geblieben. Enoch Gläser und Heinrich Schreiber haben den kräftig geraden Ton von »Wer sich in dem Mittel hält« und von »Ist's ihr Ernst, so mag's geschehen« aufgenommen, Sperontes hat seinem Anfangsstück: »Ein edles Herz ist stets vergnügt« direkt Dedekinds »Ich lobe mir allhier die Zeit etc.« zugrunde gelegt.

Wie Hammerschmidt darf auch Dedekind als Bundesgenosse Rists betrachtet werden. Ohne sich von seiner Kunst und seinem tondichterischen Reichtum etwas abhandeln zu lassen, verstand

er es einfach zu sein und brachte mit dieser Einfachheit den obersten Satz der Hamburger nochmals auf einem Boden zu Ehren, der, wie wir von Kittel bis auf Dietrich von Werder und Philipp Stolle, ja selbst bis auf Dedekinds eigne Canzonetten beobachten konnten, grundsätzlich zum italienischen Stil neigte. Daß aber der volkstümliche Stil des Sololieds sich von Sachsen aus, für etliche Zeit wenigstens, ganz Deutschland eroberte, ist das Verdienst Adam Kriegers, eines 1637 zu Driesen (in der Neumark) geborenen Schülers Samuel Scheidts in Halle. Krieger wird, wie wir aus der volksliederfreundlichen »Tavolatura« Scheidts schließen dürfen, wohl schon in dieser Lehre seine Richtung empfangen und, als Leipziger Studiosus Mitglied des Akademischen Collegium musicum, im Verkehr mit Gleichgesinnten, Gelegenheit gehabt haben, sie weiter zu verfolgen. Im Jahre 1657 nach Dresden als Hoforganist berufen, veröffentlicht er seine erste Sammlung von 50 deutschen Arien (Leipzig Lauck'sche Erben). Sie ist abhanden gekommen, nur von 18 Stücken ist die Singstimme (handschriftlich, in einem Berliner Exemplare der Voigtländer'schen Oden) erhalten, und weitere 6 Nummern finden sich, die Ritornelle ausgenommen, vollständig in dem handschriftlichen Liederbuch des Studenten Clodius. Indeß erlauben diese Bruchstücke den Schluß, daß der Stil der Sammlung, unter deren Texten Gedichte von Schoch enthalten sind, derselbe ist wie der der 1667, — ein Jahr nach dem Tode des Komponisten — in Dresden veröffentlichten »Neuen Arien« Kriegers. Diese zweite Sammlung ist 1676 noch einmal, durch ein weiteres Zehnt auf 60 Nummern gebracht, aufgelegt worden. Die Vorrede bezeichnet diese »Neuen Arien« als den zweiten Teil der Arien Kriegers, und dieser Bezeichnung begegnen wir auch bei Clodius wieder. Immerhin bleibt die Tatsache, daß von den zwei Sammlungen eines der begabtesten Liederkomponisten die eine fast spurlos verschwinden konnte, betrüblich und spricht laut dafür, daß auch die Musik eine buchende und konservierende Kunstwissenschaft nicht entbehren kann.

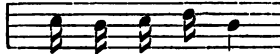
Wie so viele italienische und deutsche Komponisten des 17. Jahrhunderts ihre eignen Dichter waren, hat auch Krieger die Texte der »Neuen Arien« selbst und zwar nicht übel verfasst. Kirchenlieder sind nur wenige da, die moralischen, die Tugendlieder der Rist'schen Schule gibt er ganz auf, das gesellige Lied, das Freundschaft und Fröhlichkeit feiert, ist auf 10 Trinklieder beschränkt, Lieder zum Lob des Weins, des Neckarweins, des Rheinweins und des heute ausgestorbenen Rinkauer darunter. Die ganz überwiegende

Masse der Lieder Kriegers sind Liebeslieder, aber keine typischen Nachbildungen italienischer Galanterie, wie wir sie bei seinen Zeitgenossen so reichlich finden — nur in I⁹ bietet er eine kräftige mythologische Leistung — sondern die Liebeslieder Kriegers klingen nach allerdings nicht tief gehenden, studentischen Lebenserfahrungen. Sie erzählen wenig vom Glück und von der Seligkeit der Liebe, sondern schildern lieber die Qual und Unruhe, die sie begleiten, und führen einen humoristischen Kampf gegen Cupido. Auch Krieger feiert die Freiheit der ledigen Junggesellen, und stellt sich so unter die Vertreter der Hagestolzendichtung, aber unter die liebenswürdigen. David Schirmer stellt in der Vorrede zu den »Neuen Arien« Krieger als Dichter in eine Reihe mit Opitz, Fleming, Rist. Bedeutender sind die Kompositionen. Krieger nennt sie »Arien«, zunächst wohl, weil dieser neutrale Titel, ähnlich wie bei Albert, kleine und große, einfache und kompliziertere Formen deckt. Da sind nun die wirklichen Lieder, d. h. die Melodien, die für sämtliche Verse des Gedichts gelten, der wichtigste Teil von Kriegers Arbeit und zwar deshalb, weil Krieger die Form des Liedes so planmäßig, so bewußt, zugleich aber auch so mannigfaltig und erfindungsreich nach dem Gesetz der Symmetrie entwickelt, wie es noch keiner seiner Vorgänger getan hat. In bezug auf organischen Zusammenhang der Teile, Einheitlichkeit des Ganzen, Beweglichkeit und Reichthum des Inhalts bilden die Arien Kriegers die Spitze der vom 17. Jahrhundert im weltlichen Lied überhaupt erreichten Leistungsfähigkeit. Er ist der erste Klassiker des deutschen weltlichen Liedes. Das Hauptmittel, mit dem er wirkt, ist die Durchführung eines plastischen Hauptmotivs durch alle oder die meisten Abschnitte des Liedes. Diese Durchführung variiert von der einfachen wörtlichen Wiederholung bis zur freiesten, auch Erweiterungen und Einschreibungen verwendenden Umbildung; den Charakter der jeweiligen Umbildung bestimmt der Text¹. Dadurch sind die Krieger'schen Lieder schon äußerlich außerordentlich eindringlich, sie machen es den Zuhörern leicht, stellen ihn auf ein Terrain, das ihm von dem Anfangstakt aus geläufig ist, erwecken in ihm, wie Peter Schulz, der dieses Krieger'sche Gesetz nach hundert Jahren nochmals entdeckte, sich ausdrückt, den »Schein des Bekannten«. Das Prinzip der Wiederholung und der Symmetrie ist bekanntlich im Instrumentaltanz, und es ist im alten, mehrstimmigen Tanzlied heimisch. Von dort

¹ Vgl. A. Heuß in der Einleitung zur Neuausgabe der Arien Kriegers (Denkmäler Deutscher Tonkunst, Band XIX).

sahen wir es Albert, wir sahen es nach Voigtländer die Hamburger auf ihre weltlichen Sololieder übertragen, aber nicht immer im Einklang mit dem Wesen und dem Gang der Gedichte, sondern oft bequem, äußerlich, auch trivial. Krieger handhabt das Prinzip als Poet und als ein Musiker, der sich meisterhaft auf die Kunst des Variierens versteht, mit regem, unerschöpflichem Geist und mit einem des rechten Maßes immer sichern Geschmack. Der im Verfahren liegenden Gefahr der Plattheit verfällt er nie, seine Lieder verbinden Volkstümlichkeit mit hohem Kunstwert. Dieser beruht allerdings ebenso wie auf der Virtuosität der Form auf einem Seelenreichtum, dem es in der Lyrik seiner Zeit fast zu eng ist. Sein »Nun sich der Tag geendet hat« gehört unter die schönsten Elegien des 17. Jahrhunderts, seine Trink- und Scherzlieder aber waren, wie der Herausgeber der letzten Auflage mitteilt, »bei hohen fürstlichen Tafeln beliebt« und wurden von »Kunstverständigen« häufig begehrt. Daß die stärkste Seite seines Talents auf dem heitern Gebiete lag, ist nicht zu verkennen. Der Ton neckischen Übermuts, den er in Stücken, wie »Ich will es nicht achten, ich will es nicht tun« anschlägt, kommt im Lied vor Schumann kaum wieder zu gleichem Recht. Da eins der reizendsten unter Kriegers heitern Liedern: »Liebste, wo denkst Du hin«, in der Wiederholung

des kurzen Motivs:



nachweisbar polnischen Einfluß zeigt, ist es nicht ausgeschlossen, daß Kriegers muntrem Stil überhaupt slavische Anregungen zu Grunde liegen.

Am wuchtigsten ist sein Humor, wo er sich ausbreiten und dramatisch äußern kann. Das Hauptbeispiel bietet »Halt ein, halt ein«. Es ist bereits über den Charakter und den Umfang des Gesellschaftslieds hinausgewachsen, und neben ihm enthalten die »Neuen Arien« eine große Anzahl von Kompositionen, die dem Ton der Melodik nach zwar zum Lied, dem Umfang und der Gliederung der Form nach aber zur Kantate gehören. Die reichste an Ausdruck ist die vom »Tod des Adonis«. Die Menge von solchen kantatenartigen Nummern zeigt wiederum die Stärke der italienischen Unterströmung im deutschen Lied des 17. Jahrhunderts. Auch ein so volkstümlich erfindender Meister wie Krieger entzog sich ihr nicht, sondern er vertrat die Rechte der höhern Kunst sogar in doppelter Weise: einmal durch die eben erwähnten Arien in Kantatenform, zum zweiten aber auch in den kleineren und eigentlichen Liedern, dadurch, dass er sie sämtlich, auch die einfachsten und knappsten, mit

Nachspielen (Ritornelle genannt) eines fünfstimmigen, vom Continuo unterstützten Streichorchesters schließt. Zuweilen sind diese Ritornelle den Gesängen in Umfang gleich, in der Wirkung drücken sie sie häufig und setzen den Hörer in Verwunderung: dort die schlichte Volksmusik, hier das vornehme Konzert! Nur dieses Mißverhältnis kann zu dem (S. 89) mitgetheilten ausfälligen Vers Dedekinds, der sich auf Krieger beziehen muß, Veranlassung gegeben haben. Denn das Orchesterlied an sich, dem auch die Arien Kriegers durch ihre Ritornelle, ihre Chor- und Zwischenspiele zugehören, war zur Zeit der »Aelbianischen Musenlust« längst eingebürgert, seine Anwendung auf harmlose, fröhliche Texte widersprach aber der seit Albert geübten Praxis und war nach der Natur der Sache befremdlich. Dieses Befremden besteht auch heute noch zu Recht. Man wird in historischen Konzerten Kriegers Arien mit den Ritornellen geben müssen, sie aber bei Liedvorträgen, die auf Belehrungszwecke verzichten, besser fortlassen.

Das Orchesterlied wird nach Adam Krieger, und vielleicht durch ihn, in der Sächsischen Schule nahezu die Regel. Zunächst aber tut sie, da die Poesie mit lockender Arbeit nicht drängt, einen ausgiebigen Schlaf. Erst mit dem aus der Geschichte der Passion, der Kantate und der Oper bekannten, als großer Kontrapunktist angesehenen Johann Theile aus Naumburg tritt i. J. 1667 eine neue Kraft mit einem ersten Zehent »Weltlicher Arien und Canzonetten mit 1—4 Vokalstimmen samt beigefügten Ritornellen von 2—5 Instrumenten benebst dem Basso Continuo« auf. In der Vorrede des zu Leipzig erschienenen Werks kommen nach den Widmungen an Rats- und Käufherrn, an befreundete Rechtskandidaten in Leipzig, Schweinfurt, Freiberg, an Studenten aus Naumburg, Berlin, Holstein, die üblichen Lobgedichte. Unter ihnen fängt das des Leipziger Collegium musicum an: »Seit des edlen Kriegers Sachen, Sich der Welt zu kundbar machen, Wird der schönste Klang gemein«. Hier wird also Adam Krieger's rasch gewonnene Popularität auch literarisch bescheinigt. Die Liebhaber müssen sich demnach auch mit seinen Ritornellen befreundet oder, ans Orchesterlied ausreichend gewöhnt, abgefunden haben. In seiner Ansprache an die Leser tadelt Theile nur die Komponisten, die in Ritornellen große Kunst und Fugen aufwenden. Damit ist der Thüringer Neumark gemeint. Was Theiles eigne Ritornelle betrifft, so sind sie durch die Texte motiviert und interessieren dadurch, daß sie, vielleicht auf Rosenmüller'sche Muster hin, im Venetianischen Stil zwischen Adagio und Allegro wechseln. Die Gesänge selbst sind von Kriegers

Art ganz verschieden; in ihrer von der Deklamation ausgehenden Melodik gleichen sie den begleiteten Recitativen und Ariosos, die S. Bach in den großen Passionen den Arien vorauszuschicken pflegt. Ihrem pathetischen Charakter entspricht es, daß auch den Gesang nicht das bloße Cembalo, sondern mit ihm ein Trio von 2 Violen und Kontrabaß begleitet. Wahrscheinlich hat Theile dieses begleitende Orchester von Neumark übernommen. Die Lieder beider Komponisten sind dadurch, daß das Orchester nicht bloß umrahmt, sondern sich auch in den Gesang mischt, die vollkommensten Exemplare vom Typus des Orchesterliedes. Die Arien Theiles haben darüber hinaus noch den Vorzug ungesuchter Tiefe und stehen darin, daß sie sich einfach und doch gewählt ausspricht, auf gleicher Höhe mit den wenigen Arien seiner Passion¹. Ein merkwürdig ernster und edler Ton liegt selbst über den einfachen Liebesliedern Theiles und alles in allem gehören seine Arien zu den originellsten und bedeutendsten Leistungen, die das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Bemerkt sei noch, daß Theile ausdrücklich Sänger verlangt, die sich auf den Triller und die Manieren verstehen und die außerdem nach den Affekten vorzutragen wissen.

Auch der aus der Geschichte der Orchestersuite und Orchester-sonate bekannte Leipziger Ratsmusikant Johann Pezel gibt in seinen 1672 (auf Kosten des Buchhändlers H. Ellinger in Leipzig) gedruckten »Schönen lustigen anmuthigen neuen Arien über die überflüssigen Gedanken von einer Vokalstimme benebst ihren Ritornellen auf zwei Violinen, zwei Violen und ein Fagott oder Violon sammt dem Basso Continuo zu singen und zu spielen« Orchesterlieder nach Kriegers Art, benutzt aber die Ritornelle meistens nur als Vorspiele, in denen gelegentlich auch nach dem Muster der italienischen und französischen Opernarie die Gesangsmelodie vorausklingt. Seine spärlichen Nachspiele nennt Pezel mit einem Anklang an altdeutsche Tanzpraxis »Nachsprung«. Vor- und Nachspiele teilen mit den Ritornellen Kriegers den Mangel, daß sie sich mit den Liedern selbst nicht verflechten. Noch mehr als Krieger scheint aber Dedekind auf Pezel eingewirkt zu haben. Schon auf dem Titel seiner, zwei Dutzend Lieder enthaltenden Sammlung zeigt das der aus der »Musenlust« bekannte Doppelparnaß, über dem diesmal nicht Musen, sondern Engel schweben. In der Musik selbst, die Pezel im allgemeinen nach Hamburger Brauch mit Tanzweisen bestreitet, äußert sich das

¹ Diese Passion ist im 47. Band der Denkmäler der Tonkunst neugedruckt.
 Kl. Handb. der Musikgesch. III.

Dedekindsche Element dadurch, daß der oberflächlich heitere Grundton zuweilen mit heißen Herzenslauten überraschend und packend durchbrochen wird. Ein Hauptbeispiel dafür ist die 7. Nummer des zweiten Dutzend. »Als sich Lisilis nicht wollte küssen lassen«, die ein munteres Ganzes mit einem fast tief-sinnigen Schlußtakt beendet:

ich ge - be dir ei - nen emp - find - li - chen

Biß, ach Li - - si - lis.

das ist Dedekinds Einfluß.

Beachtenswerter als durch die Musik ist die Sammlung Pezels durch die Gedichte: die »Überflüssigen Gedanken« des Zittauer Rektors und Schulreformers Christian Weise. Vierundzwanzig Liebesgedichte, die meisten scherzend, aber jedes ein Bild, jedes die Frucht drolliger Laune und humoristischer Lebenserfahrung. Das erste Stück geht an die Jungfern und schließt: »Ach, wie wohl ist die daran, die bei Zeiten freien kann«; das nächste vergleicht die Liebe mit einer Jagd, im dritten werden die verschiedenen Sorten Galane beschrieben. Spaßgalane, Pflastersteingalane, Devotionsgalane, Notgalane. Eins der nächsten fängt an: »Die Mädchen sind wie Postpapier« usw., Nr. 6 rät einem verliebten und hoffärtigen Dichter, die Sterne in Ruhe zu lassen, Nr. 7 beschreibt eine Hochzeit, »wo die Mädchen und Studenten in der bunten Reihe stehn | und mit süßen Complimenten | endlich auf den Tanzplatz gehn«. Christian Weise, der der Liedmusik seiner Zeit bekanntlich auch mit »sonderbaren« und mit »notwendigen Gedanken« Stoff zutrug, schöpft als bedeutendster Nachfolger Voigtländers in den »überflüssigen Gedanken« aus der realistischen Schwankpoesie früherer Zeiten. Freilich der Musik bot eine derartige Poesie nicht viel Anhalt. Außer einem gefälligen Ton konnte sich der Komponist nicht viel vornehmen. Das tut Pezel. Eine Probe seines Lieddurchschnitts mag die dritte Nummer des ersten Dutzends geben:



Ich schwätzte neu-lich von Ga-lanen, als ich bei meinem Mädchenstand

Trotz der Orchesterritornelle blieb der eigentliche Gesang in den Sammlungen der Sachsen vorwiegend dem Muster getreu, das Hammerschmidt im Einklang mit den Hamburgern gegeben hatte; die italienisierenden Kanzonetten Dedekinds, die Kantaten Adam Kriegers sind Ausnahmen. Das ändert sich von jetzt ab: Man rückt mehr und mehr von der knappen Form und von der schlichten Melodik des Liedes ab, zu den Liedern gesellen sich Kantaten, zu den einstimmigen mehrstimmige Gesänge und in den Volkston mischen sich mehr und mehr die rhetorischen mit Figuren und langen Melismen arbeitenden Mittel der »großen Arie«, in das knappe Gewand der Harmonie die Künste des Kontrapunkts und des Konzerts. Die italienische Oper ist in Dresden eingezogen, und schnell ist Musikern und Musikfreunden die Einfachheit des Liedgesangs verleidet.

Am frühesten zeigt sich diese Wandlung an den »Musikalischen Tugendgedichten, bestehend in unterschiednen, lieblichen und anmuthigen Arien und Canzonetten mit 4—6 Vokalstimmen, nebst 5 Violon oder auch Flöten und dem Basso Continuo« von Caspar Horn (1678 Frankfurt a. M.). Horn, auch durch Kirchenkantaten bekannt, war ein Dresdener Jurist und widmete seine Sammlung den sämtlichen Mitgliedern des löblichen (Dresdner) Collegii musici¹. Diese collegia musica, denen wir bereits in der Biographie Adam Kriegers, Joh. Theiles und anderer Vertreter des Orchesterliedes begegnet sind, scheinen auch den neuen Melodiegeist im Lied großgezogen zu haben. Ihnen zuliebe hat Horn auch in den kurzen einstimmigen Nummern seiner Sammlung die Gesangmelodien, in denen ein Talent für Humor hervortritt, und unter denen auch Leistungen erfreulicher Innigkeit vorkommen, durchschnittlich etwas breit und umständlich gehalten und durch sog. Rosalien und durch malende Koloraturen in die Länge gezogen. Nur die Nr. 12, ein Trinklied »Lustig, ihr Brüder«, hat noch durchaus den alten, an Tanz und Rundgesang erinnernden Stil. Interessanter als die einstimmigen Lieder sind in der Hornschen Sammlung die mehrstimmigen Kantaten. Fast alle gehören sie

¹ Vgl. über die Nachfolger dieses Instituts: K. Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden (V. f. M. W. X, 326 ff.)

in das Gebiet der komischen Musik und deuten darauf hin, daß der Gesellschafts- und Hausgesang der Zeit nicht bloß in stilistischen Kleinigkeiten, sondern noch mehr in den poetischen Vorwürfen unter den Einfluß der Oper geraten ist. Durch diese Mischung von einstimmigen Liedern und mehrstimmigen Kantaten ist die Sammlung ein Vorläufer, vielleicht das Muster des späteren Augsburgerischen Tafelkonfekts und seiner dramatischen Quodlibets. Das Hauptstück, das Horns Tugendlieder zur komischen Ensemblemusik beisteuern, ist die Nr. 35: »Zum Jahrmarkt, wer was kaufen will«.

Daß der blinde Trieb zum höhern Ton das weltliche Lied der Sächsischen Schule schließlich der Karikatur näherte, beweisen die zwei letzten Sammlungen, die sie im 17. Jahrhundert noch vorgelegt hat: Es sind »Die musikalische Ergötzlichkeit« Joh. Krügers in Zittau (Frankfurt und Leipzig 1684) und Jakob Krömerbergs »Musikalische Gemüthsergötzung« (Dresden 1689, in Verlegung des Autors).

Krügers »Ergötzlichkeit« besteht aus drei Teilen. Der erste, 30 Nummern stark, enthält Sologesänge über geistliche, von Christian Weise verfaßte Texte, die entweder dem Kirchenjahr und seinen Festen folgen oder den außerkirchlichen Bedarf des Christenlebens bedenken. Beide Gruppen hat Krüger mit einer Musik versehen, die ganz ausgezeichnet auf die praktische Wirkung berechnet ist. Einfache Mittel des Aufbaus, hier die Steigerung durch eine Sequenz, dort ein Tempowechsel im Schlußabschnitt, ein kurzes im Echoton gehaltenes Nachspiel machen es, daß diese Lieder, trotz einer nur bescheidenen melodischen Erfindung, sich tief einprägen. Als Proben für einen Versuch empfehlen sich unter den kirchlichen Stücken die Pfingstnummer, unter den außerkirchlichen namentlich der »Trost armer Studenten«. Das den geistlichen Liedern Krügers beigegebene Orchester ist entbehrlich.

Der dritte Teil des Werkes bringt die von Krüger zu Weises Schulspielen komponierten Instrumentalsätze mit den Gesangsolis dazwischen und dazu eine kleine Anzahl wirklicher Lieder aus dem »verfolgten David«, aus dem »sicilianischen Argenis«, aus dem »schwedischen Regnero« und auch aus dem »politischen Quacksalber« (einem Roman Weises). Das schönste Stück ist ein hinter der Szene zu singendes Schlummerlied aus dem »Nebukadnezar«. Für die Geschichte des Liedes ist der mittlere Teil der Sammlung der wichtigste, der 34 Nummern, darunter zwei Duette (Nr. 29 und 30) umfaßt. Die Wichtigkeit beruht auf der

von Krüger für die Liedtexte gewählten Musikform. Da zeigt sich denn in der Erfindung der Motive Dedekindscher Einfluß, in der Entwicklung der Melodien die Schule Adam Kriegers. Mit ihm läßt Johann Krüger Abschnitte und Perioden aus Wiederholungen und Umbildungen eines kurzen Grundmotivs hervorgehen, mit ihm führt er dieses Kernmotiv durch sämtliche Teile des ganzen Liedes. Aber es klingt bei ihm nicht bloß in der Singstimme häufig oder fortwährend an, sondern er legt es auch in den Begleitungsbaß und dadurch macht Krüger aus den Liedern kleine Konzerte zwischen Sänger und Spieler. Auch in den geistlichen Liedern der »Neuen Mus. Ergötzlichkeit« regt sich hier und da diese Imitationslust, aber erst in den weltlichen Liedern des zweiten Teils wird sie zum System und zugleich zur Unart. Das Belästigende von Krügers an und für sich ganz amüsanten Späßen liegt darin, daß die Texte Weises einen größeren Aufwand von Kunst gar nicht vertragen. Es sind durchaus billige Späße, Hänseleien und Foppereien, die an durchaus lokale Vorfälle und Gestalten anknüpfen; Mädchen, die nach Geld angeln, Pantoffelhelden und Schuldenmacher werden verspottet, die Zit-tauer Tagesereignisse in Reime gebracht. Weise vermeidet im bewußten Gegensatz zu Opitz nicht bloß alle Gelehrsamkeit, sondern auch alle Innerlichkeit und gerät dabei noch viel tiefer als Voigtländer in plattes Scherzen. Wenn da überhaupt eine Musik angebracht war, so konnte es nur eine in der Voigtländerschen Art gehaltene sein. Daß das Krüger nicht gemerkt, sondern an diese Couplettdichtung Kantatenkunst verschwendet hat, ist das Auffällige. Das verhindert, seines Talents froh zu werden. Sich vielseitig zu präsentieren, hat ihm ja Weise keine Gelegenheit gegeben. Aber in dem engeren Gebiet der Neckereien bleibt Krügers Motiverfindung kaum etwas schuldig, die munteren Einfälle gehen ihm nirgends aus. Die Nr. 19 von dem jungen Ehemann, der den Freunden weiß machen will, daß er sich ganz glücklich fühle und mit seinem »ich habe gefreit« unversehens in ein klägliches Moll gerät, bringt auch eine ganz drastische Humorprobe.

Wirkliche Kantaten enthält der dritte Teil der »Musikalischen Ergötzlichkeit« nur zwei, die eine, das Duett: »Lacht doch, weint doch«, eine interessante Nachbildung von Carissimis bekanntem Wettgesang des »Demokrit und Heraklit«. Aber dafür hat bei ihm der Kantatenstil fast sämtliche strophischen Lieder in Beschlag genommen und entstellt. Die schwerfällig und umständlich konzertierende, imitierende und repetierende Musik gehört

in ihrem Widerspruch zu der Anspruchslosigkeit der Weiseschen Bagatellen zu jener gelehrten Scholastik, gegen die der Dichter zu Felde ziehen wollte. Ein großes Publikum scheint Krügers konzertierender Stil nicht gefunden zu haben. Denn andernfalls würde die »Musikalische Ergötlichkeit« bei dem großen Rufe des Komponisten eine neue Auflage erhalten haben, sie wäre auch für handschriftliche Liedersammlungen stärker herangezogen worden. In diesen scheint sie jedoch nur bei M. Friedemann mit »Gott segnet uns in unsern Kindern« vertreten zu sein.

Auch der Liedstil von Krembergs »Musikalischer Gemüths-ergötzung« ist durch den Kantateneinfluß geschädigt. Bei ihm liegt die Schwäche im innern Stil der Melodien, in der Mißhandlung von Deklamation und Wortsinn. Aus der Zeit, wo das Lied sich an Choral und Tanz anlehnte, ist hier nur noch der Respekt vor dem Reim übrig geblieben, auch Kremberg hebt ihn noch mit Kadenzen heraus.

Mein treu - - - - - es Blut ist

A A D E F G

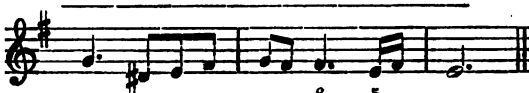
all - - - - - zeit gut

F G A H O G O

Aber die alte Schlichtheit der Betonung, die ja oft in Dürftigkeit und Trockenheit verfiel, ist einer Üppigkeit und Überschwenglichkeit gewichen, die die melodischen Mittel einfach verschleudert. Die lange Koloratur auf »allzeit« ließe sich ja noch rechtfertigen, denn sie trifft einen logisch nicht unwichtigen Begriff. Aber man weiß kaum, ob das nicht Zufall ist. Denn andere Beispiele lassen keinen Zweifel darüber, daß für Kremberg Melismen und Melismenketten, kurze und lange Figuren, Ornamente und melodische Kadenzen Selbstzweck sind. Sie fallen aufs Wort und in den Text, wie es gerade trifft. Das Eingangsstück der »Gemüths-ergötzung« beginnt folgendermaßen:

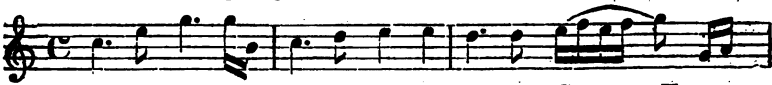
Mein - - - - - er - zürn - tes Ge-schick - - - - -

E - - - - - E - - - - - A - - - - - H - - - - -

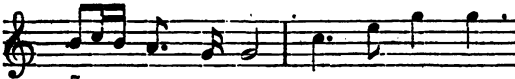


E fis g a Ha H — E

Wohl stände diese klagende Melodie in einem Instrumentalstück am Platz, auch als Kantatenanfang würde man gegen das unselbständige Textfragment, das ihr untergelegt ist, in Erwartung tief schöpferender Fortsetzungen und Ergänzungen nichts einwenden können. Aber in den knappen Grenzen des strophischen Liedes wäre diese Weitschweifigkeit auch dann übel angebracht, wenn sie mit der Logik besser harmonierte, als Krembergs Schnörkel auf »mein« das tut. Das herausgegriffene Beispiel ist noch keins der schlimmsten. Gleich in der Nr. 2 kommt eine Stelle, wo bei »ach verlaß die Grausamkeit« der Singsang auf die Silbe »laß« sechs Takte dauert. Wenn in den weltlichen Liedern Johann Krügers der Aufbau und die Form des Liedes des künstlerischen Taktes ermangelten, so stehen wir bei Krembergs Melodik vor einem Verfall des Sprachgefühls, der seine besonderen Gründe hat. Daß Kremberg aus Polen (aus Warschau) stammte, kann mit in Rechnung kommen. Die Hauptschuld trägt aber die falsche Spekulation auf die von den Verfassern seiner Gedichte, »den hohen Standespersonen«, mit Recht geschätzte italienische Opermelodik. Von ihr konnte und mußte die deutsche Vokalkomposition allerdings lernen, aber das Lied war nicht der Ort für diese Studien. Unter allen Künstlern sind die Musiker von jeher neuen Mitteln gegenüber am meisten der Kritiklosigkeit ausgesetzt gewesen. So verfällt auch Kremberg dem Übermaß in der Verwendung der wesentlichen Manieren und der willkürlichen Veränderungen und bringt sie an ungeeigneten und von der Schule sogar verbotenen Stellen an, eine unpassende Kadenz z. B. in der zitierten Nr. 1: »Mein erzürntes Geschick«, wesentliche Manieren mit störender Freigebigkeit in der Nr. 2:



C — H — A G C — H — C — H —
 Was für Dank soll ich dir sa-gen, lieb-ster Je - - - su,



7 C — D — G
 treu - - ster Freund?

Hier hätte die schlichte Fassung:



genügt. In Nr. 4 besteht die Hälfte der Krembergischen Eingangsperiode aus einer »willkürlichen Veränderung«.

Daß Kremberg das in der Zeit allgemein vorhandene melodische Talent in hervorragender Güte besaß, wird durch einzelne ganz einfach gehaltene Lieder bezeugt. Zu ihnen gehört die Nr. 4:

G — D E D G C H A
Chrystal - li - ner Wun - der - schein hat mir oft ein Sinn - bild

ge - ben, rein und oh - ne Falsch zu le - ben

oder das neuerdings wieder bekannt gewordene: »Grünet die Hoffnung«. ¹ Das sind Lieder vom besten volkstümlichen Schlag. Dieses schöne Talent hat Kremberg der neu einziehenden Mode, der rein sinnlichen Lust an italienischen Opernmanieren geopfert. Sein Fall zeigt wieder einmal deutlich, wie sehr es den Deutschen geschadet hat, daß sie während des 17. Jahrhunderts nicht zu einem nationalen Musikdrama kamen und nun auf ausländischen Import angewiesen waren. Indem Kremberg, wie einst Kittel, die Eigenheiten des italienischen Sologesangs, ohne Rücksicht auf ihre sprachlichen Wurzeln und Bedingungen nachbildet, gibt er statt Akzenten und Steigerungen Schnörkel und Wirrarr, stellt Sinn und Verstand auf den Kopf und zeigt warnend, wohin die Selbstherrlichkeit der Musik führen kann. Daß Kremberg auch wirklich mehr Wert darauf legte, eine durch italienische Anklänge äußerlich wirkende Musik zu bieten als Melodien, die die Gedichte seiner Gönner zum vollen und erhöhten Ausdruck brächten, sieht man daraus, daß er jedes Stück auch (ohne Text) als Instrumentalsatz vorlegt, nämlich in Tabulaturenschrift notiert und in vierfacher Übertragung: 1. für die Laute, 2. für die Angélique (eine Miniaturorgel), 3. für die Viola und 4. für die Gitarre. An

¹ Neugedruckt in Max Friedländers Beiträge usw. und im Volksliederbuch für Männerchor

Stelle der Guitarre kann auch ein »Hamburger Citringen«, d. i. eine fünfsaitige Zither, die nach Kremberg ein Lieblingsinstrument der Niederländer war, genommen werden. Diese Krembergschen Instrumente waren seit langer Zeit beliebte Dilettanteninstrumente. Wir dürfen also schließen, daß die in der »Gemüthsergötzung« gebotene italienisierende Musik auf das Wohlgefallen der Liebhaber rechnen konnte. Die Sammlung bestätigt demnach noch viel stärker als Johann Krügers »Ergötzlichkeit«, daß in Sachsen am Ende des 17. Jahrhunderts vom Liede Dinge verlangt wurden, die seiner Natur widersprachen. In dem Streben nach Berührung mit der höhern Kunst war die Sächsische Schule schließlich geschmacklos geworden; sie dankte mit Kremberg für längere Zeit ab.

Die weiteren Sammelplätze des deutschen Lieds im 17. Jahrhundert bleiben an Bedeutung hinter Hamburg und Sachsen zurück und lassen es in der Mehrzahl bei kurzen Anläufen bewenden. Überblickt man sie im Ganzen, so fällt am meisten auf, daß Östreich so gut wie gar nicht, Süddeutschland bis zum letzten Fünftel des Jahrhunderts nur sehr schwach vertreten ist. Daß am Wiener Hof das in der Form einfache, im Geiste starke neue Sololied schon um die Mitte des Jahrhunderts sich die Herzen erobert hatte, beweisen die zahlreichen Sologesänge, die G. Adler's »Kaiserwerke« aus größern und kleinern, aus geistlichen und weltlichen Kompositionen Ferdinands III. und Josephs I. mitteilen. Um so mehr befremdet es, daß die Spuren einer selbständigen Liedkultur in Wien während des 17. Jahrhunderts sehr schwach sind. Ganz fehlen sie indeß nicht. Rist und Neumark haben Beziehungen zu Wien und Östreich, der Thüringer Löwe verweist für die Behandlung seiner eignen Arien und Kanzonetten auf Wien. In den Liedverlag tritt Wien allerdings erst 1673 und nur mit einer vereinzelt Gastrolle ein. Es erscheint da ein »Neugepflanztes Poetisches Lustwäldlein«, bestehend aus unterschiedlichen geistlichen und weltlichen Liedern, Oden, Epigrammatibus, Elegien und Räthseln . . . verfertigt durch des Zimbrischen Schwanenordens Dafnander¹. Die Sammlung, in deren erstem Teil sich Dafnander mit Buß- und Sterbeliedern fromm gibt, während der zweite Teil mythologisch ausgeputzte, zum Teil sehr lose Schäfergedichte — u. a. eins »Du schwarzes Tierlein, laß dich greifen, der Weiber Freund und

¹ Nach Goedecke: Grundriß usw. Bd. III. (2. Aufl. 1887) S. 49 war dies Philipp Jacob Oswald von Waldenegg.

Feind zugleich« — bringt, hat keine Noten, sondern ist zum Singen »nach bekannten Melodien«, von denen nur »Hoffnung ist meine letzte Freud« besonders angegeben wird — bestimmt. Diesem »Lustwäldlein« folgte 1687 noch eine anonyme Wiener »Ehrliche Gemüthsergötzung etc.«, eine Sammlung geistlicher Lieder mit beigefügten Choralmelodien, die zehn Jahre vorher in Süd-deutschland veröffentlicht war¹ und jetzt einen Neudruck erhielt. Möglicherweise sind beide Werke nur nach Österreich gerichtete Fühler des Schwanenordens und der Leute um Rist, aber auch dann nur unter der Voraussetzung zu verstehen, daß das neue Lied in Wien während des 17. Jahrhunderts seine Freunde hatte. Groß darf man sich ihren Kreis auf einem von der italienischen Kantate beherrschten Boden nicht denken; vielleicht gelingt's aber doch, weitere Proben eines eignen Wiener Liedverlags ans Licht zu ziehen, wahrscheinlicher ist's, daß ein Verlagsverbot bestand und daß das Lied in Österreich nur als Schmuggelware existierte. Nicht bloß für Österreich, sondern für das ganze katholische Deutschland lag es nahe, das Lied als ein spezifisch protestantisches Produkt anzusehen. Man durfte sich für dieses Vorurteil nicht bloß auf die Entstehung des Lieds in Sachsen, der Heimat der Reformation, und auf seine erste Verbreitung in dem protestantischen Norden, sondern auch mit einer innern, Berechtigung darauf stützen, daß die Texte der norddeutschen geistlichen Lieder antikatholische Ausfälle und Anspielungen, ihre Melodien aber zahlreiche Zitate aus dem evangelischen Gemeindegesang enthielten. Da waren es die Jesuiten, die sich mit der ihnen eignen Unbefangenheit über diese Bedenken hinwegsetzten und, der Arianerzeiten und ähnlicher alter Beispiele eingedenk, sich des geistlichen Lieds als Propagandamittel bemächtigten. Unter ihnen haben Friedrich Spee und Jacob Balde als deutsche, nicht als lateinische Dichter für alle Zeiten durch Größe der Phantasie, durch Tiefe und Innigkeit der Empfindung Bedeutung. Spees »Trutznachtigall«, aus der sich heute bekanntlich Komponisten beider Konfessionen Texte holen, ist die einzige dieser katholischen Gedichtsammlungen, die noch im 17. Jahrhundert mit Melodien versehen worden ist. Die erste Ausgabe (Köln 1649) hat noch keine, und die Mitarbeit katholischer Komponisten am Sololied läßt überhaupt noch ein reichliches Menschenalter auf sich warten.

¹ Vgl. Englert, Zeitschrift für Volkskunde 4, 459 ff. und ebenda C. Weinholt 4, 395 ff.

Diese Passivität hat auch den protestantischen Teil des deutschen Südens in der Liedarbeit gelähmt. Aus Straßburg z. B. ist nur eine Liedersammlung des Thüringer Valentin Strobel vorhanden. Sie erschien 1652 und 1654 als der Melodien erster und anderer Teil, jeder zwanzig Gesänge stark. Die Überbleibsel des ersten Teils erlauben kein Urteil; dagegen läßt sich aus der vollständig (in der Kgl. Bibliothek zu Berlin) erhaltenen Singstimme des zweiten Teils ersehen, daß Strobels Texte zwar ziemlich redselige, aber nicht witzlose Liebes- und Freiheitsgedichte, die Melodien aber Tanzlieder und mit Einleitungen und Ritornellen von Geigen versehen sind. Sie gehören also ebenfalls zur Gruppe des Orchesterliedes. Bei etlichen Scherzliedern namentlich und lustigen Erzählungen (»Die geistlichen Schwestern« z. B.) weist die Wiederholung der letzten Zeile auf Refrain Rundgesang und Einfallen eines Unisono-Chors hin. So wiederholt sich also auch bei Strobel die schon bei den Hamburgern und bei Hammerschmidt gemachte Wahrnehmung, daß das neue Lied auch im aktiven Sinne des Wortes als Gesellschaftsgesang zu gebrauchen war, natürlich mit Beschränkung auf die nach Text und Musik geeigneten Stücke.

Die reformierte Schweiz verzichtet gleichfalls auf das neue Lied. Nur aus Basel liegt in Joh. Grob's »Dichterischer Versuchsgabe« (1678) eine Sammlung vor. Sie enthält »teutsche und lateinische Aufschriften (d. i. Epigramme) und etliche Stimmgedichte oder Lieder«. Der größte Teil der zweiten Klasse besteht aus Gelegenheitsdichtungen zu Hochzeiten und Trauerfeiern, daneben treten ziemlich seltsame Tugend- und Liebeslieder. Eins der Tugendlieder (Nr. 14) preist »die Magerkeit«; vom Charakter der Liebeslieder mag der Schluß der als Frühlingsgesang betitelten Nr. 4 einen Begriff geben:

»Des Geflügel arme Brunst
 Übt sich in der Musenkunst,
 Daß die holden Büsch' erschallen
 Zu der Menschen Wohlgefallen.
 Wenn der frohe Tag anbricht,
 Hört man ihr Gesang erklingen
 Andre seynd so sehr erpicht,
 Daß sie auch im Finstern singen«.

Dabei beschwert sich Grob, ähnlich wie Schirmer und Chr. Weise, (in der Vorrede) auch noch darüber, daß zu viel Gedichte gedruckt würden. Besondere Kompositionen haben diese Lieder nicht gefunden, aber die Bemerkung »nach einer französischen Weise« zeigt, daß sie zum Singen bestimmt waren.

Aber auch das protestantische und das nördliche Deutschland kommt im 17. Jahrhundert noch nicht dazu, ein dichtes Liedernetz zu bilden. Königsberg und der Osten hören, wie wir sahen, schon bald nach Albert auf, weiter mitzusingen, die Diaspora hat keinen Nachfolger für Gabriel Voigtländer, die Mecklenburgischen Lande verstummen mit Albert Schop. In Schlesien bürgern Ambrosius Profe und Gottfried Wegner von Öls den neuen Stil durch wichtige Sammlungen ein, aber für die geistlichen und zum Singen bestimmten Lieder des Angelus Silesius finden sich, so schön sie sind, keine Komponisten. Auch Berlin, wo durch Johann Crüger der Boden vorbereitet war, nähert sich dem begleiteten Sologesang erst 1666 mit einem zweistimmigen Arrangement von Crügers ›Praxis pietatis melica‹. Ihm folgen dann i. J. 1678 des Kurfürstlich Brandenburgischen Kammer-Lautenisten Esaias Reußner: ›Hundert geistliche Melodien . . . nach jetziger Manier in die Laute gesetzt und auf inständiges Anhalten einiger Liebhaber zum Kupfer befördert‹. Dieses Buch ist als Liedersammlung darin ungewöhnlich, das es keine Texte gibt. Sie waren für Reußner aus doppelten Gründen entbehrlich. Einmal sind seine Melodien alle Choräle, deren Text und Musik überall als bekannt angenommen werden konnte, zweitens sind die Sätze zum Vortrag auf der Laute bestimmt; es kann, aber es braucht nicht dazu gesungen zu werden. Die Sammlung gehört also mehr zur Geschichte der Instrumentalmusik, insbesondere der Arrangements für Laute, als zu der des Lieds. Reußner ist vielleicht von David Gaultier und andern Franzosen angeregt worden und kann seinerseits wieder Kremberg zu den Instrumentaleinrichtungen seiner ›Musikalischen Gemütsergötzung‹ veranlaßt haben. Im letzten Grunde variiert Reußners Versuch nur die alte Praxis der Chorzeit, die bekanntlich nicht bloß häufig freistellte, ob Motetten und Madrigale gesungen oder gespielt werden sollten, sondern auch in ihren Orgelmagnificat's und ihren Choralvariationen eine bedeutende selbständige Literatur instrumentaler Ersatzmusik entwickelte. Eine kleine Probe von Lautenübertragungen evangelischer Kirchengesänge hatte Reußner schon 1645 in seinem ›Musikalischen Lustgarten‹ gegeben. Daneben hat er mehrere Sammlungen von Suiten für Laute veröffentlicht. Eine in der Vorrede der ›Hundert Melodien‹ versprochne Ausgabe der Lobwasser'schen Psalmen für Laute ist nicht erschienen, für die Geschichte der Lobwasser'schen Psalmen, deren Einführung in Deutschland lange Zeit ebenso eifrig befürwortet wie verworfen wurde, ist

aber die Absicht Reußners beachtenswert. Mit Jacob Hintzes, des Herausgebers von Crügers Nachlaß: »epistolischen Liedern« (Dresden und Leipzig 1696), die Gedichte Martin Opitzens mit Musik für 1, 2, 3 oder 4 Vokalstimmen und 2 oder mehr Instrumente nebst Generalbaß bringen, schließt die Berliner Reihe.

Auch aus Wittenberg liegt in dem 1663 erschienenen »Geistlichen Triumphkränzlein« von Johann Jenicke, »Stadtmusikus der fürstlichen Residenzstadt Hall in Sachsen«, eine von der Regel stark abweichende Liedersammlung vor. Die 34 Nummern dieses »Triumphkränzleins« sind ohne Noten mitgeteilt, wie Jenicke bemerkt: nach dem Muster einer vor fünfzig Jahren erschienenen Sammlung des Eilenburger Archidiakonus Rinckart, des bekannten Komponisten von »Nun danket alle Gott«, der den Madrigalen berühmter italienischer Komponisten »Lobgedichte auf die Musik untergelegt« hätte. Dieses, 1619 unter dem Titel »Triumph di Dorothea oder Geistliches Musikalisches Triumphkränzlein« zu Leipzig erschienene Werk Rinckart's besitzen wir noch. Es ist lediglich eine mit neuen deutschen Texten versehene und um drei Stücke (von Erbach, Marenzio und Scandelli) vermehrte Neuauflage einer Gardano'schen Sammlung sechsstimmiger Madrigale, die in Venedig 1592 unter dem Titel »Il trionfo di Dori« veröffentlicht worden war. Von Rinckart weicht Jenicke darin ab, daß er, nach der Anlage der Gedichte zu schließen, auf Wechsel von Solo- und Chorgesang rechnet. Alle 34 Gedichte schließen mit dem Refrain: »Musica bleibt in Ewigkeit prächtig«, und diesen Schluß übernimmt der Chor. Die Texte sind nicht ohne musikhistorisches Interesse. Der zu Nr. 42 zählt die zur Zeit gebräuchlichen Instrumente auf; an ihrer Spitze stehen die Lauten, an zweiter Stelle die Violen. Aus anderen Nummern ersehen wir wieder einmal, daß das bei Lasso noch stark hervortretende, französisch-niederländische Wohlgefallen an lediglich klingenden Wortgebilden auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch bestand. In Nr. 4 wird mit Bom / bombidi / bom bom / bombidi / bom bom / bom der Paukenklang nachgemacht, Nr. 24 fängt an: Trararara, der Teufel ist fort / Trararara von unsrem Ort.

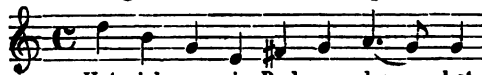
Verwunderlich erscheint es, daß unter den neuen Liederschulen, die sich noch zu Lebzeiten Alberts aufboten, Thüringen, das doch seit dem 16. Jahrhundert unter die besten deutschen Musikländer gehört, nicht vertreten ist, und noch mehr, daß es auch im weitren Verlauf in der Pflege des begleiteten Sololieds eine Führerrolle nicht einnimmt. Der Umstand, daß Thüringen

der Hauptsitz der alten Kantorenkunst war, daß die größte Masse des in unsren Bibliotheken aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorhandenen handschriftlichen Motettenvorrats auf Thüringische Musiker fällt, reicht zur Erklärung dieser Tatsache nicht aus. Denn die Solokantate hat sich, wie wir aus der Geschichte der Vorfahren S. Bachs wissen, bei ihnen bald eingebürgert. Näher kommen wir wohl dem Grund für die Vernachlässigung des Lieds, des weltlichen wenigstens, wenn wir ihn in der Natur der Dichtung suchen. Den Thüringern scheint es schwer geworden zu sein, die Opitz'sche Schule für voll und für ernst zu nehmen, und daher blieb ihnen das Lied Stegreifkunst und Material für die improvisierten Quodlibets; gedruckt hatte es nur im komischen Rahmen Berechtigung, wie etwa im »Jenaischen Wein- und Bierrufer« Nikolaus Bachs oder in dem »Musikalischen Tafelkonfekt« Wolfgang Briegels (1672).

Indeß finden sich doch schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts Anläufe zu einer Thüringischen Liederschule, Anläufe, von solchen Landeskindern unternommen, die mit dem neuen Lied fern von der Heimat vertraut geworden waren. Der Erste dieser Thüringer ist Georg Neumark, »von Mühlhausen«. So nennt er sich auf den Titeln seiner Werke; der wirkliche Geburtsort ist Langensalza. Im Jahre 1643 bezog Neumark die Universität Königsberg und schloß sich hier wahrscheinlich bald dem Albert'schen Kreise an. Titz hat sein Freundschaftsverhältnis zu dem jungen Thüringer in einem Sonett bekundet, das dem »Lustwäldchen« mit vorgedruckt ist; von Albert und Weichmann aber nahm Neumark je ein Lied in den »Lustwald« auf. Neumark hat sich aber nicht auf die Bekanntschaft mit den Königsbergern beschränkt, sondern fast über ganz Deutschland hin Fühlung mit den Liederfreunden genommen. Wenn die Vermutung, daß unter diesen, durch Vermittelung der Akademien und Orden ein stiller Bund bestand, von Kaldenbach und Rist ab immer wieder nahegelegt wird, so hat sie nirgends eine stärkere Stütze als in den Dedikationsgedichten, die Neumarks Sammlungen beigegeben sind. In ihnen ist der Norden außer durch Königsberg, durch Thorn, Danzig, Rostock, Hamburg, durch Rist, Tscherning besonders gut vertreten, aus dem Südwesten meldet sich Greflinger-Seladon; nur Sachsen fehlt. Aber besonders wichtig ist, daß eine ganze Reihe dieser Sonette und Sinnsprüche von hochgestellten Östreichern stammen, so vom Freiherrn von Windischgrätz, vom Grafen von Kuefstein in Wien, von Herrn von Stubenberg in Steiermark. Und auch sie zeichnen alle mit

Akademienamen. Der Öffentlichkeit legte Neumark seine Arbeiten erst vor, nachdem er in Weimar als Bibliothekar angestellt worden war. 1652 erschien (in Hamburg bei Johann Naumann) sein »Poetisch und Musikalisches Lustwäldchen«, eine Sammlung von in drei Abteilungen geordneten, geistlichen und weltlichen Gedichten, denen in der ersten 23, in der zweiten 6 Melodien beigegeben sind. Dieses Lustwäldchen ist nur ein Vorläufer und ein Auszug des 1657 zu Jena (bei Georg Senge-wald) veröffentlichten »Fortgepflanzten Lustwald«, der die mit Musik versehenen Stücke des kleinen Wäldchens fast vollständig und unverändert wiederbringt und um 56 Nummern vermehrt.

Neumark hat in diesen beiden Werken ähnlich wie Kaldenbach und Rist die dreifache Tätigkeit des Dichters, des Komponisten und des Sammlers und Redakteurs entfaltet. In den ersten beiden Funktionen lebt er noch heute durch den Choral: »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, einer Perle der Gattung, als Dichter allein auch durch das schöne Morgenlied: »Ich danke dir, mein Gott, von Herzen | Daß du mich in vergangner Nacht | Für allen Unfall, Noth und Schmerzen | Durch deinen Engel hast bewacht«. Diese und ähnliche ebenso tief und innig empfundenen, als schlicht und natürlich geformten Poesien stellen Neumark neben Flemming und Gerhardt und lassen es bedauern, daß die Zahl seiner geistlichen Gedichte auf ein gutes halbes Hundert beschränkt ist. Seine Liebeslieder, auch die an die angebetete und wohl nicht bloß fingierte Karitille gerichteten, erheben sich über die modische Schäferlei nur durch eine Reihe geschickt und knapp eingeflochtener, lebenswahrer Sentenzen. Als Musiker interessiert Neumark durch eigne Züge warmen und raschen Temperaments, die vorwiegend in weiter ausgreifenden Anfangs-

motiven wie: 

Hat sich nun ein Rad ge - dre - het

vorliegen, oder in plötzlichen, ungeduldigen Koloraturen an den Schlüssen, wie in:



soll denn dadurch ein gro - ßer Schein ver - - dun-kelt



italienische Neigungen zeigen.

und ver - lo - schen sein

Auch als Komponist ist Neumark auf geistlichem Gebiete viel bedeutender, als auf weltlichem und verdient dort mit einer größern Anzahl choralartiger Sätze, noch heute praktisch berücksichtigt zu werden. Im wesentlichen stammt seine Musik vom Königsberger Boden. Wie Albert und Weichmann ist auch Neumark im weltlichen Lied ein großer Freund der polnischen Tanzlieder mit ihren Nachtänzen, und von diesem Muster aus wechselt er gern in seinen Liedern, so wie das auch die Hamburger lieben, mit geradem und ungeradem Takt. Aber von dem Königsberger Einfluß hat auf Neumark stärker als das Albertsche Muster das von Stobaeus und der Chorphartei gewirkt. Der größere Teil seiner Lieder sind Chorsätze; nur sind die Chorstimmen, ähnlich wie in Schütz'schen Historien, Instrumenten (Geigen und Posaunen) mit einer von zwei bis sieben Stimmen wechselnden Besetzung übertragen. Wir haben also auch in der Mehrzahl von Neumarks Liedern Orchesterlieder vor uns und zwar gibt das Orchester nicht bloß die Ritornelle, sondern auch die Begleitung. Die Singstimme führt Neumark nach Thüringer Brauch zwar als Mittelstimme, aber im Gegensatz zu Heinrich Bach beispielsweise, häufig effeklos. Zu dem oben zitierten schönen Morgenlied hören wir z. B. nur folgende ziemlich gedrückte Melodie:



Die eigentliche Seele des Satzes liegt in der oberen Geigenstimme. Diese Geigenstimme selbst aber ist, wie Neumark gelegentlich im »Lustwald« anmerkt, nur ein Notbehelf. Gedacht hat er an die Viola di Gamba, die er bekanntlich virtuos spielte. Auch in den Liedern ohne Geigenbegleitung macht sich hier und da der Chorstil mit überreicher Verwendung der Sequenz bemerkbar, z. B. im Trostlied: »Warum soll ich«:



Die Mehrzahl von Neumarks Orchesterliedern ist mit kleinen Einleitungssymphonien, — sie heißen »Vorklänge« — versehen, die zuweilen das kommende Lied sehr hübsch motivisch einführen. Der Choral »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, bei dem die Singstimme glücklicherweise einmal allein das Wort hat, wird eingeleitet mit:

1. Geige
2. Geige
B. C.

Neumark hat noch das Verdienst, eine Reihe begabter Musiker zur Mitarbeit am Lied herangezogen zu haben. Unter ihnen ist der Nürnberger Erasmus Kindermann durch eigne, nicht unbedeutende Publikationen in der Geschichte des Lieds bekannt, Simon Lititz, Balthasar Erben, Erato Bütner dagegen sind nur in den Neumarkschen Sammlungen vertreten. Zu ihnen, die sich dem Orchesterlied durchschnittlich etwas ferner halten, kommt als weiterer Thüringer und als der fleißigste Mitarbeiter Neumarks noch Adam Drese. Die gute Mittelbegabung, die aus seinen schlicht gehaltenen Liedern spricht, hat besondere Anerkennung gefunden. Der Jenaer Pastor Johann Schlemm ließ sechs von den acht Liedern, die er in seine Passionspredigten — »Flos Passionis oder Geistliche Kreuzblume« (1666)¹ einlegte, von Adam Drese setzen. Noch zu bemerken bleibt, daß auch für den »Lustwald« französische Musik benutzt ist.

Gleichfalls auf das Thüringer Konto darf eine Liedersammlung gesetzt werden, die unter dem Titel »Tugend- und Scherzlieder« 1657 in Bremen als die gemeinsame »auf die jetzige neueste Art in der Sing- und Dichtkunst« verfaßte Arbeit »zweier gleichgesinnten Freunde« von Jacob Löwe und Johann Weiland veröffentlicht wurde. Löwe stammt bestimmt aus Eisenach, Weiland vermutlich aus einer bekannten Weimarschen Musikerfamilie. Wenn Neumark durch Königsberg zum Lied geführt wurde, so muß für Löwe der Einfluß von H. Schütz angenommen werden. Denn Schütz hat den begabten, aber unsteten Löwe immer wieder protegiert und auch nach Braunschweig gebracht, wo er als fürstlicher Kapellmeister mit dem ihm unterstellten Kammermusikus Weiland die »Tugend- und Scherzlieder«

¹ Das, wie es scheint, einzige Exemplar befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grünwald).

verfaßte und dem Herzog August und seiner Gemahlin, bekanntlich hervorragenden Mäcenen des deutschen Lieds und der deutschen Oper, widmete. Wenn die auf ›höfische Aufwartung‹ berechnete Sammlung Bremen nicht für das neue Lied erobert hat, braucht das nicht Wunder zu nehmen. Die Gedichte, die, ›maßen die Tonkunst eine stimmende Dichtkunst und die Dichtkunst eine reimende Tonkunst‹, von einem ungenannten ›Musico‹ stammen, sind ebenso gewöhnlich als die Melodien. An letzteren erregt nur die gelegentlich hervortretende, hier wie bei Albert von Schütz stammende Neigung zu Recitativ und italienischem Stil geschichtliches Interesse. Wichtiger als das ganze Notenmaterial ist die — bereits erwähnte — Bemerkung der Vorrede, daß die Arien der Sammlung Bekanntschaft mit den ›Welschen Manieren‹ voraussetzen. Dafür sei das Muster die ›Hohe Musik-Schule‹ vom kaiserlichen Hofe, und die Wiener ständen durch die ›Diskretion im Singen und Spielen‹ im rühmlichen Gegensatz zu dem Brauche, solche Lieder im ›Schüler-Gassentakt‹ und nur so ›obenhin herunter zu leiren‹.

Ins Gefolge von Neumark ist wahrscheinlich eine Sammlung geistlicher Lieder von E. Chr. Homburg zu setzen, die 1658 in Naumburg erschien. Mit von Werner Fabricius herrührenden Melodien, die einen etwas freieren Choralstil einhalten, wurde sie 1659 in Jena ausgegeben.

Ein Hauptvertreter des Thüringer Liedes, allerdings nur des geistlichen, wurde der Mühlhausener Organist und Bürgermeister Rudolph Ahle. Schon in den vierziger Jahren, wo er noch in Erfurt wirkte, hat Ahle eine Sammlung ›Geistliche Dialoge‹ veröffentlicht, die sich denen Hammerschmidts würdig anschließen. Dann folgen von 1657 bis 1665 die drei Teile seines ›Neugepflanzten Thüringschen Lustgartens‹, dessen ›musikalische Gewächse mit 3, 4—10 und mehr Stimmen auf unterschiedliche Arten mit und ohne Instrumenten, mit und ohne Kapellen, auch teils mit und ohne Generalbaß zu brauchen‹, der Chormusik ersichtlich größeres Vertrauen entgegenbringen, als dem Sologesang. Noch 1660, bei der Veröffentlichung seiner ›Geistlichen Arien‹, hält es Ahle für nötig, vor seinen Landsleuten die Berechtigung des geistlichen Sololiedes auseinanderzusetzen. ›So viele und schöne dichterische Empfindungen — sagt er da in der Vorrede zum fünften Zehent — fielen in kurzer Zeit der Vergessenheit anheim, wenn sie nicht mit anmutigen Sangesweisen in der Art bestellt würden, wie es Albert, Weichmann, Hammerschmidt getan hätten und wie sie ganz besonders, ›des

hochberühmten Herrn Rists Arien auszierten«. Es ist darnach nicht ausgeschlossen, daß Rist, der unermüdliche Vorkämpfer der neuen Kunst, auch R. Ahle für sie geworben hat. Jedenfalls hat er ihn ermuntert: Rist eröffnet die Reihe der dem »Lustgarten« vorausgeschickten Lobgedichte; ihm folgen zwei seiner musikalischen Freunde: Martin Jacobi und Christian Flor. Freilich von dem musikalischen Stil Rists sind die zwei Sologesänge (sie sind als Terzette: Singstimme und zwei Violinen, bezeichnet), die der erste Teil des »Lustgartens« unter 26 Nummern enthält, weit entfernt. Es sind geistliche Konzerte, für die M. Prätorius als Muster gedient hat. Ihm nach, aber nicht ohne Übertreibung, entwickelt Ahle seine Melodien dadurch, daß er Choräle durch »wesentliche Manieren« variiert, man könnte auch sagen: entstellt, z. B.:

9

Wir glau-ben, wir

glau - - ben, glau-ben all' an ei-nen Gott

In den späteren Teilen des »Lustgartens« ist der Sologesang reicher vertreten, aber ebenfalls mit geistlichen Konzerten, nicht mit Liedern. Ihre Singstimme ist unselbständig und erhält erst durch die kontrapunktierenden Instrumente Sinn. Das weist auf Neumark hin. Dagegen schlagen die beiden Zehent »Neuer geistlicher Arien«, die R. Ahle 1660 veröffentlicht hat, munter die Ristschen Wege ein, obgleich sie durch vorgesezte Ritor-nelle Orchesterlieder sind. Der Gesangteil, der für vier Singstimmen, aber mit dem ausgesprochenen Vorbehalt gesetzt ist, daß die Oberstimme allein gesungen werden kann, beschränkt sich auf warm empfundenne, durchschnittlich frischer rhythmisierte Chormelodien und auf Lieder einfachster Art; nur Sebastiani hat in seiner Passion den Sologesang noch schlichter aufgefaßt. Eine glaubensfreudige Zeit und ein frischer Sinn steht dahinter, kein großer Künstler; über die lokale Bedeutung ist Ahle nur durch den Eifer der Hamburger hinausgehoben worden. Als nach dem Tode Rudolph Ahles sein Sohn Johann Georg Ahle mit der »Unstrutschen Clio« (1676) hervortritt, da ruft Christian Flor: »Herr Ahl, der lebet noch, Herr Ahl ist nicht gestorben«. Fast noch stärker als bei Rudolph klingt bei Georg Ahle die Lust

an Tanz- und Volksmusik durch die geistlichen Lieder. Winterfeld und andere haben das getadelt und hervorgehoben, die Arien Ahles seien für den evangelischen Gemeindegesang gar nicht zu brauchen. Dabei ist übersehen, daß sie mit dem Gemeindegesang gar nichts zu tun haben wollen, sondern der junge Ahle schließt sich darin dem Vater an, daß er ebenfalls versucht, das Lied an die Stelle der sogenannten Kirchenmusik zu bringen. Aus diesem Grunde sind schon die Lieder von Georgs erster Liedsammlung, dem »Neuen Zehn geistlicher Andachten« (1671), Orchesterlieder. Die Ritornelle des jüngern Ahle sind aber bedeutender als die des Vaters; besonders pompös klingen sie in den »Fest-, Lob-, Dank- und Freudenliedern« seines »Unstrutschen Apollo« (1684), einer Sammlung von Gelegenheitskompositionen, z. B. zur Geburt des kaiserlichen Erbprinzen (1678), zur 30. Jahresfeier des westfälischen Friedens, zu einer Kirchweih und dergleichen freudigen Anlässen. Für einzelne Nummern dieses »Unstrutschen Apollo« zieht Georg Ahle zwei Trompeten, Posaunen und Orgel heran, z. B. bei der Nr. 4. Deren Anfang zeigt, wie Ahle auch die Singstimme in geistigen Einklang mit seinem Festorchester zu bringen weiß; auch sie stimmt eine Fanfare an:



Neben diesem »Unstrutschen Apollo« und der »Unstrutschen Clio« gibt es noch eine »Unstrutsche Calliope« (1677), einen »Unstrutschen Erato« (1677) und eine »Unstrutsche Euterpe« (1678). Diese Sammlungen, die sämtlich aus mehreren Teilen bestehen, sind Romane didaktischer Natur; zum Teil dozieren sie auch Musikgeschichte. In die Diskurse und Erzählungen sind neben Liedern auch reine Instrumentalstücke, Sarabanden z. B., eingelegt, und die Lieder teilen sich in geistliche und weltliche. Auch ihre Texte rühren von Georg Ahle her und zeigen ihn als einen sehr erfreulichen Poeten, der die Natur sinnig abschreibt, Vorgänge der biblischen Geschichte, wie z. B. die Begegnung von Sulamith und Salomo, schlicht lebendig dramatisiert und sich mit besondrer Wirkung vom profanen Boden zum Himmel aufzuschwingen weiß. Auch die in diesen Roman eingelegten weltlichen Lieder haben Orchesterbegleitung und instrumentale Nachspiele, sind also weltliche Orchesterlieder und denen A. Kriegers in der motivischen Entwicklung und in der Frische der Gesangsmelodien verwandt.

Zu diesen Thüringer Werken kommt noch ein Gothaisches, das der spätere Darmstädter Hofkapellmeister Wolfgang Karl Briegel 1658 als »Musikdirektor auf dem Fürstlichen Hause Friedenstein« unter dem Titel: »musikalischer Rosengarten für 1, 2, 3, 4, 5 Vokalstimmen nebst bei sich habenden Instrumenten« veröffentlichte. Unter den 14 Nummern sind nur die beiden ersten Sologesänge: ein Tenor singt, zwei Violinen und Basso continuo begleiten, zu grunde liegen die Choräle: »Nun danket alle Gott« (Nr. 1) und »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'« (Nr. 2). Die Stücke nehmen also einen liedmäßigen Ausgang, sind aber als große Kantaten in der Weise von M. Prätorius und H. Schütz ausgeführt. 1660 hat dann Briegel in Gotha noch zwei Zehent geistlicher Arien für eine oder zwei Stimmen mit Ritornellen herausgegeben, die in der Art des ältern Ahle gehalten sind.

Auch das Thüringer Lied ist fast ausschließlich Orchesterlied, die einfache Königsberger oder Hamburger Form vertritt außer Löwe, wie es scheint, nur noch das »Liebes-Herzen Blümlein« von Johann Christoph Göring aus Wenigen-Sömmern, das 1645 in erster, 1654 in dritter Auflage zu Hamburg veröffentlicht, die Thüringer Richtung in jeder Beziehung verläßt. Die Bedeutung der Sammlung liegt darin, daß sich Göring, noch vor Weise und Pezel auf die Seite Voigtländers stellt. Auch Göring ist ein von der Renaissance unberührter Volksdichter und gibt Skizzen aus dem Leben der einfachen Leute. Seine Musik scheint durchweg entlehnt zu sein, einzelne Stücke sind Voigtländer und Rist entnommen. Göring hält seine als »Lust- und Liebeslieder« bezeichneten Gedichte gern in der Form von Gesprächen und dramatischen Szenen und gewinnt dieser Anlage häufig sehr geschickte und sinnige Nuancen ab. Im 30. Stück z. B. schließen die Klagen eines vereinsamten Jungfräuleins alle mit zwei leise und heimlich gedachten Zeilen des fernen Liebhabers: »Liebste: Ach! warte doch mein Aufenthalt! | Mein Augentrost! ich komme bald.« Auch seine Refrains zeigen ein aus Volksquellen entwickeltes, glückliches Talent. Eine der besten Proben gibt das 29. Stück: »Es mag kein besser Leben sein | Als stets bei hübschen Jungfräulein | Vertreiben seine Zeit.« Ihr Kehrreim: »Denn der ist sonst ein armer Mann | Der liebt und nicht genießen kann« ist uns bereits bekannt. Das Parodieren gesteht Göring im Vorwort ausdrücklich zu, er habe sich — sagt er — an solche Melodien gehalten, »die ein jeder entweder sonst weiß oder doch hat singen hören.« Dar-nach geht zuweilen ein halbes Dutzend aufeinander folgender

Lieder nach der gleichen Melodie und Göring gibt diese Melodien noch obendrein ohne Baß. Aber wir lernen durch ihn eine Anzahl um die Mitte des 17. Jahrhunderts allgemein bekannter und beliebter Melodien, wenn auch in etwas zurechtgemachter Fassung kennen, z. B. die von »Hör, Himmel, wend mein traurig's Leben«:



oder von »Ein junger Schäfer ging einmal:



Es sind ausnahmslos zum Trällern und Pfeifen geeignete Tanzweisen, fast noch leichter wiegend und harmloser als die Produkte der »Carmenschmieder und Silbenstümper«, die nach Görings Vorrede unter den neueren Dichtern überwiegen. Das waren die Stücke, die man, wenn mit Begleitung, gern zur Laute sang.

Früher als in die thüringischen Orte war das neue Lied in die große Mainstadt Frankfurt gekommen. Zuerst wird es hier 1617 bedeutender durch eine der vielen Ausgaben von »Philipp Nicolais Freudenspiegel« vorbereitet, die die schönen Choräle dieser Sammlung, unter ihnen »Wachet auf, ruft uns die Stimme« und »Wie schön leuchtet der Morgenstern« im zweistimmigen Satze bringt. 1644 veröffentlicht dann in Frankfurt unter dem Akademienamen Seladon: Georg Grefflinger¹ »aus der weltberühmten Stadt, die die stärkste Brücke hat«, nämlich aus Regensburg, sein Liederspiel »Ferrando und Dorinde«, in dem das »jämmerliche Ende zweier hoch verliebter Personen« beschrieben wird und, im gleichen Jahre noch die Sammlungen »Beständige Liebe« und »Wankende Liebe«. Im »Ferrando« erzählt Grefflinger die Geschichte seiner Liebe zu einer gewissen »Flora«, gibt dabei aber auch die lange Liste ihrer Vorgängerinnen mit zum Besten und teilt noch manchen anderen interessanten Vorfall aus seinem bewegten Leben, das ihn u. a. als Kriegsmann an den Weichselstrand geführt hat, mit. Die »Wankende Liebe« ist ein durch Frische hervorragender Beitrag zur Hagestolzenpoesie. In ihr steht das berühmt gewordne

¹ Vgl. W. v. Oettingen: Georg Grefflinger als Dichter usw. Straßburg 1882.

Lied des ›Ehohassers‹: ›Schweiget mir von Fraunehmen — Es ist lauter Ungemach — Geld ausgeben, wiegen, grämen — Einmal juch und dreimal ach usw.‹ Angehängt ist dieser Sammlung eine bunte Reihe von ›scherzhaften und ernsthaften Gedichten‹ in der fromme Kirchenlieder Seite nach Seite mit den gewagtesten Anekdoten und Rätseln wechseln. Melodien bringen erst im Jahre 1654 Seladons: ›Weltliche Lieder‹. Von Hamburg aus, wohin er 1647 übergesiedelt war, hat Grefflinger noch mehrere Sammlungen Lieder, darunter die ›Poetischen Rosen und Dornen‹ (1655), ›Celadonsche Muse‹ (1663) und als eine Art Unikum ein Gesangbuch für Kinder: ›Inbrünstige Seufzer‹ (1655) veröffentlicht, wiederum ohne Noten. Doch hat Grefflinger für die ›Poetischen Rosen‹ französische und italienische Gesänge im Auge gehabt. Für die Geschichte des musikalischen Lieds kommen deshalb nur die ›Weltlichen Lieder‹ von 1650 in Betracht; sie sind für handschriftliche Sammlungen verwertet worden, Grefflinger selbst wünscht in der Vorrede: nach ihnen und nicht nach seinen früheren Leistungen gemessen zu werden, und noch in der ›Celadonschen Muse‹ sagt er: es sei das Verdienst der Musici, daß er überhaupt als Dichter bekannt geworden. Auch wenn Rist im Jahre 1653 Grefflinger mit der Würde eines gekrönten Dichters belehnte, so läßt sich diese Auszeichnung am ehesten mit den ›Weltlichen Liedern‹ rechtfertigen. Sie gehören insofern unter die bessern Liebesgedichte des 17. Jahrhunderts, als sie alle lächerlichen Seiten von Werbung und Ehestand außerordentlich munter und mit scharfer Lebensbeobachtung schildern. In einer Anthologie der Liebesdichtung des 17. Jahrhunderts müßten Grefflingers Bilder herzloser Koketten und alter Gecken dem auf diesem Gebiete von Voigtländer und Chr. Weise Geleisteten zur Seite gestellt werden. Die Wärme und Reinheit wahrer Liebe kennt Grefflinger nicht, aber er kramt die äußeren Reize seiner immer wechselnden Flammen wenigstens ohne Schwulst und deplazierte Gelehrsamkeit aus. Am stärksten zeigt sich der Mangel an Ernst und Wahrheit, wie so häufig, in den Parodien. Dieselbe Melodie und dasselbe Metrum, die in der einen Nummer zum Preis einer vortrefflichen, schönen und tugendbegabten Jungfrau dienen, werden in der nächsten Nummer zur Verspottung eines Ausbunds jeglicher Art von Häßlichkeit benutzt. Für die Musik haben Grefflingers ›Weltliche Lieder‹ dadurch einen geschichtlichen Wert, daß sie einen Fingerzeig über Melodien geben, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts populär waren:

I¹¹ soll nach der Melodie ›Wohl dem, der weit von hohen Dingen‹ (Albert), II² nach: ›Einsmals, als ich Lust bekam‹ (Voigtländer), II¹² nach der (in Noten mitgeteilten) Weise von ›Was mögen doch die Mägdlein denken‹, III⁴ nach dem (ebenfalls notierten) ›Daphnis ging vor wenig Tagen‹ (Rist), III⁶ nach: ›Dein Alter hat nur Wort und Wind‹, III⁶ nach: ›Es ist kein Mann so schlecht‹, IV² nach: ›Wie kann ein solches Herze wanken‹, IV⁶ nach: ›Es ist die Welt voll Narren‹, IV⁹ nach: ›Nach jedes Lust‹, IV¹⁰ nach: ›Ihr schwarzen Augen, ihr‹ gesungen werden. Von den meisten Melodien, auf die Grefflinger verweist, fehlt allerdings heute jede Spur. Bei den 40 in Noten mitgeteilten Stücken sind Alberts Arien stark benutzt worden, und zwar hat Grefflinger da ohne Unterschied nach hervorragend schönen, wie nach unbedeutenden Kompositionen, nach geistlichen und weltlichen, gegriffen, allen natürlich neue und ausschließlich weltliche Texte gegeben und hier und da auch an den Noten eine Kleinigkeit geändert. Da sich nirgends eine Quellenangabe findet, drängt sich die Frage auf: ob Grefflingers ›Weltliche Oden‹ überhaupt Originalkompositionen enthalten? Ihre Beantwortung muß einer Spezialuntersuchung überlassen werden. Wahrscheinlich ist die ganze Musik der Sammlung entlehnt. Auch dann noch bleibt Grefflinger das Verdienst, daß er meistens gute frische Stücke gewählt und vor Allem das, daß er die von Voigtländer und Rist eingeschlagene volkstümliche Richtung im Süden Deutschlands eingebürgert hat. Die bei den Hamburgern so häufigen Mängel in der Betonung finden sich in den Grefflingerschen Stücken nur ausnahmsweise.

Durch Grefflinger hat sich ein Frankfurter Liederverlag entwickelt. 1659 läßt hier der Rostocker Pastor Heinrich Müller seine ›Geistliche Seelenmusik‹ drucken, die dadurch interessiert, daß sie 50 neue choralartige Melodien des Rostocker Organisten Nik. Hasse bringt. 1664 folgt dann Joachim Rachel mit seinen ›Deutschen satyrischen Gedichten‹, die mit Voigtländerschen Betrachtungen über poetische Frauenzimmer, über einfache Hausmütter und Kinderzucht und dergleichen unverwüstliche Themen sehr viel Freunde gefunden haben müssen, da sie es bis zu einer vierten vermehrten Auflage gebracht haben. Melodien sind nicht beigegeben. Das schließt nicht aus, daß die Lieder doch nach irgend welchen bekannten Weisen, im Notfall nach Chorälen, gesungen worden sind.

Als das Hauptstück des Frankfurter Verlags dürfen Georg Heinrich Schreibers ›Neu ausgeschlagener Liebes- und

Frühlingsknospen . . . Erstlinge«, die 1664 »mit schönen anmuthigen, mehrentheils neuen und unbekanntem Melodeyen angefeuchtet« veröffentlicht wurden, angesehen werden. Die 30 Gedichte dieser Sammlung, meist Liebeslieder, von denen nur vier unkomponiert geblieben sind, zeichnen sich, ohne gerade bedeutend zu sein, durch einen gefällig freundlichen, durch Naturgefühl erfrischenden und zuweilen anmutig pointierten, neckischen Ton aus. Sie scheinen auch schnell Erfolg gehabt zu haben, denn noch in demselben Jahre konnte ihnen Schreiber eine 20 Nummern starke, »Nachschößlinge« benannte, Fortsetzung folgen lassen. Über Schreiber, der sich auf dem Titel: »der hochedlen Deutschen Dichtkunst Liebhaber« nennt, ist weiteres nicht bekannt. In der an vier Damen, von denen nur eine durch ein Anagramm als etwa Eva Richter deutlicher gemacht ist, gerichteten Widmung zeichnet er sich als Silvander, hat also ebenfalls einer Akademie angehört und wird in einem den »Erstlingen« vorausgeschickten Lobgedicht dem Flemming und Opitz gleichgestellt. Auf Hamburger Verbindungen läßt der Umstand schließen, daß die Nr. 47 der »Erstlinge« von Heinrich Pape komponiert ist, auf einen Aufenthalt im Norden die Erwähnung des Weserstrandes. Mit Ausnahme des Papeschen Stückes sind die Lieder der »Erstlinge« und der »Nachschößlinge« von einem jungen Musiker komponiert, der nur mit den Initialen C. H. und als Organist zu W. angeführt wird. In der Vorrede und dem erwähnten Lobgedicht werden diese Initialen in das Anagramm *SCHlaven* gepackt, so daß man auf einen im Übrigen unbekannt gebliebenen Henslau schließen kann, der in irgend einer mit W. anfangenden Mainstadt als Organist gelebt hat. Anspruch auf Kunstleistung macht der Komponist nicht, sondern bittet um Milde, wenn seine Sätze »der Regel zuwider liefen«, er habe sie »nicht aus Ehrgeiz, sondern nur dem Dichter zu Gefallen« veröffentlicht. Auch gesteht er, daß bei einigen Stücken nur die Bässe von ihm, die Melodien aber entlehnt seien. Zu diesen entlehnten Stücken wird man alle diejenigen rechnen dürfen, in denen die Melodiekadenzzen zusammengehörige Satztheile auseinanderreißen oder in anderer Weise der Grammatik oder dem Charakter der Texte Gewalt antun. Grade aber in diesen textwidrigen Melodien liegt der musikalische Reiz der Sammlung. Sie zeigen mit dem Fluß und der Fülle ihrer Stimmung, einzelne auch mit ihrem dreitaktigen Formenbau und mit Rythmenwechsel auf die Mensuralzeit und auf frühere Volksmusik, ja hier und da steht man wahrscheinlich vor alten originellen Tänzen, so z. B. bei Nr. 7, 46 und 48 der »Erstlinge«.

Die Bässe des Komponisten sind oft schulwidrig und schlecht, aber dennoch ist er ein musikalisches Talent gewesen. Das zeigt sich namentlich darin, daß er ähnlich wie Siebenhaar bei Zesen, die kurzen neckischen Endzeilen Schreibers da, wo eigne dem Text sichtlich angepaßte Melodien vorliegen, durch die Musik zu gesteigerter Wirkung bringt, in zweiter Linie darin, daß er aus fremdem Gut verhältnismäßig so viele Treffer hervorzieht. Diese Vorzüge der Schreiberschen Sammlung scheinen weit und lange gewürdigt worden zu sein. Die Nr. 20 der »Nachschöblinge« kommt in handschriftlichen Tanzsammlungen vor¹, (»Spiel nur, Glücke, wie Du willst«), Pepusch hat sie in seine *Beggars Opera* aufgenommen, noch heute lebt sie in der englischen Volksmusik; auch der Studentengesang hat bis zum Ende des 17. Jahrhunderts aus Schreiber geschöpft².

Wie der Schreibersche Band ist auch das letzte Lebenszeichen von Frankfurts weltlichem Lied ein Ausläufer Voigtländers und der Hamburger Schule. Die Sammlung, um die es sich handelt, erschien 1674 unter dem Titel: »Leukoleons Galamelite oder allerhand keusche Lust- und Liebeslieder mit neuen auf eine sonderliche Art gesetzten Melodeyen« bei dem Frankfurter Verleger Heinrich Hauenstein, der durch seine Zweiggeschäfte in Hannover und Hildesheim mit Norddeutschland in enger Verbindung stand. Aus Norddeutschland scheint auch Leukoleon, dessen deutscher Name sich nicht sicher feststellen läßt, da dem nächstliegenden Weißlob in den Widmungsgedichten ein Eckstein entgegensteht, gekommen zu sein und mit ihm seine Angebetete Galamelite, die sich als eine einfache Ida Große (Megala) deuten läßt. Jedenfalls war Leukoleon ein vielgewandter Student, der außer in Hamburg nach den Lobgedichten, die den Sammlungen beigegeben sind, sich in Königsberg, Bremen, Halberstadt und auch in Gießen aufgehalten hat. Durch ihre Bilder aus dem Studentenleben hat die Galamelite einen kulturgeschichtlichen Wert. Sie zeigt uns den »Fürst von Thoren« und die »Leberreime« im 17. Jahrhundert, macht uns mit den »Fastnachtsruten« und andern heute ausgestorbenen Scherzen und Gesellschaftsspielen bekannt, in allererster Linie bringt sie aber den Beweis, daß auch in die Studentenschaft der Zeit der unzüchtige, rohe Geist Postels und der Hamburger Opernspäße eingedrungen war.

¹ U. a. in J. F. Dreyßers *Dantz-Büchlein* von 1710 (Besitzer: Herr Professor Dr. A. Sandberger in München).

² Vgl. W. Nießen: *Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius*. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 570.)

In musikalischer Hinsicht ist die Galamelite deshalb beachtenswert, weil ihre von Delphin Strungk, dem Braunschweiger Organisten, komponierten Melodien in der breiten Anlage und dem Reichtum ausdrucksvoller Einzelwendungen zum erstenmale lange vor Kremberg und Genossen einen starken Einfluß der Opernmusik zeigen. Tonmalereien treten darunter besonders hervor: das Wort Lebenslauf z. B. erhält die Fassung:



Frankfurt nimmt von der Geschichte des Liedes im 17. Jahrhundert mit einer geistlichen Sammlung Abschied, die den Titel führt: »Johannis Hemelingii Neue gemehrte Christlich-poetische Seelenergetzung, bestehend in 6 Theilen allerhand andächtig-geistlich neuer Lieder: als Morgen- und Abend-, Tisch-, Fest-, Buß-, Nachtmahls-, Lebens-, Sterbens-, Jüngsten Gerichts-, Verdammniß-, ewiger Freude- und dergleichen Gesängen mit lieblich gesetzten neuen Melodeyen von etlichen wohlbekannt und weitherühmten Musicis ausgezieret.«¹ Sie erschien 1680, wieder bei Hauenstein, und ist dasjenige Liederbuch, das an Korruption des Notenteils sogar noch die berühmtesten Hamburger Drucke übertrifft. Keinerlei Vorrede gibt über Herausgeber und Mitarbeiter Auskunft. Wir wissen nicht einmal, ob Hemelingius hier Personen- oder Ortsname sein soll. Zu 82 Gedichten, die zuweilen 20—50 Verse haben, werden 82 Melodien gegeben, die jedoch auch durch bekannte Choralweisen ersetzt werden dürfen. Einmal ist statt auf einen Choral auf das weltliche Lied: »Was thust du, liebe Hand?« verwiesen, das darnach sehr bekannt gewesen sein muß. Die Sammlung gehört also unter die von Rist bis Schemelli reichenden Versuche: den Kirchenchoral durch die Konkurrenz belebter Melodien zu reformieren. Nur ist dieser Versuch hier insofern inkonsequent durchgeführt, als eine große Anzahl der neuen Stücke ebenfalls im Choralchema und zum Teil ungeschickt komponiert sind. Doch finden sich in dieser Gruppe auch sehr gute, frische Leistungen, so die Nr. 4:

¹ Das einzige bekannte Exemplar besitzt Herr Dr. Wolffheim.

sprungen ist. Das ist unmittelbare Herzenssprache, schlicht und einfach, aber doch frei und originell in Form gebracht, reich an Stellen von dramatischer Kraft wie an liebenswürdigen, spezifisch Stadenschen Zügen; unter letzteren die schon früher erwähnten Schlüsse mit der aufschlagenden großen Sext.

Der nächste Nürnberger Liederkomponist ist der aus der Geschichte der Orchestersuite bekannte Organist zu St. Egidien: Erasmus Kindermann. Von einzelnen Gelegenheitskompositionen abgesehen, tritt er zuerst 1642 mit einer Sammlung auf, die unter dem Titel: »Optianischer Orpheus« in zwei Teilen 27 Opitzsche Gedichte, für eine und für zwei Stimmen mit Begleitung des Basso Continuo und dreier Violinen komponiert, vorlegt. Er schließt seine Tätigkeit im Lied 1652 mit anderthalb hundert choralartigen dreistimmigen Sätzen zu Dilhers »Evan-gelischen Sehlußreimen«. Kindermanns Hauptwerk ist die »Musikalische Friedensfreud« von 1650¹. Während bis dahin die Nürnberger Musik sich nach dem Hamburger Muster gerichtet hat, schlägt diese Sammlung noch entschiedener als der »Optianische Orpheus« einen höheren Weg ein: ihre Lieder werden in der Mehrzahl von Sinfonien eingeleitet und von einem kleinen Streichorchester begleitet, sie führen also das Orchesterlied in Nürnberg ein.

Damit war also auch für die Stadt Hans Sachsens die Frage aufgeworfen: ob das geistliche Lied auf die Seite der Kunstmusik zu ziehen sei oder nicht? Die Entscheidung hierüber können wir an einer Anzahl Nürnberger Sammlungen verfolgen, die in der Mehrzahl von Geistlichen oder Theologen herausgegeben sind. Die ersten sind die Geistlichen Betrachtungen, die Joh. Michael Dilher, Professor und Prediger zu Sebald 1657 unter dem Titel »Zeit- und Weltlauf« erscheinen ließ. Sie ist dem Herzog August von Braunschweig-Lüneburg² gewidmet und nach dem Muster von Rists »Seelengesprächen« entworfen, bekennt also in doppelter Form den norddeutschen und Hamburger Einfluß. In seine erbaulichen Betrachtungen über den Sternenhimmel und andre Werke der Schöpfung hat Dilher Bilder und Lehrgedichte, daneben auch einige wenige Lieder eingelegt, die alle nach be-

¹ Eitner gibt nach älteren Gewährsmännern, welche die in Worten versteckten Zahlen falsch gelesen haben, 1630 an.

² Dessen Nachfolger Anton Ulrich erscheint 1667 im Nürnberger Verlag mit einer Sammlung »Davids Harpfenspiel«, die wie der anonyme »Psalter Davids« von 1630 und ähnliche nur Chormusik enthaltende Gesangbücher übergangen werden kann.

kannten Chorälen gesungen werden sollen. Auf Dilher folgt 1659 der Magister Joh. Christoph Armschwanger, unter dem Namen »der Unschuldige« Mitglied des Palmenordens, mit 40 »Neuen Geistlichen Liedern«. Armschwanger läßt es, gleich Rist, frei, ob man seine Gedichte nach Chorälen oder nach beigedruckten neuen Melodien singen will. Seine Komponisten sind die an Nürnberger Kirchen und Schulen angestellten Musikdirektoren und Organisten: Heinrich Schwemmer, Paul Hainlein, Georg Caspar Wecker, Albrecht Martin Lunsendorfer, und David Schedlich, lauter Männer, die sich im höheren Stil der Kantate, bewährt hatten. Hier legen sie Liedweisen vor, die ganz unverkennbar unter der Herrschaft des Choralstils stehen, die einen echte Choräle im Tripeltakt, die anderen Kompromißgebilde, in denen der starre Rhythmus des Gemeindelieds durch zahlreiche Achtelfiguren in Fluß gebracht wird. Aus beiden Gruppen klingt ein wirklich volksfreundlicher, naiver und herzlicher Ton; besonders für den heutigen Schulgesang wären diese Armschwangerschen »Neuen Geistlichen Lieder« sehr wohl heranzuziehen. Die Erfindung Weckers ist ersichtlich von der Liebe zu Kinder- und Kurrendengesang geleitet.

Erst zwanzig Jahre nach Kindermanns »Friedensfreud« kommt in Johann Löhners »Geistlicher Singstunde usw.« (Nürnberg, 1670) ein weiterer Beitrag von Belang zum Orchesterlied in der Nürnberger Schule. Die Sammlung gehört dieser Gruppe nicht bloß mit 48 von ihren 30 »Andachtsliedern« an, sondern sie tritt für sie auch noch ganz ausdrücklich mit Wort und Bild ein: Das Titelkupfer zeigt ein zehnköpfiges, mit Positiv, Laute, Viola und Bläsern besetztes Orchester und in einer vorgedruckten Empfehlung betont Magister Stephani von der Sebalduskirche, daß die Musik am schönsten sei, wenn sich »der Gesang mit Lauten und Geigen vermähle«. Auch das ungewöhnlich große Aufgebot von Fürsprechern und Vorrednern¹ weist darauf hin, daß die Sammlung die örtliche Liedkunst auf einen neuen, oder ungewohnten Weg führen wollte. Den großen Erwartungen, welche von diesen modern gerichteten Gönnern auf Löhner, damals noch »Musicae melopoeticae studiosum«, gesetzt wurden, hat der später berühmt gewordene Opernkomponist bereits mit diesem Erstling entsprochen. Viele dieser Lieder zeichnen sich durch eine originelle Form aus, deren Besonderheiten in der

¹ Einer, der Prediger Conrad Feuerlein, macht besonders darauf aufmerksam, daß in seinem Verse: »Man höre, was uns hier Herr Lehner singen lehren« lehren eine Versetzung von Lehner sei.

Aufstellung eines bedeutenden, Anfang und Schluß bildenden, ausnahmsweise auch in der Mitte auftretenden Mottos liegt. Nr. 4 z. B. lautet:

Adagio.



Ich kann nicht mehr er - tra - gen die - sen Jammer, der
 star - ke Kreuzeshammer fällt all - zuschwer. Es dau - ert gar zu.
 lan - ge ohn' En - de, das macht ban - ge. Ich kann nicht mehr.

Löhner gebraucht also hier die Dreiteiligkeit in einer Verkürzung, für deren Entschiedenheit Vorbilder sich kaum bieten. In der französischen Ouvertüre, die sich damals eben entwickelte, ist sie bereits gemildert, ebenfalls in der gleichzeitigen venetianischen Arie. Von letzterer Stelle aus ist später Seb. Bach in der herrlichen Arie der Johannespassion: »Es ist vollbracht« Löhnern verhältnismäßig sehr nahe getreten. Mit dieser eigenen und höchst eindrucksvollen Form harmoniert dann auch der innere Gehalt der Lieder so, daß man die »Geheiligte Singestunde« unter den Geistlichen Sammlung des 17. Jahrhunderts mit obenan stellen muß. Leider ist sie nur fragmentarisch, mit der Sopranstimme, erhalten¹.

Löhners Vorgang hat jedoch die Methode von Armschwangers »Neuen Geistlichen Liedern« nicht zu verdrängen vermocht. Ihr folgt das »Nürnbergische Gesangbuch« des Altdorfer Professor Johann Saubert, die bekannteste und stärkste Sammlung von geistlichen Gesängen und Kirchenliedern, die in Nürnberg erschienen ist (1676). Vor jeder der 4460 Nummern ist auf allgemein bekannte Chormelodien hingewiesen; daneben sind aber auch den meisten eigne Melodien beigegeben, die nach dem vorgedruckten Autorenverzeichnis H. Albert, Joh. Crüger, Chr. Dedekind, Melchior Franck, Seb. Heyden, Christ. Kaldenbach, Ad. Krieger, Lobwasser-Goudimel, Luther, Mylius, Neumark, Rist, Georg Weber und Georg Werner entnommen, oder, wie Saubert sagt, »von den berühmtesten Nürnbergischen Mei-

¹ Im Besitz des Herrn Dr. Wolffheim.

stern« frisch komponiert sind. Unter diesen Nürnberger Musikern, die nur am Schluß ihrer Beiträge mit Initialen angedeutet sind, haben sich am meisten Johann Löhner und Heinrich Schwemer ausgezeichnet, dieser mit einem dreitaktig beginnenden, reizenden Weihnachtlied, jener mit einem Neujahrslied, das madrigalenartig breit den gradtaktigen Anfang und Schluß durch einen an fröhliche Sicilianen und Pastorales volkstümlich anklingenden Mittelsatz auseinander hält. Die Richtung, in der sich Löhner über seine Umgebung erhebt, zeigt auf alte Nürnberger Kunst, insbesondere auf H. L. Haßler.

Auch in der zweiten Sammlung Armschwangers, seinen »Heiligen Psalmen« (1680), können sämtliche Lieder entweder nach allgemein bekannten Chorälen oder nach neuen in Noten beigegebenen Melodien gesungen werden, die uns alle die aus den »Neuen geistlichen Liedern« von 1639 bekannten Komponisten wieder vorführen; nur ist an D. Schedlichs Stelle Löhner getreten. Wiederum steht bei einer Anzahl der neuen Sätze die Erfindung unter Choraleinflüssen; wir hören Anklänge an »Gott des Himmels und der Erden« und an andre Gemeindelieder, die Choralformaten haben zu häufigeren und breiteren Kadenzten veranlaßt, als die Gedichte erforderten. Drittens begegnen wir Stücken, die, bis auf einzelne mit Figuren versehene Perioden, nichts anderes sind als Choräle im Tripeltakt. Aber im Allgemeinen hat sich der Choraleinfluß bedeutend verringert: eine Anzahl der schönsten Lieder, namentlich der Passionsgesänge, nähert sich in freier, schwungvoller Deklamation dem Recitativstil, andre drücken Dank und Freude mit einer dem Choral und auch dem Volkslied fremden Beweglichkeit und auch mit malenden Gängen aus, die große gesangliche Fertigkeit verlangen. Das bedeutendste innere Merkmal des geistlichen Lieds der jetzigen Nürnberger Schule ist die vorwiegende Weichheit der Empfindung. Sie macht sich namentlich durch unvollkommene Schlüsse bemerkbar und weist auf denselben fränkischen Zug, der in der Malerei schon bei Albrecht Dürer, in der Instrumentalmusik besonders anmutig bei Johann Pachelbel hervortritt. Dem musikalischen Wert nach sind Armschwangers »Heilige Psalmen« die bedeutendste Nürnberger Sammlung; ein besonders reiches Bild geben sie von Paul Hainlein, der schwach anfängt, aber mit den späteren Beiträgen immer höher wächst.

Als weitere Nürnberger Sammlungen kommen noch eine zweistimmige Ausgabe von Paul Gerhards, früher im Chorsatze öfters aufgelegten »Geistlichen Andachten« aus dem Jahre

1683, ferner Christian Knorr von Rosenroths »Neuer Helicon« (1684) und endlich die »Gottgeheiligte Seelenlust« Wolfgang Deßlers, des Konrektors der Schule zum heiligen Geist, aus dem Jahre 1692 in Betracht. Sie tragen indeß in das Bild des Nürnbergger Geistlichen Lieds, wie es sich bei Dilher, Saubert und Armschwanger findet, keine neuen Züge hinein.

Wohl aber ist das der Fall mit verschiedenen Grab- und Trostliedern Paul Hainleins, die in Einzeldrucken 1684 und in den folgenden Jahren veröffentlicht, auf verschiedenen Bibliotheken zerstreut liegen. In ihnen kehren die charakteristischen Ritornelle von Kindermanns »Friedensfreud« in merkbarer Vergrößerung wieder. Diese mit 2 Violetten, 2 Gamben, Violen und Basso Continuo besetzten Orchestereinleitungen sind kleine, von den Venetianern direkt oder durch Vermittlung Rosenmüllers und Theiles angeregte Sonaten mit ernstem Anfang, erregtem Mittelteil und feierlichem Schluß, gewöhnlich länger, als die durch ihren traulichen Ton wirkenden, manchmal etwas auseinander flatternden Altsoli, zu denen sie nicht bloß die Ouvertüre, sondern auch das Nachspiel bilden. Wie die »Seelenmusik« Stadens deuten auch diese Lieder Hainleins, deren Besteller genannt sind, darauf hin, daß in Nürnberg das neue Lied sich der Kasualmusik bemächtigt. Im Stil schließt sich diesen Hainleinschen Begräbnisliedern eine Sammlung des »Hochfürstlich Brandenburgisch-Onolzbach'schen Hofmusikus« Joh. Fischer an, die, unter dem Titel »Himmlische Seelenlust« 1686 in Nürnberg veröffentlicht, 12 Arien und 6 Madrigale enthält. Beiden Gruppen liegen geistliche Texte zu Grunde, in den Arien sind sie liedmäßig, in den Madrigalen kantatenartig, mit Hin- und Herwendung und Wiederholung der Worte und Sätzchen komponiert. Die Gesangsmelodik ist in beiden Gruppen viel koloraturenreicher und anspruchsvoller als bei Hainlein und opernartiger, die Orchesterverwendung aber dieselbe wie bei Hainlein. Die Texte lassen die Annahme zu, daß die Fischer'schen Stücke gleichfalls bei Begräbnissen dienen sollten.

Während dieser Blütezeit des geistlichen Lieds scheinen die Nürnbergger das weltliche, in der Komposition wenigstens, fallen gelassen zu haben. Es finden sich nach Harsdörffer's »Gesprächspielen« weltliche Lieder als Einlagen in Schauspielen, so z. B. in dem »lehr- und weisheitsbegierigen Jüngling« des Magister Paul Spieß (1659); in dem u. a. folgender ärmlicher Singsang vorkommt:



aber von wirklichen Sammlungen ist nur eine nachweisbar: Enoch Gläfers »Schäferbelustigung«. Sie ist nicht in Nürnberg selbst, sondern in der Nürnberger Universitätsstadt Altorf 1653 veröffentlicht. Der aus Schlesisch-Landshut stammende Gläser hatte sich zuerst mit seinem aus Wittenberg (Dezember 1648) datierten »Friede-erlangenden Deutschland«, einem kurzen aber unkomponiert gebliebenen Singspiel für Soli und Chöre, unter die Dichter und zwar in das Gefolge Opitzens und Buchners begeben. Schon im nächsten Jahr, wo er in Helmstedt studiert und seine »Elmenschäferei« — eine glücklicherweise nur knappe Reihe von redseligen, im gekünstelten Hirtenton gehaltenen Betrachtungen über Höfe, Künste und Gesellschaft mit eingelegten Gedichten — veröffentlicht, kann er sich weitverzweigter Verbindungen, u. a. auch der Protektion Rists rühmen. In Helmstedt ist auch die »Schäferbelustigung«, die einzige mit Melodie versehene Gedichtsammlung Gläfers, entstanden und zwar in zwei Teilen. Der erste enthält 28 »ernsthafte Lieder«, der zweite ebensoviel »Liebeslieder«. Gläser bemerkt, daß er seine Gedichte deshalb Lieder nennt, »weil sie können und sollen gesungen werden«. Die ernsthaften Lieder bestehen in der Mehrzahl aus geistlichen und moralischen Dichtungen, aus denen ein fester Charakter und Lebenserfahrung spricht, daneben aus einer Reihe allgemein gehaltener Sittenbilder, die in Voigtländer'scher Art menschliche Untugenden und Moden schildern. Unter den Liebesliedern sind die der Schönheit verschiedener Nymphen gewidmeten Stücke phrasenhaft und schwach, besser dagegen die Dichtungen, in denen Gläser als unmutiger Liebhaber sich der Hagenstolzenpoesie nähert.

Wie bei den Gedichten, haben wir es auch bei den Melodien der »Schäferbelustigung« mit Studentenarbeit zu tun. Die Komponisten, die bei den Stücken nur mit den Initialen H. G. K., I. G. A., G. W., I. C. F. und M. G. H. angedeutet werden, besuchten, wie Gläser in der Vorrede mitteilt, als die Sammlung in den Druck gegeben wurde, alle noch die Helmstädter Akademie und könnten deshalb auf »musikalische Meisterstücke keinen Anspruch« machen. Den Hauptkomponisten, der gut zwei Drittel aller Musiksätze geliefert hat, nennt Gläser an dieser Stelle mit vollem Namen. Es war Georg Klemm¹, wie der Name schließen

¹ Eitner, mit dieser Vorrede sichtlich unbekannt, gibt im Quellenlexikon Kühnhausen an.

läßt, ein Sachse und ein zwar noch nicht völlig ausgereiftes, aber an Naturstärke ganz ausgezeichnetes Liedertalent. Sein Stil ist der der Hamburger und Hammerschmidts, aber Klemm handhabt die volkstümliche Liedform nicht bloß mit einer reichen Melodiebegabung, sondern auch mit einer ungewöhnlichen musikalischen Bildung und einem wählerischen, zarten Geschmack. Seine Bässe sind durch Lebendigkeit, seine Singstimmen durch große Intervalle, durch geschmeidige Melismen und Figuren, namentlich aber durch die charaktervolle Verwendung von Durchgängen und anderen unwesentlichen Dissonanzen eigen. Der Wert seiner muntern und frischen Lieder, die den Hauptpunkt seiner Begabung offen legen, läßt es bedauern, daß Klemms Name in der Musikgeschichte nur noch durch einige Kirchenkantaten vertreten ist. Dem musikalischen Vermögen der deutschen Studentenschaft des 17. Jahrhunderts macht er außerordentliche Ehre. Die Nebekomponisten der »Schäferbelustigung« stehen allerdings bedeutend unter Klemm und höchstens auf der Stufe Dietrichs von Werder und Philipp Stollens. Auch sie sind unfähig, einer Melodie Zusammenhang und Charakter zu geben.

Einzelnen Gedichten der »Schäferbelustigung« sind Sarabanden, darunter eine später in handschriftliche Sammlungen übergegangene von Hammerschmidt¹, untergelegt. Weil der Grundton der »Schäferbelustigung« Hamburgisch ist — die Nr II erinnert direkt an Rist-Grumers »Galathea« — verdient es besondere Beachtung, daß ein Stück besonders als »Arie Königsberg« bezeichnet ist, nämlich die Nr. 25 im ersten Teil (»Trutz des Unglücks«). Sie ist nichts als ein um das Nachspiel gekürzter Abdruck der Nr. 7 aus dem dritten Teil von Alberts Arien. Wenn Gläser nicht den Komponisten, sondern den Ort als Quelle nannte, so kam es ihm darauf an, eine Probe vom Königsberger Lied zu geben, und wenn er da gerade ein Ausnahmestück mit Recitativton wählen konnte, so beweist das, daß zu Unrecht, und schon zwei Jahre nach Alberts Tod, der Königsberger Stil im italienischen Geruch stand.

Wenn die Gläser'sche »Schäferbelustigung« mit der Nürnberger Schule einen inneren Zusammenhang nicht aufweist, so berechtigt das noch nicht zu dem Schluß, daß die Nürnberger Liederarbeit nur lokale Bedeutung gehabt habe. Jedoch ist die Frage: von wann ab und wie weit sie nach außen gewirkt hat, augenblicklich noch nicht geklärt. Die ersten Spuren wird man

¹ W. Niesen, a. a. O.

in der Flugblattliteratur zu suchen haben. In ihr treffen wir u. a. 1640 in Ingolstadt: »Vier geistliche Lieder mit eignen Melodeyen«¹; die Melodien sind Choräle. Ebenso verhält es sich mit Seb. Francks »Lutherischem Blumengärtlein«, das 1654 in dem fränkischen Coburg erscheint; in ihm ist auch H. Schein vertreten. Der erste auswärtige Musiker, der sich mit reicheren Beiträgen zu den Stileigentümlichkeiten der Nürnberger bekennt, ist der in der Geschichte der Orchester-suite namhaft gewordene Regensburger Organist und Vormunds-
amtsassessor Hieronymus Kradenthaler. In der Vorrede zu seiner »Gott und Seele erfreuenden Andachtsübung« (1677) erzählt Kradenthaler, daß er als Sohn eines Organisten in Regensburg geboren, im dortigen Gymnasium als Alumnus seine musikalischen Studien begonnen und sie dann auf obrigkeitliche Kosten bei einem vornehmen Musico fortgesetzt habe. Diesen Lehrmeister Kradenthalers dürfen wir mit einigem Recht in Nürnberg suchen. Denn hier ist nicht bloß die eben erwähnte »Andachtsübung« erschienen, sondern ihre Musik zeigt in Tonmalereien und in der Breite der Anlage Verwandtschaft mit Hainlein und Löhner. Vor Allem aber ist an Kradenthalers Liedern Nürnbergisch, daß sie Orchesterlieder, d. h. mit Ritor-nellen und Zwischenspielen von Violen und Violinen versehen sind. Diese stattliche Einkleidung haben schon die Gesänge des »Lust- und Arzenei-Gartens des Königlichen Prophe-ten Davids«, den Kradenthaler 1675 auf die Psalmentübersetzung des Regensburger Konsistorialpräsidenten und Oberscholarchen Joh. Ludwig Prasch komponiert hat. Da beruft sich Kraden-thaler allerdings auf das Muster der Italiener. Vielleicht hat er es bei Kerll in München kennen gelernt, wie auch nicht bloß für die Nürnberger, sondern für alle Vertreter des Orchesterlieds mit der Einwirkung des Südens gerechnet werden muß. Die »Andachtsübung« hat Kradenthaler selbst, den »Lust- und Arzenei-Garten« ein Mitglied der »Fruchtbringenden Gesellschaft« herausgegeben. Die weiteren geistlichen Lieder Kradenthalers veröffentlichte der Dichter, der schon genannte Prasch. Die Samm-lungen heißen: »Lobsingende Harfe« (Regensburg 1682) »heilige Seelenlust« und der »geistliche Blumenstrauß«; die letzten beiden sind: Regensburg 1685 datiert. »Die lob-singende Harfe« besteht aus kurzen als »Anmerkungen« be-titelten Predigten, die mit Liedern geschlossen werden. Die ein-

¹ Martin Breslauer, a. a. O.

fachsten Stücke enthält der »geistliche Blumenstrauß«. Hier bietet Kradenthaler wirkliche Lieder, die vom Normaltypus nur darin abweichen, daß außer den Anfangsperioden auch die Schlussperioden immer wiederholt werden. In der »lobsingenden Harfe« sind die Melodien sehr figurenreich gehalten. Daraus erklärt es sich, daß bei ihnen Kradenthaler »unnötiges Kolorieren« verbietet; eigene Zutaten des Sängers würden hier zur Überladung führen. Unter den Sammlungen Praschens erscheint 1684 auch eine weltliche: »Astrea«. Es sind Schäfergedichte, denen sich ein gutes Deutsch nachrühmen läßt. Auch sie hat Kradenthaler in Musik gesetzt, ebenfalls als Orchesterlieder und mit einer von Oper und Kantate beeinflussten Melodik. Prasch nennt einmal Kradenthaler einen »lieblichen Komponisten« und trifft damit die Grenzen von dessen Talent, seine Neigung, auch ernste und tiefe Gedichte in unveränderlicher Munterkeit abzusingen.

Trotz dieses Mangels ist aber Kradenthaler für die Geschichte des Lieds wichtig. Er wagte, was sein engerer Landsmann Grefflinger bleiben ließ, in Regensburg, wo ihn auch die Katholiken hören mußten, Lieder anzustimmen. Dadurch hat er mit geholfen, daß sich der katholische Süden allmählich mit dem neuen Lied befreundete. Den ersten Beleg für diese Wendung geben die Werke des Laurentius von Schnüffis, eines zu Schnifis im Vorarlberg 1633 geborenen Kapuziners, der lange in Vorderösterreich als Priester gewirkt hat und später nach Konstanz gekommen zu sein scheint. Denn in Konstanz sind die sieben Bücher, die wir von ihm kennen, sämtlich gedruckt. Sein bürgerlicher Name war Johannes Martin, nach der Sitte der Zeit machte er ihn als Autor durch Silbenumstellung unkenntlich und legt so 1666 der Öffentlichkeit: »des Miranten... wunderlichen Weg«, den er selbst kurz als »Mirant« zitiert¹, 1682 »das Mirantische Flötlein«, 1688 »die Mirantische Waldschalmey«, 1690 »des Miranten Einsamkeit«, 1692 »die Mirantische Magenpfeife«, 1695 »die Mirantische Maultrommel« und 1698 ein »Futter über die Mirantische Maultrommel« vor. Daß Mirantes' »Flötlein« dem Bischof Emrich zu Wien, die »Einsamkeit« dem Kaiser Joseph I. gewidmet ist, weist abermals darauf hin, daß in Wien während des 17. Jahrhunderts wenigstens ein latentes Interesse für das neue Lied vorhanden

¹ In der Vorrede zu der »Miranten Waldschalmey«.

² Nach Eitner (Quellenlexikon) ist dieses Buch verschollen; es ist aber unter Eh 10022 auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

war; die weitere Tatsache, daß die Werke des Laurentius von Schnüffis alle mehrfach aufgelegt wurden, ergibt, daß die Liedsympathie des katholischen Deutschlands sich um 1680 bereits auf große Kreise erstreckte. Das »Flötlein« ist eine eigentliche Sammlung von Liedern, oder, wie sie Laurentius nennt, von Elegien. Es sind 30 Nummern, jede 20 Gesätzlein lang, die, unter der Bezeichnung einer »Geistlichen Schäferei« zusammengefaßt, zeigen, wie der katholische Klerus sich mit der Renaissance und ihrer Knebelung der dichterischen Phantasie abzufinden suchte. Es ist dasselbe Verfahren, das in der Deutung des Hohenlieds angewandt wurde, das auch in den Vorreden der römischen und anderer italienischen Opernlibretti in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiederkehrt: Laurentius schickt dem »Flötlein« die Bemerkung voraus, daß das hier vorgeführte Liebesspiel zwischen Daphnis und Clorinde nichts weiter wolle, als in einem modischen Bilde die durch Christus vollzogene Erweckung der Menschheit aus dem Sündenschlaf zu verherrlichen. Auch die »Mirantische Maultrommel« ist eine Gedichtsammlung, in deren drei Teilen die religiösen Tendenzen hinter volkstümlich dichterischen zurücktreten. In der Vorrede erklärt der Verfasser den Titel »Maultrommel« damit, daß er nun zu arm geworden sei, um eine »Harfe, Laute, Geige oder ein andres vornehmes Saitenspiel« bezahlen zu können. Die übrigen Bücher des Laurentius sind Einsiedler-Romane, Reiseerzählungen, in denen die Lieder nur als Einlagen auftreten, aber ebenfalls mit beigegebenen Melodien. Die Melodien der ersten fünf Bücher hat Laurentius zum Teil selbst komponiert, zum Teil parodiert und als Komponist wie als Bearbeiter nicht bloß talentvoll und aus innerer Bewegung heraus seines Amtes gewaltet, sondern auch auf eine musikalische Bildung gestützt, die den norddeutschen Durchschnitt überragt. Da ist keine Anlehnung an Choral und Tanz, sondern Laurentius kennt Kantate, Recitativ und alles, was zum Monodiestil gehört, er deklamiert natürlich und wirkungsvoll und wird dem Bildergehalt der einzelnen Textstellen mit Akzenten und unaufdringlichen Malereien ebenso gerecht, wie der Grundstimmung der Gedichte. Noch höher ist der musikalische Wert der »Maultrommel« und ihres Abschlusses, des »Futter über die Mirantische Maultrommel«. Da merkt man sofort einen Musiker von ungewöhnlicher Selbstständigkeit. Die Vorrede nennt seinen Namen: Pater Romanus Vötter vom Orden des heiligen Geistes in Memmingen. Nähere Nachrichten über Vötter, seine Herkunft und seinen Bildungsgang fehlen zur Zeit noch; nur das Eine kann festgestellt

werden¹, daß er im Jahre 1689 die heiligen Weihen empfangen hat, also zur Zeit, wo er die Melodien zur »Maultrommel« schrieb oder sammelte, noch verhältnismäßig jung gewesen sein muß. Sicher gehören die »Maultrommel« und das »Futter« zu den besten deutschen Liedsammlungen des 17. Jahrhunderts und dürfen den geistlichen Liedern Wolfgang Francks ziemlich nahegestellt werden.

Das geistliche Lied, dem die Mehrzahl der Mirantischen Melodien angehört, erlischt in der Nürnbergischen Schule und ihren Filialen mit dem Ende des 17. Jahrhunderts, in der sächsischen tritt mit dem nur gewöhnliche Choralmelodien enthaltenden »Geistlichen Harfenklang« des Magister Johannes Quirsfeld (Leipzig 1679) eine längere Pause ein und auch im Norden, wo ihm die Hamburger unter Rist soviel Kraft gewidmet hatten, wird es mehr und mehr aufgegeben. Einen größern Erfolg hat hier noch Joachim Neanders »Glaub- und Liebestübung« gehabt, die 1680 in Bremen erschien und bis 1707 sieben neue Auflagen erlebte. Begründet war er durch die Texte, die einmal altbeliebte lateinische Lieder, wie Puer natus, Gratosia coeli rosa in guter Verdeutschung boten, zum andern den Zwecken freier Andachten im Haus, bei Ausfügen und auf Reisen entgegenkamen. Auch die Melodien Neanders sind nur bekannte oder neukomponierte Choräle. Ebenso besteht die Musik zu Hieronymus Graves »Geistlicher Sabbathfreude« (Bremen 1683) nur aus alten Chorälen für ein oder zwei Singstimmen mit Basso continuo unter dem stolzen Titel: »Partitura« eingerichtet. Bemerkenswert ist unter den vielen in jener Zeit frisch angelegten Sammlungen von Chorälen das 152 Stück enthaltende, anonyme »Musikalische Handbuch der geistlichen Melodien« (Hamburg 1690) wegen seiner abweichenden Lesarten. Der Choral »Ach Gott und Herr« z. B. erscheint hier in der Fassung:



¹ Nach dem Ordinandenregister des Bistums Augsburg. (Freundliche Mitteilung des Herrn Direktor Dr. K. Weinmann in Regensburg.)

Der hier durchgeführte Ersatz der Fermate durch eine kurze, für das Atemholen bestimmte Pause, kehrt in der Zeit häufig wieder.

Das der königlichen Bibliothek zu Berlin gehörige Exemplar dieses Hamburgischen Handbuchs hat noch einen handschriftlichen, allem Anschein nach von einem argen Laien verfaßten Anhang, der über Stücke orientiert, die um 1690 in Hamburg beliebt gewesen sein müssen. Außer Wolfg. Francks »Sei nur still« und seinem »Ein Kind ist uns zu Nutz geboren« finden wir hier das wahrscheinliche Vorbild zum »Allegro Postillions« in Händels »Belsazar«. Es ist ein Menuett, mit dem der handschriftliche Anhang des Handbuchs schließt:



Das »Handbuch«, Neander und Grave, zeigen von dem Sinn für Choralreform und für Ausbildung eines musikalisch reicheren, geistlichen Lieds, der einst Rist und seine Mitarbeiter belebte, nichts mehr, die letzten beiden sind berühmte, aber ganz gewöhnliche Choralbücher, wie sie die Periode in Menge hat. Völlig tot war jener Sinn jedoch noch nicht, sondern gerade in der Zeit des allgemeinen Niedergangs erhebt sich das geistliche Lied zu der höchsten Spitze, die es nicht bloß in der Hamburger Schule, sondern die es, nach gewissen Richtungen wenigstens, überhaupt in Deutschland erreicht hat. Diese Spitze wird von den Kompositionen gebildet, die Wolfgang Franck¹, der Hamburger Kapellmeister und Opernkomponist, zu den »Geistreichen Liedern« des Hamburger Predigers Heinrich Elmenhorst geschrieben hat. Die erste Auflage dieser Sammlung erschien 1684 zu Hamburg mit 30 Liedern, in der dritten (Lüneburg 1700) sind es 100 geworden. Davon hat W. Franck 70, der Lüneburger Georg Böhm 23 und ein heute gänzlich unbekannter Lorenz Mockenfuß 7 komponiert. Bei den geistlichen Liedern Francks stehen wir vor fertiger, reicher Musik, vor einer Kunst, die in ihrer Art ebenso klassisch ist, wie die der Bachschen Fugen und der Beethovenschen Sinfonien. Es sind Arbeiten eines Meisters, der die Form, ohne äußerer Stützen zu bedürfen,

¹ Vgl. Fr. Zelle: W. Franck (im Osterprogramm des Berliner Humboldt-gymnasiums 1889).

aus dem Geiste schafft. Zweierlei hebt Francks Lieder so hoch: die freie Mischung aller vorhandenen Ausdrucksmittel und der Verzicht auf alle Zeitmanieren. Franck lehnt weder an Choral noch Tanz an, aber seine Lieder erinnern an jenen durch ihren frommen, innigen Grundton, an diesen mit ihrer Übersichtlichkeit; mit der Kantate teilen sie trotz ihrer knappen Form den Anschluß an das einzelne Wort, das rege Kleinleben und die Fülle selbständiger Bildchen. Alle verschiedene Elemente sind durch ein Poetenfeuer zu einer vollkommen organischen Einheit zusammengeschmolzen. Franck ist ausgeprägt modern, ignoriert konsequenter als irgend einer seiner Vorgänger Kirchentöne und Mensuralrhythmik und deckt den unvermeidlichen Ausfall an Ausdruck durch seinen persönlichen Vorrat an Phantasie und Gemüt. So schreibt er Lieder, die, ohne sich ans Schema zu binden, doch alle eine einfache, schlichte, meist die zwei- und dreiteilige Form haben, denen Schönheit und Gehalt fast nirgends abgeht, Lieder, an denen die Einfalt dieselbe Freude hat, wie das Kennertum, die den Ausgleich zwischen Volksmusik und Kunstmusik ideal verwirklichen. Eins nur besitzt Franck nicht im geistlichen Lied: Universalität. Wo es zu lobsingem, zu jubeln und zu jauchzen gilt, da steht er hinter Selle und selbst hinter den Ahles zurück und läßt eine bedrückte Zeit merken. Aber im Bitten, im Sehnen und Trösten ist er ein Meister, der sich mit den Größten messen kann, die nach ihm gekommen sind. Ganz direkt scheint er auf Händel eingewirkt zu haben. Wenn man für dessen Kunst, Pathos und Tiefe der Empfindung im anspruchlosesten Ton zu äußern, nach deutschen Vorbildern sucht, so wird man zunächst auf seinen Lehrer Zachau, dann aber auf Stücke wie Francks »Sei nur still« (Nr. 72) und »Komm, Gnadentau, befeuchte mich« (Nr. 27) gedrängt. Diese zwei bedeutendsten Lieder Francks zeigen auch den ihm eignen improvisatorischen Zug darin besonders deutlich, daß sie ganz unscheinbar anfangen. Sehr oft sucht Franck in den ersten Takten nach einem passenden Motiv und probiert es oder er gibt den Worten nur die allernotwendigste, simpelste Deklamation. Erst nach diesen halbverlegenen Vorbereitungen überkommt ihn die Inspiration, und der Musik entsteht eine Wärme, die an die Frühlingssonne erinnert.

Bekanntlich liegt eine dreifache Auswahl von Francks geistlichen Liedern in Neuausgaben vor. Die älteste, 30 Nummern starke, von dem Merseburger Organisten David Hermann Engel 1856 herausgegeben, ist in der Aussetzung des Basses sehr dürftig

und vernichtet den Sprachgehalt der Franckschen Melodien dadurch, daß sie ihnen neue Texte (von Osterwald) unterlegt. Arrey von Dommer hat dann drei Jahre später zwölf Francksche Lieder als Chorsätze herausgegeben, und ihnen damit viel von ihrer Anmut und Leichtigkeit genommen. Zu empfehlen ist nur die Ausgabe Carl Riedels. Sie wird den Absichten Francks gerecht; leider beschränkt sie sich auf zwölf Stück. Es wird demnach die Aufgabe der »Denkmäler Deutscher Tonkunst« sein: Franck als größten Meister im geistlichen Lied des 17. Jahrhunderts vorzuführen. Da auch Böhms Lieder bedeutend sind, empfiehlt sich ein Neudruck der ganzen dritten Auflage Elmenhorsts.

Die Namen Wolfgang Franck und Romanus Vötter bedeuten in der Geschichte des geistlichen Lieds einen Sieg des volkstümlichen Prinzips. Denn die Lieder dieser Komponisten sind keine Orchesterlieder, sondern sie gehören im wesentlichen zum Hamburger Typus; sie behalten dessen Aufbau bei, bereichern und veredeln aber seinen inneren Gehalt mit den Hilfsmitteln, die die Beschäftigung mit der höhern Kunst und deren Entwicklung an die Hand gegeben hat. Dadurch zeigen sie, daß auch die sogenannte Volksmusik am besten gedeiht, wenn sie sich von der Kunstmusik nicht abschließt. Das Zusammenwirken der beiden Arten ist für beide vorteilhaft und unentbehrlich. Das geistliche Orchesterlied der Nürnberger und Thüringer hat es zu einer gleichen Bedeutung nicht gebracht, und auch die kantatenartige Richtung in der Komposition geistlicher Liedtexte, die sich z. B. in Joh. Fischers »Himmlicher Seelenlust« zeigte, hat das volkstümliche geistliche Lied nicht zu verdrängen vermocht.

Einen andern Ausgang nahm dagegen die Entwicklung des weltlichen Lieds. Von 1680 ab ist der Überdruß an dem volkstümlichen Lied Hamburger Schlags allgemein. Dafür haben wir auch literarische Zeugnisse: Georg Ahle klagt 1684 im Einleitungsgedicht seines »Unstrutschen Apollo«:

Die Musik gilt nicht mehr. Die edelen Kamönen
Die sind zu dieser Zeit mit ihrem Dicht und Tönen
Fast überall verhaßt. Die Musik gilt nicht mehr.

Präziser drückt sich 1684 Christian Weise im Vorwort zu Krügers »Ergötzlichkeit« aus:

Die Welt ist zwar erfüllt, wo man die Melodöyen
Von fünfzig Jahren her in Rechnung bringen will;
Doch was die Bauern schon in ihrem Tanze schreien,
Das übertäubet auch das beste Saitenspiel.

Die Lieder »von fünfzig Jahren her«, das sind vielleicht die Albertschen Arien, sicher die Hammerschmidtschen Oden und die kunstlosen Arbeiten der Hamburger Schule. Die waren gemein geworden; nach Christian Reuters »Schelmufsky« dienten sie in den neunziger Jahren nur noch als Gassen- und Schenkenmusik.

Der Gang der Komposition bestätigt und ergänzt diese Angaben nach verschiedenen Richtungen. Der Druck weltlicher, mit Melodien versehener Liedsammlungen wird immer seltener. Die Hamburger Schule schließt ihre Tätigkeit schon 1672 mit einer zweiten Auflage der zuerst 1662 erschienenen »Abgewechselten Liebesflammen« des Dichters Georg Heinrich Weber. Die 40 Nummern starke Sammlung stellt neben dem bekannten Martin Coler aus Danzig zwei neue Komponisten vor: den Altenburger Hoforganisten Johann Ernst Witte und Johann Bauer aus Hamburg, die beide eifriger, als das in der Hamburger Schule bräuchlich, auf Deklamation hinarbeiten, oft allerdings nur verstandesmäßig.

Es werden nach 1680 aber nicht bloß weltliche Liedersammlungen zu Seltenheiten, sondern die wenigen, die in der sächsischen Schule, oder von Regensburg her, noch erscheinen, sind an wirklich einfachen Liedern arm und behandeln, soweit sie nicht Orchesterlieder sind, die Texte oft in einem prätentiosen Opern- und Kantatenstil. Auch die letzte im 17. Jahrhundert gedruckte Sammlung weltlicher Lieder: die »Harmonische Freude musikalischer Freunde« des aus der Geschichte der Orchestersuite und der Kirchenkantate vorteilhaft bekannten Schwarzburg-Rudolstädtschen Kapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach (Nürnberg 1694) hat nur wenige einfache Lieder im alten Stil, ihre 50 Nummern, unter denen auch einige Duette, sind vielmehr vorwiegend Kompositionen, die den Orchesterapparat in Dienst ziehen und die den Liedsatz nach der venetianischen, durch Tempogegensätze gekennzeichneten oder nach der früh-neapolitanischen Arienform, die den Eingangsteil und seine Wiederholung durch einen breiten, selbständigen Mittelsatz scheidet, aufbauen. Daneben finden sich auch einige Stücke, die in Rondoform gehalten sind. Bei Erlebach wird die breite Ausführung durch die Natur der Texte gerechtfertigt. Die Gedichte der »harmonischen Freude«, deren Verfasser zurzeit noch unbekannt ist¹, sind in Lust und Leid Früchte wahrer Lebenserfahrung, die zum Nachdenken, und zum Mitfühlen zwingen. Erlebach ist es gelungen, die durch

¹ Caspar Stieler?

die Worte angedeuteten seelischen Situationen in Tonbilder zu fixieren, die namentlich dort, wo Klage und Gram sich äußern, mit zum Tiefsten gehören, was das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Zwei Hauptstücke dieser Gruppe sind die Nr. 44: »Meine Seufzer« und Nr. 20: »Ihr Gedanken, quält mich nicht«. Erlebach ist aber auch ein bedeutender Humorist. Als solcher zeigt ihn die Nr. 5: »Nein, es wird euch nicht gelingen« und Nr. 9: »Eigensinn'ger Kopf im Leben«. Auf diesem neckischen Gebiete erinnert er an Johann Krüger, und zwar auch den Mitteln nach: die aufgeregten, an kleinem Motiv hartnäckig festhaltenden Bässe, das Konzertieren zwischen Singstimme und Baß. Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß die Stücke Erlebachs nicht alle von gleichem Werte sind, und daß er von den Mitteln der höhern Kunst zuweilen einen Gebrauch macht, der, wie bei Kremberg, gegen Logik und Geschmack verstößt. In der Nr. 13 z. B. kommt bei der Stelle »mein Herz, ergieb dich drein, in die Pein« auf das hierzu ganz ungeeignete »in«, eine fünf Viertel lange Koloratur. Im allgemeinen überwiegt aber an der »harmonischen Freude« Erlebachs ohne Frage der außerordentliche Gehalt und der Reichtum an echter Phantasie und Empfindung. Die Sammlung zeigt, daß die Musiker noch sehr wohl leistungsfähig waren, sobald ihnen nur Gedichte von einiger Innerlichkeit geboten wurden. Die Phantasiearmut und der Schablonencharakter, das Kommando gelehrter Reimschmiede, die so schwer auf der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts lasteten, sind die Hauptursachen, daß das weltliche musikalische Lied schon nach 50 Jahren in eine lebensgefährliche Krisis geriet, die auch die geistliche Komposition mit ergriff. Den mythologischen und erotischen Tändeleien standen die Musiker ziemlich ratlos gegenüber. Tanzweisen und volkstümliche Melodien allein befriedigten auf die Dauer nicht; so wurde die Brücke zur höhern Kunst geschlagen. Dieser Weg aber führte in die Irre und neuerdings unter das italienische Joch, von dem einst Albert die deutsche Liedkomposition befreit hatte. Das wäre anders gekommen, wenn die Schütz'sche Idee eines deutschen Musikdramas durchgedrungen wäre. Denn die deutschen Opern, die im 17. Jahrhundert geschrieben worden sind, waren bis zum Auftreten Steffanis und Kussers geradezu Liedopern, und haben sowohl der äußeren Stellung des neuen Lieds, wie seiner inneren Entwicklung sehr stark genützt. Auch im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts spielt das einfache Lied im deutschen Musikdrama, soweit an ihm festgehalten wird, noch

eine Hauptrolle. Die Komponisten regalieren das Opernpublikum immer wieder mit kleinen Liedern, daneben auch mit französischen Gavotten. Aber das Lied ist jetzt dramatisch degradiert, es ist überwiegend komische Musik im Munde der Narren, der Bauern und der unteren Stände, es ist auch von der Bühne her »gemein« geworden. Nun weicht aber in diesem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die deutsche Oper dem viel reicheren Gehalt, der viel vollkommeneren Form des italienischen Musikdramas. Sein Stil beherrscht fortan die ganze deutsche Vokalmusik, auch die Liedkomponisten unterwerfen sich ihm blindlings. Das führt zu der allgemeinen Verwirrung des Geschmacks, zu der Abneigung gegen das schlichte Lied, die von Weise und seinen Zeitgenossen bezeugt wird, es führt zu den Krembergiaden und zum Einschlafen des Liedes. Schneider hat demnach recht, wenn er den ungünstigen Einfluß beklagt, den die italienische Oper auf das Schicksal des deutschen Liedes ausgeübt hat. Aber entscheidend wurde er erst dadurch, daß die deutsche Dichtung versagte. Von 1680 ab verschwinden Norddeutschland und Mitteldeutschland aus dem Liedermarkt, und es beginnt eine liederlose Zeit, die über ein halbes Jahrhundert andauert.

Glücklicherweise erstarb aber in dieser Zeit die Freude am Singen doch nicht. Vielleicht ging der Bedarf an Hausgesang zurück, sicher sah er sich nach neuen Bezugsquellen um. Die boten sich ganz folgerichtig in Sammlungen von Operngesängen. Die erste hat 1680 der Nürnberger Joh. Löhner aus einem ungenannten Singspiel herausgegeben, das zu Ehren des Markgrafen Friedrich zu Brandenburg komponiert worden war. Von dem Werk hat sich nur die Singstimme erhalten, doch genügt sie, um vom Text und von der Melodik einen Begriff zu geben. Die Gedichte führen in Coupletart scherzende Einfälle durch: »Die Liebe gleicht dem Diebe« fängt eins an, ein anderes »Mein Herz ist nicht von Wachs«. Die Musik ist ganz echte, ausgezeichnete Liedmusik, kurz, graziös und flüssig. 1688 hat Löhner dann 44 Arien aus seiner Oper »Theseus« veröffentlicht, ebenfalls lauter allerliebste Couplets, deren munterer Sinn durch einen sehr witzigen und lebendigen Liedton zu gesteigerter Wirkung kommt. Eins beginnt:



Ich bin noch ganz ver - wirt, — ich bin noch ganz ver-wirt

also mit einer ziemlich handgreiflichen Malerei, die einen Blick auf den musikalischen Geschmack des Opernpublikums gestattet. Ein zweites:



kann als ein Paradigma Nürnberger Liebenswürdigkeit gelten. 1700 hat Löhner unter dem Titel »Suavissimae canonum musicalium delitiae das ist: Musikalische Lustbarkeiten etc.« auch eine Sammlung mehrstimmiger Sätze zu Schulzwecken herausgegeben. Ziemlich gleichzeitig mit Löhner begann Wolfgang Franck in Hamburg ausgewählte Gesänge aus seinen Opern vorzulegen: 1680 die »Arien aus Aeneas«, bald weitere aus »Vespasian« und »Diocletian«, dann folgen 100 auserlesene Arien aus »Semiramis« und »Esther« (1684 und 1685); 1686 schließt eine Sammlung von Sologesängen aus dem »Cara Mustapha«. Auch Franck gibt nur Melodien ohne Baß, hie und da mit Ritornellen¹. Man kann aber auch aus diesem fragmentarischen Zustand sich überzeugen, daß diese Opernarien reizende Lieder sind und daß Franck Aufgaben des Scherzes und der Fröhlichkeit mit demselben Talent zu lösen verstand, das wir an seinen geistlichen Liedern bewundern. Auch der Weißenfelder Kapellmeister Joh. Philipp Krieger veröffentlicht 1690 und 1692 in Nürnberg weit über 200 Arien aus sieben von ihm komponierten Singspielen. Auch sie sind Lieder und teilen mit den von Löhner und Frank veröffentlichten Auszügen die Klarheit und Sicherheit in Anlage und Charakter der Musik und die Allgemeinverständlichkeit der Texte, die sich auf dem Gebiete der Liebesfreude, der Liebesklage und der Liebesphilosophie bewegen.

Eine höhere Richtung schlagen diese Opernlieder mit dem Auftreten J. Sig. Kussers und Reinh. Keisers ein. Kusser veröffentlicht 1700 in Stuttgart unter dem Titel »Helikonische Musenlust« 38 Arien aus seiner in Braunschweig aufgeführten Oper »Ariadne«, die zum Teil Tanzformen, wie die Gavotte, den Passepied nachbilden, und insgesamt an den einfachen oder an den erweiterten Liedstil anschließen. Nur eine Chaconna (Nr. 43) hat 164 Takte. Äußerlich erweitert Kusser das Lied durch ein-

¹ Die Pariser Bibliothèque Nationale hat diese Drucke unter dem Titel »Airs allemands tirés des opéras de J. W. Franck« mit vollständigem Baß.

geschobene Mittelsätze, durch Episoden und durch Anhänge an die Teilschlüsse, innerlich hebt er es durch Wiederholungen. Sequenzen und Imitationen ausdrucksvoller Motive, besonders aber durch den Modulationsreichtum der Begleitung. Es ist, als hätte er den Kremberg und Krüger zeigen wollen: »So kommt man über die Hamburger hinaus und bleibt doch beim Lied; euer Konzertieren und Kolorieren ist falsch und unnötig!« Die Überlegenheit Kussers gründet sich in erster Linie auf einen unverdorbenen künstlerischen Geschmack, der jederzeit die unerlässliche Vorbedingung heilsamen Könnens ist; dazu kommt bei ihm, neben der virtuoson Beherrschung der Mittel, die menschliche Vollnatur, die es schwer entscheiden läßt, auf welchem Gebiet seine Hauptstärke liegt. Ihm gelingt alles, der leichte Scherz und die schmerzliche Klage fließen gleich ungezwungen und eindringlich dahin. Am größten ist er aber doch wohl in der Trauer. Da reicht er Händel und Sebastian Bach die Hand und bezeugt, was in einer trotz eines Leibniz geistig armen Zeit die deutsche Musik zu bedeuten hatte. Tief stehen unter Männern wie Kusser und Keiser die mitlebenden Dichter. Keiser, der Kussern viel verdankt, beginnt die Unterstützung des Hausgesanges 1698 mit der »Gemüthsergötzung«, die sieben, von Continuo und von obligaten Violinen begleitete Solokantaten — Keiser nennt sie Singgedichte — enthält; die ersten vier (der vergnügte Philenus, der vergnügte Amyntas, der glückliche Fischer, die verliebte Diana) sind für Sopran, die fünfte (die geschilderte Hermione) und sechste (die bis in den Tod geliebte Iris) für Alt, das letzte Stück (die rasende Eifersucht) ist eine Baßkantate, Die Texte, möglicherweise von Keiser selbst verfaßt, führen, größtenteils in mythologischer Einkleidung, kleine Liebesabenteuer vor, deren berichtende und erzählende Abschnitte Recitative sind, während an den Höhepunkten der Gefühlsäußerung breit gehaltene Arien einsetzen. Der »Gemüthsergötzung« folgen 1713 unter dem Titel »Divertimenti serenissimi« neun weitere, nur vom Continuo begleitete Kantaten, sechs auf italienische, zwei auf deutsche Texte, eine (l'ocasso di Tritone) ist in der ersten Hälfte italienisch, in der zweiten deutsch. Eine dritte Keisersche Kantatensammlung brachte 1714 als »Musikalische Landlust« vier nur vom Continuo begleitete Solokantaten für Sopran, die das Landleben, die Musik und die Zufriedenheit besingen, die zweite Nummer überrascht mit der Komposition des 62. Psalms.

• Außer diesen Kantaten hat aber Keiser auch, ähnlich wie

Löhner, Ph. Krieger, Franck und Kusser, zahlreiche Arien aus Opern zur außentheatralischen Verwendung drucken lassen, nämlich: 1) »Die auserlesensten Arien aus ... la forza della virtù«, 1704, 2) »Componimenti musicali oder deutsche und italienische Arien nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia«, 1706, 3) »Erlesene Sätze aus der Oper: l'inganno fedele«, 1714, 4) »Die Kaiserliche Friedenspost«, 1715. Diese letzte Sammlung brachte den Abnehmern der »Musikalischen Landlust« als Ersatz für eine versprochne »Stadtlust« 5 Szenen aus einer kleinen Hausoper, die Keiser zur Feier des Rastatter Friedens beim österreichischen Gesandten in Hamburg aufgeführt hatte. Nach dem Muster der Pariser opéra-ballets ist in ihr an Stelle eines zusammenhängenden Dramas eine lose Reihe von Tableaux getreten, die dem Komponisten Gelegenheit gaben, sich als Schilderer von Charakterfiguren und Typen zu zeigen. Nacheinander treten ein Soldat, ein Geistlicher, ein Staatsmann, ein Freyer, alle mit sehr einfachen Strichen scharf, — der Kirchenmann für die Hamburger Oper bedeutsam, etwas respektlos — gezeichnet auf. Im Übrigen mischt diese Friedenspost reichlich Spreu unter den Weizen und läßt nur in kleinen köstlichen Zügen der Instrumentation und in der zum Naturalistischen neigenden Unbefangenheit der motivischen Erfindung die Herkunft aus der flüchtigen und eiligen Hand eines Meisters merken. Noch tiefer stehen die Gesänge aus »la forza della virtù«. Das ist vergnügliche, anmutige, kurz geformte Unterhaltungsmusik, wie sie jeder routinierte Komponist der Zeit hätte schreiben können. Ein bedeutend höherer Geist lebt in den Componimentis, in den aus Almira und Octavia entnommenen Arien und Szenen. Gleich die dritte Almiranummer, die Baßarie:

Lau - fet, ihr funkelnden Au - gen, mit Fleiß



reißt den Hörer mit dem freigeführten *cis* aus der Ruhe; das ist Inspiration und ein ungewöhnlicher Kopf, und diesem Befund entsprechen in der Mehrzahl die folgenden Stücke, wenn auch nicht mit der gleichen Originalität. In den Arien des Osmano haben wir den sinnigen, in der Edilia den lebenswürdigen, in der Almira, namentlich in ihrer Szene »Geloso tormento« auch ein-

mal den großen Keiser. Davon, daß die Octavia an hervorragenden Nummern reich ist, hat sich die Gegenwart durch den von ihr vorliegenden Neudruck¹ überzeugen können. Auch »l'inganno fedele« wird demnächst der Praxis zugeführt werden²; da sei besonders auf die Baßarie »Per compiacerti o cara« und auf die von Kuhlhörnern begleitete Tenorarie des Elpin »Mein Schatz, kannst du so sanfte ruhn?« aufmerksam gemacht. Da findet man den Keiser, den man den Mozart des 17. Jahrhunderts genannt hat, und da findet man den großen Humoristen und Genre-maler in Tönen! Was die drei Kantatenbände anbetrifft, so neigt die »Musikalische Landlust« ähnlich wie die »Friedenspost« und »la forza della virtù« zur untern Linie, die »Gemüthsergötzung« aber und die »Divertimenti« gehören zu den höchsten Leistungen der Kantatenkunst. Das Hauptstück in jener, »Die bis in den Tod geliebte Iris«, hat nicht bloß die Form des Monteverdischen lamento, sondern auch etwas von Monteverdis Tiefe. Die vier Duette der »Divertimenti« geben den berühmten Arbeiten Stefanis an Fluß und äußerer Schönheit nichts nach und sind ihnen an Wärme überlegen, besonders die Prachtnummer: »Caro autor«; unter den Solonummern des Bandes ragt besonders die Sopran-kantate »Il geloso sprezzante« hervor; hier sind Töne angeschlagen, die im deutschen Sologesang erst bei Schubert wiederkehren.

Nicht geringer als das ästhetische, ist das musikgeschichtliche Interesse, das sich an diese Sammlungen knüpft. Keiser sagt allerdings zu viel, wenn er (in der Vorrede der »Gemüthsergötzung«) meint: »die Cantaten hätten die ehemaligen Teutschen Lieder ganz ausgetrieben«. Das Lied war an innerer Krankheit verdorben und die Kantate versuchte es, während seines Scheintodes den leeren Platz einzunehmen. Von mehr als einem Versuch zu reden, verbietet der Blick auf den Musikmarkt der Zeit und sein doch immerhin nur schwaches Angebot von Kantaten und gesammelten Opernarien. Aber, daß man überhaupt dem Hausgesang Arbeiten wie diese Keiserschen Kantaten bieten durfte, ist eine Tatsache, die uns zwingt den Stand der Hausmusik Deutschlands an der Wende des 17. Jahrhunderts sehr hoch einzuschätzen. Sie setzen als Hausrat kleine Konzerte und Instrumentensembles, Bläser und Geiger voraus und sie verblüffen geradezu durch die Anforderungen, die sie an die Ge-

¹ Händelausgabe, 6. Supplementband.

² Durch die Denkmäler Deutscher Tonkunst.

sangtechnik der Dilettanten stellen. Das ist noch weit mehr als S. Bachs Solokantaten von den Alumnus der Thomasschule verlangten; es ist soviel, daß man mit diesen Keiserschen Kantaten und Opernarien die ganz überwiegende Mehrzahl unserer Berufssänger männlichen und weiblichen Geschlechts etwas erschrecken würde. Der zweite Punkt, durch den Keiser zu geschichtlichen Betrachtungen zwingt, ist die Mischung von deutschen und italienischen Texten in Oper und Kantate. Wir sehen sie mit Recht als ein Zeichen deutschen Elends an. Doch sind sie das keineswegs bloß im Sinne einer Modetorheit: vielmehr ergibt die eingehendere Prüfung überall, daß die italienischen die weitaus besseren Dichtungen sind, menschlich wie formell. Die Unnatur sitzt in diesem Falle auf deutscher Seite. Vom Artistenstandpunkt sprechen also außer vielerlei musikalischen, auch literarische Gründe dafür, daß die italienische Kantate an die Stelle des deutschen Liedes trat, daß es aus der Geschichte gestrichen wurde. Glücklicherweise jedoch waren Freunde da, die ihm auch in der Zeit der Not treu blieben. Wir finden den Beweis für die Existenz solcher Liederfreunde in einer Reihe von aus den kritischen Jahren stammenden handschriftlichen Liedersammlungen. Bei der Vorliebe der älteren Zeit für die geschriebenen Noten läßt sich annehmen, daß solche Liederhandschriften schon bald und daß sie sehr häufig angelegt worden sind. Jedoch ist dieser für die Geschichte des neuen Liedes sehr wichtigen Quelle noch nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden, nicht einmal der Materialbestand ist festgestellt. Sie kann sehr wohl in Zukunft reichlicher sprudeln, und namentlich aus dem Privatbesitz dürfen wir noch über mehrere solche handschriftliche Liedersammlungen zu erfahren hoffen.

Diese Handschriften hätten sich auch, je nachdem sie auftauchen, an die gleichzeitigen Liederdrucke anschließen lassen; eine zusammenfassende Behandlung ist aber deshalb vorzuziehen, weil sie alle auf dasselbe Hauptergebnis herauskommen: eine Korrektur des aus den Liederdrucken gewonnenen Bildes. Der Kreis gebildeter Deutscher, der an der einfachen Natur des Liedes, der Dichtung wie der Musik festhielt, war größer, als er dort erscheint. In den Liederhandschriften des 17. Jahrhunderts gibt es so gut wie keine Mythologie, dafür aber ein großes Quantum Derbheit und gewagter Späße, und der gleiche Volkston geht durch die Musik und ihre zwar immer flüssigen, aber niemals aufgeputzten Melodien; selbst das Orchesterlied tritt ganz zurück. Die Hand-

schriften stellen sich somit unzweideutig und für die weitere Entwicklung des Lieds bedeutungsvoll auf die Seite der Hamburger Schule, sie halten es im Text mit Voigtländer und Genossen, in der Musik mit der Art Adam Kriegers. Eine Nebenbedeutung haben die geschriebenen Sammlungen als statistische Unterlage für die Feststellung der Popularität einzelner Komponisten. Allerdings bieten sie da nur einen dürftigen Anhalt, denn die Herkunft der Stücke zu bezeichnen, erschien den Schreibern nur selten nötig oder angebracht. Aber, soweit Auskunft erteilt oder möglich ist, tritt Adam Krieger so sehr hervor, daß man ihn mit noch besserem Recht als das Gerber bei Albert getan, den Liebling seiner Zeit nennen und daß man fast nach der größeren oder geringeren Anzahl Krieger'scher Stücke die Sammlungen in ältere und jüngere scheiden kann. Vor Krieger fällt von den heute bekannten nur die jetzt in Petersburg befindliche Liederhandschrift der Brandenburgischen Prinzessin Luise Charlotte. Sie ist 1632 begonnen worden und bringt Melodien Scheins, Alberts, Hammerschmidts, Kittels und des von Albert (in der Vorrede des 6. Teils der Arien) erwähnten Engländers Walter Rowe, der vielleicht die Zusammenstellung für die Prinzessin besorgt hat¹. Die nächstälteste ist die von A. Kopp (im Archiv für Kulturgeschichte 1903) beschriebene Berliner Handschrift²; sie enthält viele Stücke von Krieger. Ihr folgt gleichfalls eine Berliner³, in der zwar Krieger nicht genannt wird, deren Melodien aber sämtlich seine Munterkeit und seinen Liedaufbau teilen. Bei ihr ist auch eine annähernde Datierung dadurch möglich, daß in dem von späterer Hand geschriebenen Anhang die Einnahme von Straßburg beklagt wird. Der Hauptteil kann darnach schon im 6. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts begonnen sein, denn die Klage um Straßburg weicht durch ihren Ernst von dem Grundton der Sammlung entschieden ab. Wird im Hauptteil geklagt, etwa von einem Bäuerlein, wie in Nr. 8⁴:



Ist es nit ein e - lend Le - ben, um den ar - men Bau - ernstand

so geschieht es zu komischen Zwecken, und selbst der Toten-

¹ Vgl. Joh. Bolte, Zeitschrift für deutsche Philologie 25, 32.

² Königliche Bibliothek zu Berlin: Mgq 720.

³ Ebenda, Ms. Germ. 80, 230.

⁴ Gedruckt in der Alemannia 16, 83.

tanz, der in dem 67 Verse langen »Lied vom Wurm« (Nr. 1.) vorgeführt wird, zieht in spaßhafter Färbung vorüber. Die Nr. 2:



Ist ein Zuchthaus auf der Welt, wo man wahre Marter zählt, darf man
 nur ins Kosthaus ge-hen, dort zu se-hen, wie's thut ste-hen, ob man
 noch thut läu-ten an, ha und sie er-zit-tern schon.

schildert in 63 Versen die Plagen des Seminaristen- und Studentenlebens. Die in der Musik durch Tempowechsel zweigeteilte Nr. 3 nimmt in 30 Versen die Stände satyrisch durch; die Nr. 4: ein flottes Basßlied¹:



Auf, auf, Ka-me-ra-den, brav Sol-da-ten

begnügt sich ausnahmsweise mit 14 Versen.

In der durch die phrygisch gehaltene Musik interessanten und an Neumark anklingenden Nr. 5²



Glück zu, Glück zu, ent-erb-tes Kind, for-tu-na e-nim e-ges

zeigt endlich die Sprachmengerei, von der im folgenden Stück ein italienischer, deutsch radebrechender Hausierer 46 Verse hindurch weitere Proben gibt, daß die Verfasser und die Freunde dieser Humoresken in Studentenkreisen zu suchen sind. Von dem schönen Vorrecht, lustig und heiter aufs Leben zu blicken, hat die akademische Jugend auch im 17. Jahrhundert ausgiebigen Gebrauch gemacht. Doch enthält die Sammlung auch schöne Perlen elegischer Dichtung, aber nur in Form von Erzählungen und dramatischen Szenen. Zu letzteren gehören Nr. 7³:

¹ Gedruckt in Erk-Böhmes Liederhort, 3, 497.

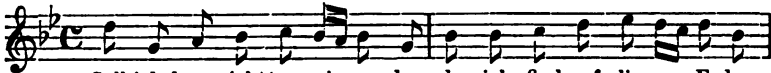
² Gedruckt im Jahrbuch für Geschichte Elsaß-Lothringens 6, 76.

³ Gedruckt in Joh. Bolte: Singspiele der englischen Komödianten. 1893, S. 188.



Geh, Schwester, lauf der Pfor-te zu, ich hö-re Je-mand läu-ten
und die Nr. 8, in der »Impatientia« (Sopran oder Tenor) und
»Patientia« (Baß) sich versweise ablösen:

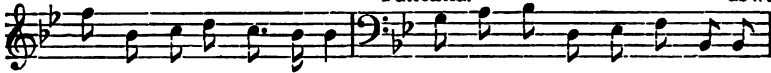
Impatientia.



Soll ich denn nicht trau-rig werden, der ich find auf die-ser Erden

Patientia.

usw.



nichts als lau-ter Trau-rig-keit? Ey, ey, du magst ja wohl lachen

In seinem Anschluß an ein bekanntes Muster zeigt dieses Duett, daß auch die Vertreter des leichten, einfachsten Gesanges von der Einwirkung der höheren Kunst nicht ganz unberührt bleiben.

Ein gleichfalls akademisches Hauptstück der handschriftlichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, das in der Königlichen Bibliothek zu Berlin¹ befindliche »Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius«, ist der Gegenwart seit längerer Zeit bekannt. Wilhelm Niessen hat diese wichtige, 409 Lieder starke Sammlung eingehend beschrieben und 26 von ihren 94 Melodien veröffentlicht². Christian Clodius (Klöde) aus Neustadt bei Stolpen, wo er später als Schulmann wirkte, gebürtig, hat diese Sammlung als Vorsteher der »Paulinischen Tischgenossenschaft«, — vermutlich einer Gruppe von »Convictoristen«, die, wie zu den Zeiten von S. Calvisius, auch noch zu denen S. Bachs die Stützen und Träger der Leipziger Universitätsmusik waren und die auch der Sächsischen Liedkunst mehr als einen Dichter und Komponisten gestellt haben — im Jahre 1669 angelegt. Sie fällt also ebenfalls noch vor die eigentliche liedlose Zeit, aber sie zeigt, daß die akademische Jugend die damals allerdings gerade spärlich gewordene Neuproduktion ziemlich ignorierte. Clodius läßt R. Ahle, A. Schop und J. Theile unbeachtet und berücksichtigt aus dem Jahrzehnt 1660—70 nur die Schreiberische Sammlung. Wie in diesem einen Falle beweist sein Buch überhaupt, daß auch in der Leipziger Studentenschaft nur in einfacher Form gehaltene, frisch und klar gestimmte Lie-

¹ Ms. Germ. Octavo 234.

² Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 579 u. ff.

der galten, um deren Herkunft man sich nicht genauer kümmerte. Wenn überhaupt Angaben gemacht wurden, verschlug es nicht viel, daß unter dem Namen des Berliner Johann Crüger eine Sarabande gebucht wurde, die von Hammerschmidt stammte. Die Mehrzahl der Melodien läuft auf Tanzlieder hinaus. Von bekannten Liederdrucken benutzt Clodius außer Schreiber die Sammlungen H. Alberts, A. Hammerschmidts, Chr. Dedekinds, A. Kriegers, Rists ›Florabella‹ und Stielers ›Geharnischte Venus‹, und legt damit ein Zeugnis für deren Beliebtheit ab. Daneben hat die ›Paulinische Tischgenossenschaft‹ ihren Singbedarf auch mit alten, zum Teil noch heute im Kurs stehenden Volksliedern und mit parodierten Instrumentalstücken französischer Abkunft gedeckt. Auch an Spuren, die an Quodlibetgesang, an dramatische Neigungen und Operneinfluß, also schon auf die mit Löhner, Franck, Kusser und Keiser bald eintretende Wendung in der Geschichte des deutschen Liedes hindeuten, fehlt es nicht. Gibt die Wahl der Stücke ein Bild von dem poetischen und musikalischen Geschmack der akademischen Kreise Leipzigs, so zeigen zahlreiche Änderungen bekannter Stücke, wie die Studentenschaft in die Entwicklung des Liedstiles ihrerseits nicht unwichtig eingriff. Die von Clodius angebrachten Varianten stellen sich auf die Seite der modernen Tonalität und sind für den Fluß oder den Charakter der Melodien und für die Klarheit und Wirksamkeit der Rhythmen meistens Verbesserungen.

Daß um die Zeit, wo Clodius Student war, trotz eines augenblicklichen Stillstandes in der Neuproduktion, die Lust am Liedgesang ihren Höhepunkt erreicht hatte, erfahren wir aus der Romanliteratur: Nachdem Simplicissimus gelernt hat, Sackpfeife zu spielen, schärft ihm die Mutter ein, beim Schafhütten Lieder zu singen. Das sei nötig, um die Wölfe zu verscheuchen. In allen Kreisen, in die er hineingerät, hört er Lieder und Gesang. Vom Einsiedler merkt er sich das Lied: ›Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall‹. Die Soldaten singen beim Karten- und Würfelspiel, und, wie es scheint, sogar mit Mythologie durchsetzte Stücke, die Simplicissimus mit der Bemerkung ablehnt: ›manche Narren machen sich Göttinnen aus platten Metzen‹. In Paris, wo er auch in ›Orpheus und Eurydice‹ — vielleicht einer Parodie der Oper L. Rossis — als Orpheus mitagiert, lernt er französische Lieder kennen, und in der Heimat macht er gelegentlich sein Glück dadurch, daß er nicht bloß Laute spielen, sondern zur Laute auch singen kann. Auf diese Fertigkeit hin wird er überall in gute Familien eingeladen und mit dem Unter-

richt der Kinder betraut. In dem Seitenstück dieses Romans, im »seltsamen Springinsfeld«, ist gleich der Held ein herumziehender Musikant, der bei Jahrmärkten und Kirchweihen singt, trommelt, trompetet, geigt, auf Schalmeyen und Sackpfeifen pfeift und auch als Taschenspieler amüsiert. Das ist also ganz der »Spielmann« alten Schlags, wie ihn Teniers liebt und wie er in einer edleren Nüance durch Gabriel Voigtländer vertreten wird. Andere Romane Grimmelshausens machen uns mit Liedern bekannt, die um 1670 besonders beliebt waren: Der »Trutzsimplex« nennt ein Schelmenlied, das »Der Schleck« betitelt ist und mit »Ach, was für unaussprechliche Pein« anfängt, im »Wunderbaren Vogelnest« kommt das »auf gut Hans-Sächsisch geschmiedete« Favoritstück: »Der Simplex und der Springinsfeld, Die Kerles haben beid' kein Geld usw.« vor, im »Traumgesicht von Dir und Mir« wird das Lied: »Seyd ihr der Herr von Falkenstein?« als sehr bekannt angeführt, und von dem Hagestolzenlied »Schweiget mir vom Weibernehmen« heißt's im »Rathsstübel Plutonis«, es sei ein »altes Liedlein«. Auch in Hieronymus Dürers »Lauf der Welt« (1668) erfahren wir von einem in der Zeit sehr gangbaren Lied: »Redlichkeit ist mein Kleid«, und endlich nennt Chr. Weise in den »Drei ärgsten Erznarren« (1672) als viel gesungene Lieder: »Ach, traute Schwester mein«, »So wollen wir auf den Eckertsberg gehen« und »Hertzeliebe Liebe«. Weise beschwert sich, daß die Organisten diese und ähnliche, wie Tanzmusik klingende Stücke in der Kirche zum Kyrie spielten und in ihren Sonaten anklingen ließen. Da sehen wir also die allgemeine Liebe zum Lied, eine Frucht der Hamburger Schule, bis zur Ausartung gediehen. — Die Romane bekunden aber die große Liederlust in der Zeit, wo Clodius sammelte, auch noch dadurch, daß sie den erzählenden Text fortlaufend mit Liedern jeglicher Art unterbrechen. Einer, H. Buchholzens »Hercules und Valisia« (1666) (ein Werk, das durch Nachrichten über eine virtuose Sängerin, über Instrumentistenkonzerte, über die Kunst der Pauken- und Trommelschläger auch allgemein musikgeschichtlich interessiert), besteht fast vollständig aus Liedern; in anderen, der »Aramana« (1669) und der »Octavia« (1685) des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig, in Stockfleths »Makarie« (1669), in Weises schon genannten »Erznarren« sind die Liedereinlagen außerordentlich zahlreich. Herzog Ulrich sagt ausdrücklich: »Sie (die Octavia) meint um so willkommner zu kommen, weil sie viel Lieder mitbringt«, und entnimmt mangels eigenen Materials diese Einlagen

den ungedruckten Gedichten eines Schlesischen Poeten. Noch beliebter als in den Liederdrucken ist in diesen Romanliedern unter dem Namen Nachsatz oder Gegensatz, die schon von Albert ins neue Lied eingeführte Parodie, die der dialektischen Kunst der Zeit, aber auch ihrer Geschmacklosigkeit, ein fruchtbares Feld bot. Weise läßt das — wie er sagt — damals neue Ständchenlied: »Hier lieg ich nun, mein Kind, in deinen Armen« von einem »Diskantisten mit heller Stimme in eine Baßgeige« folgendermaßen parodieren: »Hier liegt mein Schatz im Dreck bis an die Arme«.

Zwanzig Jahre nach Clodius merkt man im norddeutschen Roman den Niedergang des Liedes darin, daß es ignoriert, oder, wie wir im »Schelmufsky« (1696) sehen, verächtlich, als Plebejerkunst behandelt wird. Nach F. W. Happels »Akademischem Roman« singen um 1690 auch die Studenten nicht mehr, und das Lied ist auf die verrufenen Häuser und auf die unterste Hefe des Volkes angewiesen. Indeß übertreibt diese Schilderung einigermaßen, hat doch Schelmufsky selbst noch in anständigen Kreisen Lieder gehört, z. B. »Ich bin so lange nicht bei Dir gewesen.« Daß im nördlichen und mittleren Deutschland das Lied noch nicht ausgestoßen war, beweist Erlebach, es beweist es der erwähnte Anhang zu dem »Hamburger geistlichen Melodienbuch« und noch mehr die Friedemannsche Liederhandschrift¹. Diese von dem Kantor Michel Friedemann zu Freiberg in der Zeit von 1683—1696² niedergeschriebene aus 22 Nummern bestehende, in Sologesänge, Duette und Terzette (für Männerstimmen) zerfallende Sammlung unterscheidet sich von ihresgleichen dadurch, daß die Lieder Orchesterlieder sind, also von der in den handschriftlichen Sammlungen herrschenden Einfachheit abweichen, und daß sie mit Ausnahme eines Stückes vom Zittauer Krüger Originalarbeiten des Schreibers sind. Berglieder, Lieder von Steigern, Häuern und Schlegelgesellen spielen darin eine Rolle, die eine weite Verbreitung von Friedemanns anmutigen und traulichen Kompositionen außerhalb der sächsischen und böhmischen Bergstädte und damit ihre Drucklagung allein schon ausschloß. Geschichtlich ist sie

¹ Königliche Bibliothek zu Berlin: Ms. Germ. 40, 724.

² Die erste Jahreszahl steht durch das, den »Historisch-poetischen Gesängen«, welche, acht an Zahl, die Sammlung eröffnen, beige-schriebene Datum fest, die zweite durch die am Ende des Schlußstückes, der Kantate: »Willkommen, großer Mann« befindliche Bemerkung: die Komposition sei am 15. Mai 1696 zur Begrüßung des Herrn Rebner aus Meißen aufgeführt worden.

aber ein wertvoller Beleg dafür, daß in Sachsen nach J. Krtüger und Kremberg doch noch neue Lieder entstanden.

Indessen ändern diese Abstriche nichts wesentliches an der Tatsache, daß das neue deutsche Lied gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in seiner eigentlichen Heimat und auf dem bis dahin fruchtbarsten Boden nahe am Absterben steht. Ganz anders liegen aber die Verhältnisse im südlichen Deutschland. Da schickt sich um dieselbe Zeit das neue Lied an, zum erstenmal festeren Fuß zu fassen. Dafür genügt es, die Namen Kradenthaler und Laurentius von Schnüffis anzuführen. Beide vertreten das geistliche Lied und Schnüffis bedeutet auf diesem Gebiete eine Spitze. Aber, daß auch das weltliche Lied zur Zeit dieser Männer, wenigstens in Altbayern, Freunde im Volk, in der hohen Gesellschaft und unter talentvollen Musikern hatte, geht aus drei handschriftlichen Liedersammlungen hervor, welche in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München aufbewahrt werden¹. Da sie den Schriftzügen, dem Dialekt und dem Inhalt des Textes nach zusammengehören, wird man sie in dieselbe Zeit setzen können. Die ist aber bei der mittleren dadurch bezeugt, daß sie als Liederbuch der Kurfürstin Maria Antonia, einer Tochter Kaiser Leopolds I., die, 1669 geboren, sich 1685 mit Maximilian Emanuel II. vermählte und 1692 starb, betitelt ist. Diese zweite, wiederum auf das Lied in Wien hinweisende Sammlung kann also nur in den Jahren 1685—1692 entstanden sein. Noch näher läßt sich das Entstehungsjahr bei der ersten feststellen. Denn der Anfang ihres ersten Liedes lautet:

Es ist noch nicht lang geschehen,
 Daß die ganze Welt hat g'sehen,
 Wie ein junger edler Held
 Hat in Lieb und Krieg gerungen,
 Wie ihm alles wohl gelungen
 Und erhalten beide Feld.

Dieser Vers, mit dem die neuvermählte Kurfürstin ihren Gemahl als Eroberer von Ofen besingt, führt direkt an das Jahr 1686. Als es zu Ende ging, oder in den ersten Monaten des folgenden

¹ (I) MMs. 4526, (II) 4577 und (III) 4662. Eine vierte Münchner Handschrift MMs. 94 weist von diesen im Charakter erheblich ab. Sie enthält unter ihren 92 Nummern geistliche und weltliche, und außer deutschen auch lateinische und italienische Kompositionen. In der Mehrzahl stehen sie unter dem Einfluß der höheren Kunst, manche zeigen unmittelbar auf A. Steffani. Bei den Nummern 67—77, denen derselbe Text »Mein Seel ist betrübt« zugrunde gelegt ist, finden sich die Komponistennamen C. Hagerer, A. Slevogt und Leuttner.

muß das Liederbuch in Angriff genommen worden sein. Als Schreiber hat sich Joh. Jakob Prinner, der Musiklehrer der Kurfürstin, genannt. Mit der Anspielung auf ein Zeitereignis steht das angeführte Eröffnungslied ganz vereinzelt da. Die Gedichte der Sammlungen gehen der Geschichte ebenso aus dem Wege, wie der Mythologie und besingen harmlos und zum Teil in traulichen Genrebildern Natur und Liebe. Unter den Liebesliedern, welche die Hauptmasse der Poesien bilden, sind auch etliche Hagestolzenlieder gemischt. Der Münchner Hof scheint es, hier- und nach etlichen starken Späßen zu schließen, mit der Zeit und mit dem Volk gehalten zu haben; auch auf das Hofleben wird wiederholt unbedenklich gestichelt. Nur unter den lustigen Hagestolzenliedern finden sich einige importierte Exemplare. Der Refrain: »Ich sterb gleich für keine nicht« oder der Anfang: »Was Prätext thun sie nicht finden | bis sie ihre Männer binden« war, wortgetreu oder variiert, seit Voigtländer oft genug gehört. Im Übrigen sind die Gedichte Lokalgewächse, zum Teil mundartlich gehalten; zuweilen setzen sie bayrische Landeskunde voraus.

Mindestens gleich erfreulich wie die Dichtung ist die Musik der drei Handschriften, die in der ersten aus 5, in der zweiten aus 47, in der dritten aus 40 Melodien mit Baß besteht. Es sind fast lauter Sopranlieder; nur die dritte Sammlung hat auch einige Stücke für Baß und für Alt. Die Zahl der Gedichte ist in der zweiten und dritten Sammlung weit größer als die der Melodien, aber viele sind Parodien, gehen also nach der Melodie des vorhergehenden Liedes. Bezeichnet sind die Musiksätze als Arien; der Form nach sind es drei- und zweiteilige Lieder. Die einzige Ausnahme bildet III²: »Als in das schöne Ambertal Tyrsis sich that begeben.« Diese Nummer, die Geschichte eines unglücklichen, ausnahmsweise antik getauften Liebhabers, der, nachdem er der Nachtigall sein Leid geklagt, in den Armen der angebeteten Nymphe stirbt, ist als Kantate gehalten. Ihren Mittelpunkt bildet das Lied an die Nachtigall:

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a bass line on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bass line begins with a bass clef and contains a melody of quarter and eighth notes. Below the vocal staff, the lyrics are written: "O Nach-ti-gall, ich hö - re wohl, wie lieb-lich du dich kla - gest usw." The word "usw." is positioned below the end of the line.

Einleitung und Schluß sind Rezitativsätze, die mit dieser Me-

lode die edle Natürlichkeit des Ausdrucks teilen. Die elegische Saite, auf der diese Nummer gespielt wird, kommt in den drei Sammlungen verhältnismäßig nur wenig zur Geltung. Wie vor 50 Jahren beim Erbprinzen von Dänemark, so dient auch jetzt am Münchner Hof das Lied ziemlich ausschließlich als Mittel fröhlicher Unterhaltung. Als heitere Gesellschaftsmusik kann sich aber die Mehrzahl dieser für die Kurfürstin niedergeschriebenen Lieder sehr wohl sehen lassen: sie umspielen mit immer wieder neuer Anmut den Grundton einer behaglichen Lebensfreude. Sie dämpft in der ersten Sammlung, die in die Zeit vor der Erklärung einführt, die kleinen Liebessorgen und färbt da die Spuren leichten Herzenskummers, die der Text zeigt, musikalisch rosig:

Nr. 3.

Sag, meintreu-es Lieb, was hab ich verschul-det, daß du mich
all - zeit ver - fol - gen thust, ich hab lang ge - nug usw.

oder:

Nr. 4.

Wa-rum, o Schönste, zweifelst, du daß ich verliebt kann sein usw.

Die Liebenswürdigkeit des Ausdrucks bleibt in der zweiten und dritten Sammlung dieselbe, aber der Gefühlsgehalt wird stärker, freier und mannigfaltiger. Neben der Nr. 34, einem prächtigen Mailied:

Der schö-ne Mai ist ku - men, be - zie - ret Berg und Thal
F G E F

steht da in der zweiten Abteilung eine Reihe humoristischer Lieder voran, an ihrer Spitze die ganz im Tone Adam Kriegers verlaufende Nr. 43:

Wäres nicht gut, wenn das Herz Fenster hett, daß man darein könn't schauen

Von der Menge von Treffern, welche die dritte Abteilung enthält, mögen die Anfänge dreier Lieder eine Probe geben, die nahe beieinander stehen und von denen die ersten beiden aus dem gleichen Thema entwickelt sind:

Nr. 30.

Mor - gen geht die Hoch - zeit fort, dar - zu ein statt - liches

Schie - ßen, Frau ja du wirst auch all dort usw.

Nr. 33¹.

Es war im Dorf ein hüb - sche Krodt, so mach - ti thats

ma' g'fal - len, sie half mir doch usw.

¹ Die Melodien von Nr. 30 und 33 sind Varianten eines Tanzliedes, das von der frühesten Zeit bis zur Gegenwart immer wiederkehrt. Im 18. Jahrhundert begegnen wir ihm außer in Handschriften auch bei S. Bach in der Klavierübung und in der Bauernkantate.

Das dritte

Nr. 37.

Sag, Mut-ter, sag, was soll ich ietzt an-fan-gen, ein

Mann wär mein Ver-lan-gen. Sag, Mut-ter usw.

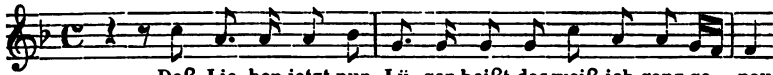
fängt genau so an wie die schöne Altarie »Ich bin dein, du bist mein« in F. W. Zachaus zweiter Pfingstkantate¹, lehnt also wahrscheinlich mit diesem zusammen an ein bekanntes Volkslied an, oder ist selbst volkstümlich geworden.

Auch dem Stil nach ist diese dritte Sammlung reifer als die erste und zweite. Diese enthalten Mängel in der Vokalität: sie betonen textwidrig, z. B. I 5:

Wie kommt's, daß die Lieb sich schon wie-der thut kla-gen

sie ermangeln der für's Atmen nötigen Pausen und — wie das an dem oben zitierten, auch noch ungeschickt taktierten Lied an die Nachtigall zu ersehen —, der für die Schlüsse üblichen Ruhe und Breite. Darin zeigt sich die lediglich instrumental geübte Notenfeder. Von diesen Stillflecken ist nun die dritte Abteilung ziemlich frei! Schwierige Intervalle und Intonationen sind hier seltener, insbesondere wird die Wirkung der Endpunkte fast immer, häufig durch Wiederholung der letzten Takte, gesichert. Und doch stammen ihre Stücke noch aus der alten Werkstatt. Hierfür läßt sich der Beweis doppelt erbringen: Erstens in der Übereinstimmung und Verwandtschaft, welche zwischen Stücken der dritten Abteilung und solchen der ersten oder zweiten besteht. Die oben zitierte Nr. 4 aus I z. B. — die nebenbei mit einem Hauptstück der angeblich Bachschen »Lukaspassion« ziemlich identisch ist — kehrt in der dritten Abteilung als Nr. 36 in folgender Fassung wieder:

¹ Denkmäler deutscher Tonkunst XXI/XXII, S. 291.

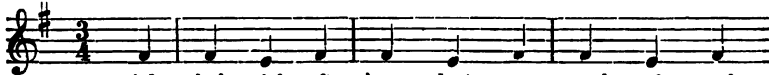


Daß Lie-ben jetzt nur Lü-gen heißt, das weiß ich ganz ge - nau

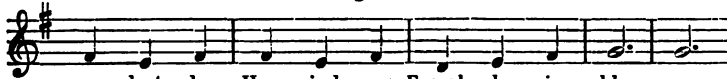
Zweitens finden sich in den alten und neuen Stücken die gleichen Eigenheiten. Zwei treten besonders stark hervor: die Vorliebe für Melodiegänge, die, auf der Tonika beginnend, auf der mit der Sext wechselnden Quinte mit der Formel:



schließen, sodann die Entwicklung längerer Perioden durch ununterbrochene, wörtliche Wiederholung desselben Motivs, bekanntlich ein Stilmittel des Volkslieds. In der Nr. 44 der zweiten Sammlung lautet der Mittelsatz:

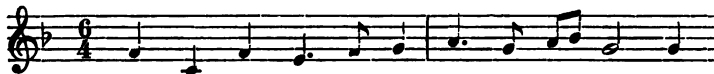


ich hab mich oft g'wun - dert wa - rumb seh auf -



mun - dert der Hans sind nun Fremb - de in khu - men

In der Nr. 44 der dritten Abteilung wird mit ähnlicher, auch von Adam Krieger geliebter humoristischer Zähigkeit der Anfangsabschnitt:



Hörst du, was neu - lich Cu - pi - do be - gan - gen

viermal hintereinander auf weitere Textzeilen gebracht. Solche Züge weisen auf einen bestimmten Komponisten oder Sammler hin. Soweit die Münchener Handschriften Originalkompositionen enthalten, hat sie möglicherweise Prinner selbst, jedenfalls aber ein Musiker von Talent und Bildung verfaßt, ein Musiker, der mit der Oper, mit dem Volkslied und ganz besonders mit der französischen Instrumentalmusik bekannt war. An die Oper erinnern außer pathetischen Melodiewendungen wie: $\bar{e}s \ \bar{f}is \ \bar{a} \ | \ \bar{a}$ und $\bar{b} \ \bar{e} \ \bar{c}is$ die konzertierenden Bässe, die ja auch der Zittauer Krüger ins Lied herübergenommen hatte. In einzelnen Stücken, der Nr. 49 (»Was halt man von Damen«) und Nr. 23 (»Traut nicht Allen«) der zweiten Handschrift darf man italienische Kanzonetten als Vorlagen vermuten. Im Ganzen hat der Opernstil am schwächsten eingewirkt: das Kolorieren, das an Kremberg geradezu abstößt, ist, eine einzige Malerei auf »Donnern« ausgenommen, den drei

Handschriften ganz fremd. Der Einfluß des Volksliedes zeigt sich in melodischen Anklängen wie:

ich merk - te den Pos - sen und gin - ge hin - zu,

C D E D G C H B

hörst du, Cu - pi - do, laß Her - zel in Ruh

(Schluß von III 14.)

oder:

Wie sollt ich in Freu - den le - ben

Das sind Allerweltsmotive, die von der Zeit der Fahrenden her sich bis in das heutige Studentenlied erhalten haben. Auf die Volksquelle dürfen wir, ähnlich wie bei Adam Krieger, auch die Frische des Tons und die unbefangene Keckheit der Formbehandlung zurückführen, durch welche viele Stücke der Münchner Sammlungen überraschen. In der bereits zitierten Nr. III 44 heißt's am Schluß:

und b'sorgtsich, es werd ihm weg-kum-men sei - ne Speis und
wills nicht lei - den, daß man ihm usw.

In diesem plötzlichen Oktavensprung lebt Älplergeist. Wie hier im Intervall zeigt sich in andren Liedern die Naturwüchsigkeit der Volksmusik in Metrik und Rhythmik. Dreitaktige, sieben-taktige Periodisierung, lange Vordersätze, kurze Nachsätze, Umschlagen des ungeraden in geraden Takt — und andre Unregelmäßigkeiten kommen wiederholt vor. Ja, bei einzelnen Liedern, den bereits zitierten Nrn. 30 und 33 der dritten Abteilung vor allem, hat man es sehr wahrscheinlich mit ganz unverfälschtem Bauerntanz zu tun.

Originalkompositionen und wortgetreue oder abgeleitete Volkslieder bilden jedoch in den Münchner Handschriften nur einen Teil. Die Hauptmasse scheint der französischen Instrumentalmusik

entnommen oder nachgebildet und mit Texten versehen, »parodiert« zu sein. Die diplomatischen Stützen für diese Annahme fehlen allerdings. Nur eines (III 2) unter den 92 Liedern ist als französischer Tanz (Gavotte) bezeichnet und es wird sehr schwer sein, für eine beträchtlichere Anzahl die Herkunft aus französischen Opern oder Ballettsammlungen bestimmt nachzuweisen. Aber daß der Stil und die Grazie dieser Lieder dieselben sind wie in den *Airs à jouer* und in den Ballettsätzen Lullys und seiner Nachfolger, wird klar, wenn man sie ohne Text durchnimmt. Die früher berührten Mängel, die sie als Lieder zeigen, kommen daher, daß einer fertigen Instrumentalmusik, meistens allerdings mit guter Anpassung an ihre Stimmung, nachträglich die Worte aufgepfropft worden sind. Ob nun französisch oder nicht, jedenfalls liegt der instrumentale Ursprung der meisten Münchner Lieder stilistisch nahe. Die geschichtliche Bedeutung dieser ästhetisch reizenden, kleinen Arbeiten liegt, wenigstens zur Hälfte, in der ganz renaissancewidrigen Unterschiedslosigkeit von Gesang und Instrumentalmusik, in der Herrschaft des Tanzstils über das weltliche Lied. Könnte man sie als Testament des 17. Jahrhunderts betrachten, so würden sie als letztes Wort predigen: Volkstümlichkeit trotz Allem! Diese Tatsache weist ebenso auf die Hamburger zurück, wie auf Sperontes und die kommende Zeit voraus. Die zweite Seite, nach der diese Handschriften für die Geschichte des Liedes wichtig sind, ist ihre Heimat. Sie zeigen, daß in der Zeit, die wir im Allgemeinen eine liederlose nennen dürfen, der Süden Deutschlands doch an der Arbeit war und noch über ungebrochenes Liedtalent verfügte.

Zweites Kapitel.

Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert.

Aus der Ohnmacht, die das deutsche Lied am Ausgang des 17. Jahrhunderts befallen hatte, erwachte die geistliche Komposition, noch ehe ein Menschenalter zu Ende gegangen war, in dem Augenblick, wo sie, schon früher dichterisch besser gestützt als die weltliche, durch die Lieder der Pietisten frische starke Anregungen erhielt. Das »Neue Geistreiche Gesangbuch« von Joh. Anastasius Freylinghausen, dem Schwiegersohn Frankes (Halle 1704) ist die erste Stelle, wo wieder geistliche Melodien mit Baß zum Vorschein kommen. Freylinghausen gibt wie Rist, dem er auch als endloser Vorredner gleicht, doppelt: für die Gemeinde 845 Lieder, die nach älteren und neueren bekannten Chorälen gesungen werden können und daneben 470 besondere Weisen von Halleschen Musikern komponiert, die zur geistlichen Arie und zu einer freieren Hymnenart neigen. Letztere sollen, nach der Vorrede, mit der Gravität Lieblichkeit vereinen und unterscheiden sich, diesem Motto folgend, schon äußerlich von den Chorälen darin, daß sie keine Fermaten, aber einen reichen und leicht bewegten Rhythmus haben, z. B.:

Fröhlich soll mein Her-ze springen, die-ser Zeit usw.

oder:

Gott Lob, es ist nunmehr der Tag voll - en - det usw.

Im Laufe der weiteren Auflagen ist bis 1744 die Zahl der eigens für Freylinghausen komponierten Melodien bis auf 600 gestiegen,

aber schon von der achten ab, die 1714 als zweiter Teil erschien, ist ihr Charakter stillschweigend verändert worden: es sind von da ab ganz einfache Fermatenlieder, die den üblichen Chorälen völlig gleichen. Die Ristsche Idee einer Umgestaltung des Gemeindegesanges gibt dann noch einmal ein Lebenszeichen in dem »Musikalischen Gesangbuch« des Zeitzer Schloßkantors Georg Christian Schemelli (Leipzig, 1736). Es enthält 954 Kirchenlieder nach bekannten Chorälen zu singen, für 69 ist aber eine besondere Musik (Sopran und Baß) beige druckt, die deswegen ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt, weil sie von Seb. Bach redigiert ist. Bei allen zeigt sich seine Hand an den Bässen, von 24 werden ihm auch die Melodien, bei zweien mit voller Sicherheit, bei den übrigen mit großer Wahrscheinlichkeit, zugeschrieben¹. Die Mehrzahl der Schemellischen Sätze steht dem Choral nahe und verwendet die Fermate, der kleinere Teil, — zu ihm gehört Bachs bekannte Melodie von »Dir, dir, Jehova, will ich singen« — geht mit Figuren, Verzierungen und Modulationen über das Leistungsvermögen auch einer gut geschulten Gemeinde hinaus und scheint für die »Privatandachten zu Hause« bestimmt, von denen der Schloßprediger Friedrich Schultze im Vorwort spricht. Dieser zweiten Gruppe würden noch die Nr. 1, 3, 4, 5 von den fünf, durch J. L. Krebs handschriftlich überlieferten geistlichen Liedern anzuschließen sein, die Spitta als vermutliche Parerga von Bachs Mitarbeit an Schemellis Gesangbuch mitteilt². Wenn C. v. Winterfeld³, dem sich W. Rust⁴ angeschlossen hat, auch bei Freylinghausen Bachs Mitarbeit annimmt, so muß man sie für die erste Auflage mit Spitta für ausgeschlossen erklären; für den zweiten Teil dagegen ist sie sehr wohl denkbar und läßt sich wenigstens mit Bachs vermeintlicher Gegnerschaft gegen den Pietismus nicht abweisen. Neuerdings⁵ sind Bach noch einzelne Melodien in Christian Hofmanns von Hofmannswaldau »Geistlichen Oden usw.« zugeschrieben worden, und zwar auf Grund handschriftlicher Bemerkungen, die in dem im Besitze des Eisenacher Bachmuseums befindlichen Exemplar des Buches stehen. 1679 zuerst gedruckt, bringen diese Oden in den Auflagen von 1704 bis 1714 zu 18 Nummern

¹ Nach F. Wüllners Feststellung im 39. Bande der Bachausgabe.

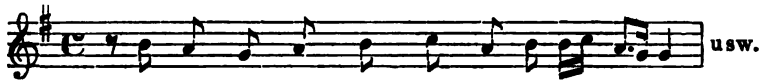
² Ph. Spitta: J. S. Bach II, Notenanhang S. 46.

³ C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang III, 270 ff.

⁴ Gesamtausgabe der Werke S. Bachs XXXIX, S. LXV.

⁵ Landmann: Angeblich von S. Bach komponierte Oden usw. (Bach-Jahrbuch für 1907, S. 79 ff.).

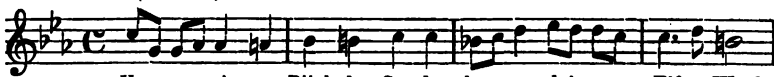
Melodien mit Baß, die aber 1730 wieder verschwinden. Da ist nun über 8 Nummern der Name S. Bach geschrieben und auf dem Schmutzblatt behauptet: »Die Musik ist größtentheils von Bach«. Die Schrift darf man in die Bachsche Zeit setzen, weitere Beglaubigung bleibt abzuwarten; der Stil der Sätze hat keine Beweiskraft, denn Melodien wie:



Ge-trost mein Geist wenn Wind und Wetter krachen

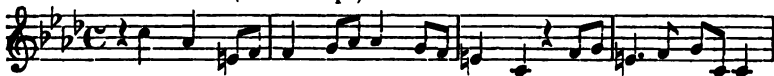
können von S. Bach, können aber ebensogut von einem Geringeren sein. Wert hat jedoch das Hofmannsche Bändchen als Beleg dafür, daß das geistliche Lied auch außerhalb der großen Gemeindegesangbücher wieder auflebt. Viel imposanter tritt aber diese Tatsache aus einem Werke hervor, das 1705 zu Königsberg unter dem Titel: »Christian Schwarzen Musae Teutonicae. . . von gewissen preiswürdigen Musicis dieser Zeit in Melodeyen gebracht« 143 im Arienstil komponierte Lieder vorlegt. Schwartz, der als Hausvoigt zu Mümmel in Preußen zeichnet, ist ein ausgesprochen melancholischer Dichter, der auch die wenigen freudigen Lieder auf die Krönung eines Potentaten, auf Weihnachten und auf die Morgenstunde dunkel koloriert und seine ganze Kraft auf Passions- und Bußlieder wirft. Damit hat er es seinen Musikern nicht leicht gemacht, sie haben aber alle — J. A. Schope, Joh. Francke, Jacob Schönfeldt, Rubach und A. M. — ihre Aufgaben sehr ehrenwert, teilweise mit reichlicher Chromatik, z. B.:

Bußlied (Rubach).



Herr, nur ei - nen Blick der Gnade, hemme dei - nes Eifers Wuth

Sterbens-Gedanke (J. A. Schope).



Hier lieg ich kläg - lich vol - ler Schmerzen, mein Le - ben rin - get



mit dem Tod, ich füh - le schon des Sterbens Noth

gelöst, und einer von ihnen hat sich so ausgezeichnet, daß er verdient, der Vergessenheit wieder entrissen zu werden. Dieser eine wird bei der zweiten Nummer, dem »Abendlied eines ge-

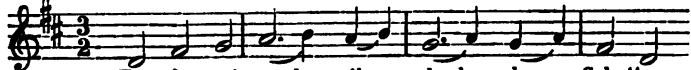
krönten Potentaten«, als C. Haagk und mit der Bemerkung eingeführt: »Comp. bis III«. Diese Ziffer hat Eitner römisch als drei gelesen und daraufhin sind dem Haagk, der am Ende der Sammlung noch einige Male genannt wird, nur wenige Lieder in den »Musis teutonicis« zugeschrieben worden. Sie ist aber arabisch als 111 gemeint, denn erst bei Nr. 112 tritt A. M. als weiterer Komponist ein. Mit seinen mehr als hundert Liedern hat also Haagk Anspruch, als fruchtbarer Tonsetzer anerkannt zu werden; er ist aber auch bedeutend. Zwar tischt auch er, wenn auch nie so sinnlos wie Kremberg und Genossen, viele unnötige Koloraturen auf, aber er macht diese Schwäche reichlich wett durch den Gehalt seiner Melodien, die den Text weniger innig, als die Wolfgang Francks, auch Löhners und Vötters, aber immer geistvoll erfassen. Alle Mittel stehen im Dienst der Idee und des Charakters des Gedichts, besonders meistert er die Deklamation durch Harmonie und Rhythmik; mit der Pause weiß er ganz ungewöhnlich zu wirken.

Die »Musae teutonicae« wurden 1706 mit einem zweiten Teil fortgesetzt, der weltliche Poesien des Mümmeler Hausvoigts bringt. Es sind lauter Liebeslieder, alle herzlos, viele — am ärgsten die angehangene Kantate: »Scherzhafte Liebeskuppelei« — lüstern witzelnd. Trotzdem durfte dieser zweite Teil der »Musae teutonicae« dem Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen, dem Vater Friedrichs des Großen, gewidmet werden. Auch Schope, der diese Texte zu komponieren hatte, faßt sie als leichte Scherze für Männer — alle Stücke stehen im Tenor- oder Baßschlüssel — auf. In einigen Tanzliedern, z. B.:

Nr. 2. 
Nicht so lie-der-lich, Me-lin-da, spie-le doch nicht

 usw.
mit dem Eid, du magst leicht die

Nr. 4. 
Ich ha-be die glü-hen-de Koh-le ge-küßt

Nr. 17. 
Ent-fer-net euch, ihr dunk-le Schatten


Macht kein Funken mei-ner Flammen, Marga-ris, Dir ei-nen Brand

hebt sich seine überall geschickte Musik zu volkstümlicher Anmut, aber auch die wenigen Stücke, bei denen der Dichter eine Wendung ins Elegische erlaubt hat, wie Nr. 45:

Der Him-mel hat mit mir Er - bar - men und gön-net
mir auch nächtlich hel - len Schein

bekunden ein mehr als gewöhnliches Talent. Prüft man dazu noch im besonderen die in der Mehrzahl der Melodien eigene Verwendung des Melisma, so drängt sich die Frage auf, ob nicht Schwartzens J. A. Schope mit Albert Schop, den wir als einen der besten Komponisten der Hamburger Schule kennen (S. 76), identisch sein kann.

Als erster vom weltlichen Lied in der liederlosen Zeit ausgestreckter Fühler hat der zweite Teil der »Musae teutonicae« seine Bedeutung. Leider zeigt er nur den alten Befund: die Leistungsfähigkeit der Musik wird durch die Nichtigkeit der Dichtung brachgelegt. Von Interesse ist bei dieser Sachlage ein von dem Ulmer Studiosus Philosophiae Eitel Albrecht Kammerer für Juliane Müller, die Schwester des Siegfried-Dichters in Ulm, im Jahre 1745 geschriebenes Notenbuch¹, weil es eine Andeutung darüber gibt, wie sich die Sangesfreunde, die sich an Keisersche und andere Kantaten nicht wagen konnten, in dieser Not zu helfen suchten. Sein erster und stärkster, 469 Seiten umfassender Teil beginnt mit einer kurzen Erklärung von Noten, Pausen und Skalen und läßt dieser Elementarlehre gegen hundert bekannte Choräle, aber in einer süddeutschen, fermatenlosen und etwas verschnörkelten Fassung, diesen eine Reihe als Aria betitelter, freier Weihnachtslieder, und ihnen wieder von einigen Trauer-Arien für Chor die Sopranstimme folgen. Den zweiten, kleineren Teil des Buches bilden 60 ganz kurze Klavierstücke, die zu drei Vierteln Menuetts, im Rest Gavotten, Bourrées, Märsche, Sarabanden, Arien und deutsche Tänze sind. Unter ihnen verdienen ein »Bauren-Dänzlein«:

¹ Im Besitz des Herrn Dr. W. Wolffheim.

das in Seb. Bachs C'dur-Konzert für drei Klaviere anklingen könnte, ferner ein »Leipziger Studenten-Dantz«:



dann einer der beliebten, rhythmisch immer gleichen »Hußaren Däntze«:



und die »Spaniola« (Folie d'Espagne):



besondere Beachtung. Ähnlich wie in dem (S. 122) erwähnten, zeitlich nahestehenden Dantz-Büchlein Dreysers haben etliche Liedertexte als Überschrift. Es sind folgende:

Nr. 9. Ihr Diener ich bin.



No. 24. Ist es nicht ein Freudenleben.

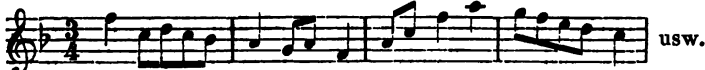


Nr. 26.

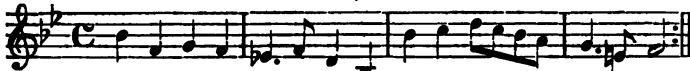
Mercurius. O Freud entfernte Lust oder Eine Zeitung voller Schmutz usw.



Nr. 28. Menuett. Als ich zur Sommerszeit mich auf dem Land erfreut.

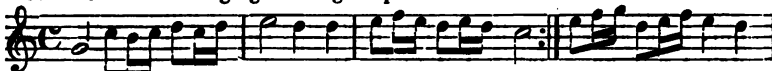


Nr. 29. Aria. Schwarzes Land, du bist mein Leben.

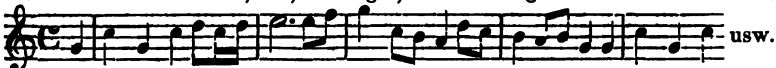


Nr. 34. Aria. Es ging ein Jäger spazieren.

usw.



Nr. 37. Marsch. Auf, auf, ihr Jäger, auf und folget eurem Fürsten nach.



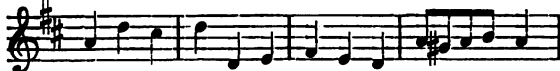
Nr. 38. Hantsle, was sagst du derzu?



Nr. 44. Bayrischer Bauerntanz. Der Hansel hüt' d' Ochs, das Gretlein hüt' d' Kuh.



Nr. 60. Menuett. Süß ist die Liebe, dir bleib ich verpflichtet.



Es wird kaum möglich sein, die Herkunft dieser Lieder festzustellen, einzelne könnten alte Volkslieder sein, andere sind entschieden modern und Kunstprodukte. Sicher ist nur, daß sie 1715 in Ulm sehr bekannt und beliebt gewesen sein müssen: Man wußte die Texte auswendig und spielte die Gesänge als Klavierstücke, ganz ähnlich, wie man's mit Lieblingsliedern schon seit den Zeiten Hans Kotters gehalten hat und noch heute hält. Die Hauptsache an diesen Ulmer Liederchen ist die volkstümliche Tendenz von Dichtung und Musik, jene weiß nichts von Mythologie, diese hält sich an den Tanzcharakter. Nach beiden Punkten ist das Ulmer Notenbuch sowohl mit den uns bekannten Münchner Liederhandschriften des 17. Jahrhunderts wie auch mit späteren süddeutschen handschriftlichen Sammlungen eng verwandt. Das Lied ist da unten, an Isar und Donau, während der stillen Zeit nicht fallen gelassen worden, es hat sich nur den gelehrten Händen entzogen und seinen Dienst auf Lustigkeit, auf Unterhaltung und Erheiterung einfacher Menschen eingerichtet. Das bestätigt auch der stattliche Liederdruck, der achtzehn Jahre nach der Niederschrift des Ulmer Notenbuches am Lech erscheint. Die Sammlung hat den Titel: »Ohren vergnügendes und Gemüth ergötzendes Tafelkonfekt; bestehend in 12 kurzweiligen Sing- oder Tafelstücken von 1, 2 oder 3 Stimmen mit einem Clavier oder Violoncello zu akkompagniren zur angenehmen Zeitvertreib- und Aufmunterung melancholischen Humeurs aufgetragen und vorgesetzt Von einem Recht gut meinenden Liebhaber. Im Jahr Wo Man hler frÖLICH VnD LVstlg War. Zu finden bei Johann Jacob Lotter in Augspurg.«

In den großen lateinischen Lettern der Schlußzeilen birgt sich, nach der Sitte der Zeit, das Jahr, in dem die Sammlung erschienen ist: 1733, die Initialen V. R. bedeuten, wie Fried-

länder nachgewiesen hat¹, Valentin Rathgeber, einen 1682 zu Oberelsbach geborenen, 1750 im Kloster Banz bei Bamberg gestorbenen Benediktinerpater, der sich eine Reihe von Jahren in Augsburg aufhielt und da eine stattliche Anzahl kirchlicher Chorkompositionen herausgab. Er war also, wie auch aus den Sätzen des »Tafelkonfekts« hervorgeht, durchaus mehr als ein bloßer Liebhaber der Musik, hatte aber mehrfachen Grund, sich gerade bei diesem Opus nicht zu nennen. 1737 wurde die Sammlung durch zwei weitere »Trachten« fortgesetzt und 1746 mit einer vierten abgeschlossen².

Die Bedeutung des »Augsburgischen Tafelkonfekts«, dessen mit einer — nur in Bruchstücken erhaltenen — Sammlung C. Briegels (von 1672) gleichlautender Titel auf die Zeit zurückweist, wo nicht bloß die Tafelmusik auf Schlössern, Palästen, Klöstern, in Rathhäusern, bei Hochzeiten, und Kindtaufen der Bürgerleute blühte, wo überhaupt die Kunst von glänzenden und fröhlichen Tafeln aus zu den Festbildern Tizians, zu den Falstaffszenen Shakespeares kam — die Bedeutung des lustigen Werks liegt nicht in seinen kleinen Liedern, sondern in den großen, breit und kantatenartig geformten, mehrstimmigen Sätzen, die Rathgeber teils unbetitelt, teils als Quodlibets hinstellt.

Das Quodlibet, dessen Spuren im Lied wir bereits bei Albert, Rubert, Voigtländer, Caspar Horn, in den Berliner (hier besonders in Mgq 720 und bei Clodius) und Münchner Handschriften begegnet sind, hat seinen Ursprung in der Frühzeit der Motette. Ihrem Brauch: den zugleich singenden Stimmen verschiedene Texte und Melodien zu geben, gewann man bald die komische Seite ab, und schon vom 15. Jahrhundert an kommt dieses vertikale Quodlibet, für das in der Regel Volksmelodien verwendet wurden, in allen Ländern, bei den Italienern als *Mistichenza*, bei den Franzosen als *Coq à l'ane*, bei den Spaniern als *Enslada*, bei den Engländern als *Dutch Chorus* vor³. Mit dem 17. Jahrhundert beginnt es in der Vokalmusik abzusterben, aber noch die Vettern S. Bachs pflegten es, wie Forkel erzählt, in der Form heitrer Improvisation. Es lebt auch heute noch: in dem Ensembles der komischen

¹ M. Friedländer, a. a. O. I, 78.

² Die Existenz dieses Schlußstückes ist erst durch Friedländer (a. a. O.) bekannt geworden, die ersten drei Teile (42 Nummern) hat E. O. Lindner in der Notenbeilage seiner Geschichte des Lieds in einem — etwas mangelhaften — Neudruck vorgelegt.

³ Elsa Bienenfeld: Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) usw. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VI, Heft I, S. 423).

Oper, daneben bescheidner in der Instrumentalmusik: im ersten Finale von Mozarts »Don Juan« z. B., in Spohrs »Weihe der Töne«, in Berliozs »Harold in Italien«, in Cowens »Skandinavischer Sinfonie«, in den Sinfonischen Dichtungen von R. Strauß, und es wird im Orchester nur mit dem Kontrapunkt verschwinden. Die stärkste Sammlung solcher vertikaler Quodlibets aus der Blütezeit besitzen wir in dem 1544 gedruckten Liederbuch des Wiener Schottenkantors Wolfgang Schmeltz¹. Neben diesem vertikalen hat sich schon zu Tinctors Zeiten das horizontale Quodlibet, das verschiedene Texte und Melodien nicht zugleich, sondern nacheinander bringt, entwickelt und ist, weil es der Überraschung, dem Witz und auch dem Tiefsinn einen breiteren Spielraum bietet, allmählig die Hauptart der Gattung geworden. Die heutige Vokalmusik pflegt es nur in Studentenkreisen, in der Instrumentalmusik aber wuchert es als »Potpourri«. Seine Hauptzeit hat dieses horizontale Quodlibet in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehabt. Vergeblich nannte es damals der Berliner Kantor Fuhrmann einen Skandal und einen Unfug², zweiundzwanzig Jahre nach Fuhrmann erlebte es in der Londoner »Beggars-Opera« von Gay-Pepusch einen Welttriumph, der die Opera seria in Italien, Deutschland und England ins Wanken brachte und sogar einen Händel in Mitleidenschaft zog. Eine Frucht dieser Neigung zu Spott und Burleske ist auch das »Augsburger Tafelkonfekt«. Bei Rathgeber kommt zu einer ursprünglichen, frischen, liebenswürdigen und fruchtbaren vis comica, die ihresgleichen erst bei Wenzel Müller wiederfindet, eine technische Meisterschaft, die schwierige Kontrapunktaufgaben im Spiele löst. Angesichts der Hauptsätze des »Augsburger Tafelkonfekts« bedauert man, daß ihrem Komponisten nicht die Gelegenheit geworden ist, sein Talent in der Deutschen Komischen Oper zu entfalten; er hätte sie vielleicht rascher als die Singspielmänner um J. A. Hiller der italienischen opera buffa und der französischen opéra comique ebenbürtig gemacht. So hat sich Rathgeber mit einem Denkmal deutscher Quodlibetkunst begnügen müssen. Auch das ist etwas; vor allem ein Zeugnis: daß die Nation trotz Kriegs-, Pietisten- und Klassizistennot innerlich gesund und heiter geblieben war. Derb geht's zu in diesem »Tafelkonfekt«, und sein Text streift oft unnötig die Rohheit; die Musik aber ist wohl keck und ausgelassen realistisch, aber nie

¹ Zum größten Teil neugedruckt in R. Eitners »Deutsches Lied« Band I.

² M. H. Fuhrmann: »Der musikalische Trichter« (1706), S. 85.

gemein, und sie entwickelt eine Fülle von Phantasie und Leben, zu der man in der Erinnerung zurückkehrt, wenn man vor den matten Produkten der Gräfeschen Zeit nach Trost sucht. In der Form bekundet das »Tafelkonfekt«, daß durch Keiser die weltliche Kantate eine Macht in der deutschen Musik geworden war.

Mit einem großen Kantatengebilde beginnt gleich die erste »Tracht«. Es ist als »Quodlibeticum curiosum« für zwei Soprane, Baß und Cembalo bezeichnet und verläuft ungefähr wie ein Stündchen aus dem Gelage fröhlicher Studenten, von denen einer nach dem andern — am liebsten in einem sehr wunderlichen und für Philologen ergiebigen Mönchslatein — etwas Spaßhaftes zum Besten gibt. Alles, was aufs Tapet gebracht wird, greift der Chor mit Behagen, mit Kommentaren, Varianten und Zusätzen auf. Ein Einleitungsvers:



Quan - do - que nar - ri - nen kann niemand damn - i - ren, wer



sei - ne fünf Sin - ne am rech - ten Ort hat

sagt ausdrücklich, daß allerlei erzählt, die Zeit, wie die Niederdeutschen sich ausdrücken, mit »Läuschen und Riemels« vertrieben werden soll. Dieser Prolog, dessen Musik gleich im vierten Takt von dem alten, auch des Weitren im »Tafelkonfekt« behaupteten Quodlibet-Recht der Quintenparallelen einen kräftigen Gebrauch macht und die ihrem Wesen nach zu der unsterblichen Familie des Tanzliedes gehört, kehrt im Stück zweimal refrainartig wieder. Der Aufbau des Quodlibets ist also der eines in drei Teile geschiedenen Rondos. Der erste Teil schickt sich mit dem dem Prolog folgenden Sätzchen:

Cant. I.
Cant. II.

Baß.

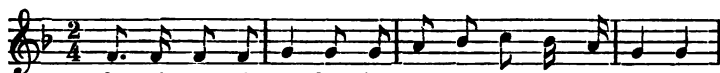
Gau - di - a Mar - ti - ni fa - cit an - ser et Am - pho - ra Vi - ni

das von Rathgeber frei erfunden, aber ebensogut irgend einem in Augsburg bekannten in den Fußtapfen Scheins oder Ruberts

schreitenden Komponisten entnommen sein kann, zu einem Bild und zu einer Verherrlichung des Martinschmauses an. Aber bereits am Ende des zweiten Takts beginnt der Quodlibetschalk mit:



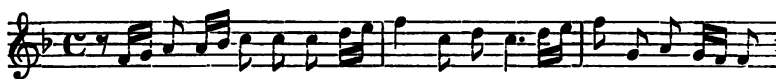
wer nichts gewinnt und viel ver-thut, der kommt gar bald um Hab und Gut sein Spiel und reißt den gemessenen Vordersatz in die heftige Rhythmik eines Gassenhauers, dessen Quelle schwerlich nachzuweisen ist. Mit dem Motiv »der kommt gar bald« spielt Rathgeber einige Takte imitatorisch. Dann folgt als drastischer Kontrast und ganz unvermittelt ein »Choral« überschriebener Abschnitt, der die Worte »Sunt quinquaginta Monachi in Choro et nesciunt quintum tonum etc.« im mehrstimmigen Psalmenakzent bringt. Ihm schließt sich ein 99 Takte langer Satz an, der das Thema:



zunächst in der Weise durchführt, daß immer auf vier Takte Solo vier oder sechs Takte Chor folgen. Jedes neue Solo nennt in einer neuen Tonart einen anderen der Erinnerung werten Gegenstand: die Dienstmagd, das Geld, die Nase, die Haare, das Gesicht, die Zähne, die Füße und was der läppischen Einfälle mehr sind. Gegen den Schluß hin wird alles vom Chor vortragen. Damit schließt der erste Teil, eine Wiederholung des Prologs leitet zum zweiten über. Dieser ist trotz seiner Kürze noch reicher an Zitaten. Ein Stückchen heroisch gehaltenes Secco-rezitativ eröffnet ihn opernmäßig, macht aber sofort dem auch von Schmelz verwendeteten Lied:



Gickes Gackes O-fen-loch, wo bleibt so lang, so lang der Kellner doch? Platz. Auch dieses wird abgebrochen; es folgt einer der altbeliebten Scherze über die Tonleiter — »Potz re mi fa sol ut! Wie schmeckt mir doch der Trunk so gut, mich dürst trutz einem Musikanten, der trinken möcht und hat doch nichts bei-handen« — und damit kommt etwas Ruhe in die Quodlibetjagd. Man singt im Chor: »Cantores amant humores« und dann reihum:



Das ist ein gu-ter Vo-ka-list, der bei je-der No-ten dur-stig ist natürlich mit speziellen Varianten auf den Diskantisten und die übrigen Stimmgruppen. Ein Chorlied zum Lobe des Narren:



Es leb' das ed-le Geschlecht der semper ge-schei-den Nar-ren

beschließt den zweiten Teil. Im dritten Teil wird das Thema vom Narren nochmals aufgenommen und ähnlich durchgeführt, wie das im ersten Teil mit der Frage nach den Gegenständen geschah, die nicht verloren werden dürfen. Wer ohne Grund das Maul hängt, wer Grillen fängt, wer Mücken im Schädel hat, wer sich der Melancholie ergibt, der gehört ins Narrenhaus. Die Musik zu diesem Schlußteil verzichtet auf rasche Zitate und besteht aus drei Liedern — das erste ist 30, das zweite 39, das dritte 84 Takte lang — in deren Vortrag sich Chor und Solo teilen. Das zweite wird durch ein Seccorezitiv des Basses eingeleitet. Der hierdurch entstehende Ausfall an quodlibetmäßiger Beweglichkeit wird durch den tüchtigen Gehalt der Lieder gedeckt. Ob sie Rathgeber der Volksmusik entnommen hat, läßt sich zurzeit nicht entscheiden. Ist es der Fall gewesen, so waren sie nach Ausweis ihres Baues jungen Datums. Das eine:



Weil dir denn Niemand was ge-than, so bleib ein Narr und geh da-von

trägt übrigens im Auftaktmotiv des Einsatzes eine spezifisch Rathgebersche Marke. Auch die übrigen gehören in die Gruppe der Tanzlieder. Am meisten hat unter ihnen dem Komponisten das letzte:

Wann d'mit Kopf-gril-len willst d'Zeit ver-trei-ben, so muß ich



sa - gen, so muß ich sa - gen, ein Narr bist du

F E D G — E D C F D E A

gefallen. Sein im Dialekt gehaltener Text ist möglicherweise alt und jedenfalls allgemein bekannt gewesen; die Musik zeigt mit ihrer Harmonie aufs 18. Jahrhundert. Beschlossen wird das Quodlibetum curiosum mit einem kurzen Chorsatz:

Cre - di - te quae - so mi - hi glau - bi - te quae - so so - da - les

durch den dem Quodlibetgeist in Form von Sprachmengerei und musikalische Allerweltsmotive nochmals sein volles Recht wird. Das Ende dieses kleinen Satzes hebt sich aber sehr schön in eine poetisch höhere Sphäre: die Stimmen gehen, einander zuzufend, in Pausen stockend zur Tiefe, der Rhythmus wird ruhig, der Klang leiser und leiser. Der Abend ist angebrochen, der Abschied da. Rathgeber liebt es, seine Burlesken elegisch ausklingen zu lassen. Hier jedoch gibt er auch das letzte Wort dem Schalk: die beiden Schlußakte parodieren den feierlichen Kirchenstil.

Die erste Tracht des »Tafelkonfekts« hat nur noch ein Quodlibet großen Formats in der zweiten Nummer: »Drey Sauff-Brüder«. Diese Überschrift läßt schlimmere Dinge erwarten, als sie in der durchaus manierlichen und hübschen Szene vorkommen. Der Text ist allerdings ziemlich roh, die Musik aber hält sich in den Grenzen der Kunst und der Bildung und läßt sich nur am Schluß zur Verwendung naturalistischer Mittel herab. Geschichtlich interessiert dieses Quodlibet deshalb, weil man in ihm die letzten Spuren des Orchesterliedes erkennen kann. Mit ihm hatte sich ja, wie namentlich die handschriftlichen Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts zeigten, die heitere Muse nur wenig befreunden können. Wenn es Rathgeber dennoch für sein »Tafelkonfekt« heranzog, so kann die Nürnberger Schule, in deren Sprengel Kloster Banz mit einbezogen werden darf, auf ihn gewirkt haben. Diese Jugendeindrücke sind nun in der alten Theaterstadt Augsburg, der selbst ein Kusser eine Zeit lang gedient hat¹, durch Anregungen von Seite der Oper her verstärkt worden. Daß Rath-

¹ Willibald Nagel: Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, Heft 4.

geber Rezitativ und Koloratur und die opernmäßige Verwendung der vokalen Mittel gekannt hat, zeigte bereits das Quodlibeticum curiosum. In den »Saufbrüdern« nähert er sich dem Musikdrama nun auch durch die Herbeiziehung instrumentaler Darstellungsmittel. Die Musik des Stücks läßt keinen Zweifel darüber, daß Rathgeber beiden Mustern, dem Orchesterlied sowohl wie der Opernarie, gefolgt ist, der letzteren in dem als Arie bezeichneten Mittelstück der Szene: »Baccho gebührt die Ehre«, dem Orchesterlied im ersten Teil, dem Chor: »Heut ist ein schöner Tag« und in der als dritter Teil schließenden Orchestersonate. Die Instrumentalbegleitung der Arie spielt als richtiges italienisches Ritornell das Thema dem Sänger vor, die des Chors hat in der Weise des Orchesterliedes ihr eigenes Material, auch für die Schlußsonate finden sich in der Literatur des Orchesterliedes Seitenstücke in Menge. Der Wirkung nach ist gerade diese Schlußsonate der Hauptsatz des ganzen Quodlibets. Vielleicht gehört auch ihr aus dem Motiv:



entwickelter Satz mit zu dem alten musikalischen Volksgut, das in das »Tafelkonfekt« so reichlich eingewoben ist, jedenfalls ist es ein Stückchen lustigster, sorgenlosester Kunst; seinen besonderen Zug erhält es dadurch, daß die Pausen durch Trampeln, durch Pfeifen und durch Gelächter ausgefüllt werden. Es steht also dem nichts entgegen, daß es heute für den bei den Studenten noch frisch lebenden Bierwalzer in natura benutzt wird. Auch in der Aria bedient sich Rathgeber der Instrumente für pudelnärrische Einfälle. So oft auf den Ruf des Sängers: »Gebt mir ein Glas voll her« an- oder ausgetrunken wird, spielen die Violinen eine Art Tusch:



Rathgeber hat das Recitativo accompagnato L. Vincis und der Neapolitaner wohl kaum gekannt und sicher keine Ahnung von dem späteren Melodram gehabt. Aber das Wesen dieser neuen Künste ist hier und an ähnlichen Stellen seiner späteren Quodlibets im Kern erfaßt. Gleich das nächste große Stück dieser Klasse, die »Der herrliche Riepel« betitelte Nr. 6, in der ein im Dialekt singender Bauer eine frohe Stunde lang den großen Herrn spielt, zeigt das wieder. Ihre Musik ist eine ziemlich regelrechte

dreiteilige Dacapo-Arie, die dem Solisten (Baß) keine Gelegenheit zu Quodlibetzitaten gibt, weil die Melodik einen etwas gespreizten und überspannten Charakter durchzuführen hat. Da hat sich Rathgeber an die Instrumente gehalten. So oft der Sänger seine Halbperiode schließt, fangen sie zu kichern an:

Viol. 1.
Viol. 2.
Basso solo.

Herren, die tragen weit a bessers G'wand, was wolt der Stand usw.

Gelegentlich wird dann aus dem Motiv ein ganzer Satz, dessen Zusammenhang mit irgend einem beliebten Spottlied die Zeitgenossen Rathgebers besser verstanden haben werden, als wir.

Nach der Seite imposanter Kunstentfaltung ist das Hauptstück unter den Quodlibets des »Tafelkonfekts« die »Von der Solmisation in der Musik« überschriebene Nummer 8 der zweiten Tracht. Die Solmisationssilben sind, nachdem sie sich in alten Chorliedern und Villanellen als lustige Refrains, in Messen, Motetten als cantus firmus, in Madrigalen als Melodieträger so und so oft bewährt hatten, sofort auch in den Dienst der neuen Musik herübergezogen (auch der instrumentalen), hier aber von Lully bis Isouard und weiter besonders gern für komische Szenen aus dem Sängerleben benutzt worden. In diesem Sinne läßt auch Rathgeber in unserem Stück solmisieren. Er führt uns eine Singstunde vor, in der der Lehrer vier Schülern — darum ausnahmsweise ein Chor von vier, nicht bloß von drei Stimmen — die Rhythmen in der Weise lehrt: daß das Hexachord zuerst in halben Noten, zweitens in Achteln, drittens in Sechzehnteln, viertens in einer Mischung dieser Werte durchgenommen, und zwar jedesmal in Form einer Fuge entwickelt wird. Die letzte Fuge ist sogar eine Tripelfuge. Es kann sich also jedermann an diesem Solmisationsquodlibet überzeugen, daß Rathgeber das Kompositions Handwerk gehörig versteht. Alle diese Fugen fangen ernst an und gehen flugs ins Spaßhafte über, auch von den würdigen Halben aus findet der Komponist sehr schnell den Weg ins Heitere. Dazu kommt aber der Aufbau des Ganzen. Es ist, wie das Quodlibeticum curiosum, ein Rondo, in dem die Fugen die Zwischensätze bilden. Einleitung und Refrain stellt der Herr Lehrer mit:

Auf, auf ihr Mu-si-kan-ten all, ihr Vo-ka-li-sten oh-ne Zahl usw.

hin, einer Melodie, von der man sagen kann: in ihr leibt und lebt der ganze Rathgeber! Ein traulicheres und drolligeres Produkt von jugendlicher Lebenslust und Gutmütigkeit hat die ganze Liedliteratur nicht. Est steckt aber auch ein Rattenfängerzug, ein ungestümes, dämonisch forttreibendes Feuer in Gang und Aufbau dieses Stückes. Reizend schließt's mit dem eben notierten Tanzsätzchen im Munde des Chors. Dieser singt's einem Augsburger »Musen-Patron«, dessen Name nur mit N... angedeutet ist, als Ständchen und Huldigung zu.

Auch das erste größere Quodlibeticum der dritten Tracht ist ein Spaß über die Solmisationssilben. Aber diesmal zieht nur der Dichter aus ihnen Nutzen, indem er, dem Anfang: — Re mi fa sol | ich bin schon voll — entsprechend, Reime auf ol sucht. Die Musik verläuft in der Form einer Dacapo-Arie, die die Beaglichkeit des Hauptteils im Mittelsatz durch rhythmische Bewegung ins Ausgelassene steigert. Ähnlich wie in den »Saufbrüdern« und im »Herrn Riepel« beleben auch hier die Instrumente, indem sie Tanzmotive anspielen, die Darstellung wesentlich.

Das andere ausgeführtere Quodlibet der dritten Tracht, das die Überschrift »Bettel-Zech« trägt, ist ein Stück niederländischer Kunst, ein musikalisches Pendant zu den vielen kleinen Bildern, in denen Ostade, Teniers, Brouwer, Breughel und Genossen Freude und Fröhlichkeit in der Hefe des Volks geschildert haben. Der »Bettelzech« zerfällt in zwei Szenen. In der ersten, die am Morgen spielt, rücken ein altes Weib mit 7 Kindern, ein blinder Mann und eine Waise, und »ein krumper Soldat« auf die Straße, um die Vorübergehenden in kläglichen, mit tragischen Akzenten und Dissonanzen gewürzten Weisen anzubetteln. Tonart Cmoll. Im zweiten Teil wechselt es plötzlich nach Cdur. Es ist Abend geworden. Die Gesellschaft sitzt im Wirtshaus und bereitet sich mit Fischen, Gänsebraten und anderen Kostbarkeiten auf einen flotten Tanz vor, der zu einer kurzen Trinkepisode führt. Nach ihr tritt Müdigkeit und der Schluß ein. Die zweite Szene besteht aus einer Liedmusik, in der ein oder der andere Teil sehr wohl aus Volksmund stammen könnte. Am nächsten liegt diese Annahme bei dem Altsolo:



Spuren weiteren Alters zeigen diese Lieder allerdings nicht. Zum Tanz wird ein Chörchen gesungen:



Lu-stig,ihr Bet-tel-leut, lus-tig in Lu-der-heit

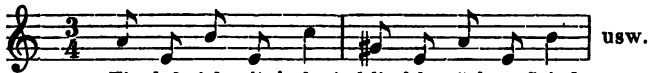
das wohl dem Gastoldi oder einem gleichzeitigen Italiener entnommen ist. Streckenweise liegt in ihm die Melodie im Baß. In mehrstimmigen Sätzen anderer Quodlibets gibt sie Rathgeber nach alter Madrigalenweise gelegentlich auch dem Tenor. Nach Tanzchor und Trinkszene kommt der Abschied mit sehr handgreiflichen Andeutungen der Verfassung der Zecher:



Nun kann ich trin-ken nimmermehr
 O H O

Die letzten Takte, wo sich die Kameraden gute Nacht zurufen, würden aber als elegische, edle Abschiedsmusik auch einer klassischen Oper Ehre machen.

Mit den angeführten Nummern ist die Anzahl der mehrstimmigen, dramatisch gedachten Quodlibets des »Tafelkonfekts«, soweit sie breit ausgeführt sind, erschöpft. Die kleineren Ensemblequodlibets schlagen in den Ton der größeren ein. Hervorzuheben wäre von ihnen die fünfte Nummer der zweiten Tracht, eine Szene »von dem geduldigen Job und seinem bösen Weib«. Hiob singt »tarde« ein Gebet: »Ach höchster Gott und Herr usw.«; die Frau fällt Presto ein:



Ei daß ich nitg'schwind dir fahr ü-bern Grind

An solche derbe Kontrastwirkungen hat später das Standfußsche Singspiel angeknüpft. Trinken ist das Hauptthema, auch der kleineren Quodlibets, einmal wird über Rauchen und Schnupfen gehandelt. Überall entfaltet Rathgeber einen beweglichen, harmlosen Humor und einen Geschmack, der über dem des Dichters steht. Nur in einer Nummer: »die Judenleich« (siebentes Stück der dritten Tracht) wird auch die Musik unerfreulich.

Eine besondere Betrachtung verdient das Quodlibeticum: »Salvete hospites usw.« (Nr. 7 der zweiten Tracht), ein nicht weniger als 400 Takte langes Baßsolo. Im Gegensatz zu den übrigen Quodlibets bringt sein Text weder eine Handlung, noch eine Reihe von Bildern, führt auch keinen Charakter durch, wie

es etwa der herrische Riepel tat, sondern es tritt ein Latein und Deutsch mengender, lustiger Bruder auf, mahnt die Anwesenden wacker zu trinken, er werde dazu ein Quodlibet zum Besten geben, das er von seiner ›alten Zwifel-Gret‹ habe, und nun singt er ein Gemengsel von Sprüchen und Liedanfängen ab, dem, wenn überhaupt ein System, nur das der modernen Bierzeitung zugrunde gelegt werden kann. In der Tollheit und Masse der Gedankensprünge ist dieses Quodlibet ein Unikum der Literatur und braucht, wenn allen seinen Zitaten und Anspielungen, die sich nahezu auf ein halbes Hundert summieren, nachgegangen werden soll, einen Kommentar, der ein stattliches Buch füllen würde. Bereits Friedländer hat darauf hingewiesen, daß in diesem Stücke eine Quelle für die Liedforschung vorliegt. Da findet sich u. a. die auch von S. Bach in den Goldbergvariationen verwendete Melodie des Liedes:



eine Seite später kommt ein weiteres, bei Wiener Klassikern wiederkehrendes Liedthema vor:



Seinem Einsatz geht unmittelbar:



vorher. Da hat also Rathgeber ganz im Vorbeigehen noch ein anderes sehr berühmtes Stück zitiert. Wir kennen es aus Schreibers ›Nachschößlingen‹ als:



aus Pepuschs ›Beggars-Opera‹ und aus Händels ›Semele‹. Möglicherweise ist aber die von Rathgeber gebrachte Fassung die älteste und originale.

Es wimmelt von Anklängen an lustigen Volksgesang, von Liederanfängen, die, an den Haaren herbeigezogen, doch vergnügt haben müssen, weil sie alte Bekannte waren, die einen, wie:



oder:



bei den Studenten, die anderen, wie:



oder:



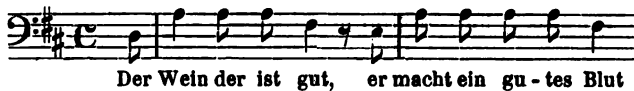
oder:



oder:



oder:



oder:



bei Bürger und Bauer, bei Klein und Groß.

Ob wir es hierbei mit wirklich alten Liedern zu tun haben, wird auch die gründlichste Spezialuntersuchung nur entscheiden können, wenn Glück und Zufall zu Hilfe kommen. Denn im wesentlichen gleichen sich alte und neue Volkslieder: leicht und behältlich müssen sie sein, und darum ist die Hauptmasse in allen Zeiten aufs Tanzlied gefallen. Rathgeber hat aber für dieses Riesenquodlibet nicht bloß Liedmusik eingeheimst, sondern, wie sonst, auch hier gezeigt, daß er mit jeder Art von Tonkunst vertraut war. Er wartet mit Kantaten und Opern-

passagen auf, läßt Carissimi mit einer Stelle aus »Jephta« hören, verschmäht aber auch den deutschen Nachtwächter nicht, dessen bekanntes: »hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen« mit »heut hab' ich geschmieret meinen Wagen« fortgesetzt wird.

Die mittelbare Wirkung der Quodlibets Ratgebers auf die deutsche Musik muß sehr hoch eingeschätzt werden. Sie haben der Fidelität im Hausgesang mächtig den Rücken gestärkt und für die starke Blüte, zu der die komische und scherzende Kantate im 18. Jahrhundert gelangte, den Boden gelockert. Aber auch unmittelbar hat die Quodlibetkunst bald nach dem Augsburger Tafelkonfekt, wenigstens quantitativ, einen neuen Aufschwung genommen. Das Hauptbeweisstück hierfür ist eine in der Nähe von Ostrach gefundene handschriftliche Sammlung der Stuttgarter Landesbibliothek¹, die der Schrift nach und nach einzelnen Beziehungen des Inhalts aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammt und am Schluß der siebenten Nummer mehrmals mit dem Namen Bärenthal auf den ehemaligen Besitzer oder Schreiber hinzuweisen scheint. Sie enthält unter 54 Stücken ein gutes Viertel Quodlibets, von denen 8 als solche deklariert sind. Sie beginnen mit der Nummer 21:

Ein Quodlibet ich singe,
Auf Deutsch ein Durcheinand.
Ein Gmisch, Gmasch aller Dinge,
Wie friert mich an die Hand. usw.

Der weitere Text zeigt eine von Rathgeber und dem alten System abweichende Anlage insofern, als er auf Zitate verzichtet und an deren Stelle frei erfundene, zum Teil unflätige Witze setzt. Die Nr. 22 (Ein andres Quodlibeticum) nähert sich wieder der Norm: von je zwei Zeilen zitiert die erste ein bekanntes Gedicht, die zweite ist frei erfunden, z. B.:

Es leuchtet uns der Morgenstern
In rothen Barchenthosen usw.

oder:

Frau Wirthin, habt ihr guten Wein?
Das Bett ist voller Wanzen. usw.

Die Nummer 23 fängt an:

Ein Veste Burg ist unser Haus
Von Eichenholz gegossen. usw.

Die schon in diesen Beispielen auffallende Verhöhnung des

¹ M. Mus. 40, Nr. 5, 2a.

Kirchenliedes zieht sich durch die ganze Sammlung und gipfelt in der Nr. 479



Mein Freund dir will ich eins sin - gen von dem
 sü - ßen, lie - - ben Wein usw.

wo eine bekannte Chormelodie lustig geschlossen und durch den Text ins Lächerliche gezogen wird. Von dem weiteren Ton dieser Bärenthal'schen Quodlibets nur noch zwei Proben:

Nr. 35:

Ein Quodlibet macht jeder Narr,
 Das ist ja gar nichts Neus
 Drum sucht das Weib vom Potiphar
 Dem keuschen Joseph Läus usw.

Nr. 36:

Ein Quodlibet, kein Narrethey,
 Man lachtet allezeit,
 Der Mauschel schreit: O weih, o weih,
 Ach geh mir von der Seit usw.

Kein Zweifel, daß aus dem Samen Rathgebers starkes Unkraut gewachsen war.

Auch musikalisch weichen die Quodlibets unsrer Handschrift vom Augsburger Tafelkonfekt grundsätzlich ab. Nur die Nr. 33 (»Ist Einer ein Weltmensch usw.«) ist eine Kantate in der Art von Rathgebers Quodlibeticum curiosum und läßt Mönchsrezitation mit bekannten Liedern wechseln, alle übrigen sind strophische Lieder, in der Mehrzahl Tanzlieder mit hübschen, zum Teil im Volke seit Alters heimischen Melodien, z. B. Nr. 34:



Ein Quod-li - bet, wer hört es gern, der kom - me flugs her - bei
 Der Autor deß ist Holofern,
 Es ist noch nagelneu.

Daß gerade dieses Stück, das unter die anständigere Minderheit gehört, beliebt gewesen zu sein scheint, ist erfreulich. Wir treffen es wörtlich in dem handschriftlichen, gegen das Jahr 1755 entstandenen Liederbuch des Frl. Louise von Crailsheim¹.

¹ Kgl. Bibliothek zu Berlin: Ms. Germ. 40. 722.

Auch dieses enthält zahlreiche Quodlibets, dramatische und einfache. Dort hänselt ein Student einen Mann vom Lande, oder eine Altenburger Bauernkirmes wird geschildert; hier wird die satirische Geißel über menschliche Torheit geschwungen.

Die einfachen Lieder dieser Crailsheim'schen Sammlung schlagen ebenfalls in eine nicht bloß kecke, sondern zuweilen frivole Quodlibettrichtung ein, z. B.:

Herzlich thut mich verlangen
Nach einem sel'gen End,
Weil ich ein Weib empfangen,
Die mir macht viel Elend.

Eine direkte Spur des »Tafelkonfekts« findet sich in der (S. 150) beschriebenen Berliner Liederhandschrift. An ihrem Ende steht das Register von dessen erster Tracht. Kaum wird das die einzige sein. Friedländers Annahme, daß auch Wolfgang Mozart durch seinen Vater, der bekanntlich ein Augsburger Kind war, das »Tafelkonfekt« kennen gelernt habe, hat viel Wahrscheinlichkeit und kann sich namentlich auf die Tatsache stützen, daß Mozart von dem angeborenen Recht des Genies, sich vorübergehend nährisch zu gebärden, in Briefen und Kompositionen häufig Gebrauch macht. Unter letzteren würden wohl die beiden Kanons »Dilectu mihi Mars« und »O du eselhafter Martin« als die Hauptproben Rathgeberschen Geistes anzusehen sein.

Was nun die eigentlichen Lieder des »Tafelkonfekts« betrifft, denen der zweite Teil jeder Tracht, meistens auch mit der Bezeichnung Quodlibet, eingeräumt ist, so zeigen sie dasselbe Gesicht, wie die Quodlibets, das eines unwiderstehlich lebenswürdigen Bruder Lustig, der sich in kecken, frischen und anmutigen Tanzmelodien nicht genug tun kann. Ob sie alle Rathgebers eigne Erfindung sind, steht nicht fest. Philipp Spitta hat z. B. von der Nummer »Von guten und falschen Freunden« (Nr. 3 der dritten Tracht) nachgewiesen, daß sie, und nicht sehr glücklich, einer französischen Romanze nachgebildet ist¹. Ähnlich verhält es sich mit der Nr. 6 der ersten Tracht: »Von Ehr-abschneidischen Zungen«. Hier ist der Text einem Instrumentaltanz oder Chorlied, jedenfalls einer Komposition aus der Mensurzeit, aufgezwungen. Aber die Melodien aller dieser Lieder und Duette sind so voll Temperament, daß nicht wenige von ihnen noch heute in den Kommersbüchern anklingen. Auch für den im Studentengesang beliebten Wechsel von Solo und Chor

¹ Ph. Spitta: Sperontes Singende Muse an der Pleiße (Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 175 ff.).

geben die Lieder des »Tafelkonfekts« durchschlagende Muster. Die Stelle, wo Rathgeber im Miscellaneum (I, 9) das Plenum die Anrede des Vorsängers: »Ihr wisset's ja wohl usw.« mit »Wir wissen's ja wohl!« im Ton folgsamer, artiger Schuljungen beantworten läßt, steht mit an der Spitze seiner köstlichen Einfälle. Nur ein Bedenken läßt sich nicht abweisen, das: ob nicht Rathgeber verlernt hat, ernst zu sein, denn auch über die wenigen Texte des »Tafelkonfektes«, die außerhalb und über der Spaßmacherei stehen — es sind die vier Betrachtungen in der zweiten Tracht über die (edle) Musik, die Hoffnung, die Geduld, das Gewissen und ein Neujahrswunsch im dritten Teil — auch über diese tiefere Gefühlssaiten berührenden Gedichte tänzelt die Musik zwar nicht kraftlos, aber doch viel zu leichtfüßig hin. Im Grunde trifft dieses Bedenken aber nicht Rathgeber persönlich, sondern die Voigtländersche Schule, als deren ergötzlichster Ausläufer er zu betrachten ist und deren volle Bedeutung für das deutsche Lied an der Wende des 18. Jahrhunderts uns erst die handschriftlichen Sammlungen erschlossen. Große Künstler sind ohne einen Überschuß von Lebenslust und ohne Exzesse kaum denkbar, aber ganze Schulen auf dieses Privileg zu stellen, ist vom Übel. War das Voigtländersche Schwanklied als Reaktion gegen die überbildete Klassizistenlyrik ein Segen, so wurde seine Alleinherrschaft oder auch nur seine Vorherrschaft eine Gefahr, die mitten in der Zeit Seb. Bachs und Händels zur Verarmung der deutschen Musik und Kultur führen mußte. Dagegen konnte nur ein Dichter helfen, aus dem in ungekünstelten Zungen ein reiches, wirkliches Leben sprach. Ein solcher Dichter war unlängst in Christian Günther dagewesen, aber von den Musikern wenig beachtet worden¹. Ihn endlich für das Lied fruchtbar gemacht zu haben, ist das Verdienst einer Sammlung, mit der zugleich die liederlose Zeit abschließt.

Ihr vollständiger Titel, der gekannt werden muß, lautet:

Sperontes

Singende Muse an der Pleiße | in 2mahl 50 Oden | der neuesten und besten musikalischen Stücke | mit den darzu gehörigen Melodien | zu beliebter Clavierübung und Gemüths-Ergötzung | nebst einem Anhang | aus J. C. Günthers Gedichten. | Leipzig | auf Kosten der lustigen Gesellschaft. | 1736.

¹ Aus der geringen Anzahl von Melodien, die zu Güntherschen Gedichten alsbald nach ihrer Veröffentlichung komponiert wurden, sind zwei zu dem »Gaudeamus igitur« verwendet worden. Vgl. Ph. Spitta a. a. O.

Diesem ersten Teil folgten in den Jahren 1742, 1743 und 1745 noch drei andere, der erste brachte es bis zum Jahre 1754 auf fünf, der zweite auf drei, der dritte und vierte je auf zwei Auflagen. Unter diesen Neuauflagen ist die 1747 erschienene, vierte des ersten Teils deshalb wichtig, weil sie zu 47 Liedern andere Melodien und zu 44 Nummern neue Texte und neue Musik bringt; außerdem verbessert sie auch vielfach die in alter Fassung belassenen Kompositionen. Schon äußerlich läßt die »Singende Muse« merken, daß sie die früheren Sammlungen der Hamburger und Sachsen überholen will. Das Format ist ein breites Querquart, die Ausstattung luxuriös. Ein dem Titelblatt vorgebundener, zwei Seiten großer, schöner Kupferstich¹ gibt, Albertsche Tradition variierend, eine Ansicht von Leipzig: im Vordergrund einer der berühmten Gärten mit musizierenden Damen und Herren der feinen Gesellschaft, rechts daneben der Wall mit Spaziergängern, die Mitte und den oberen Teil des Bildes füllt der Prospekt der Stadt mit Pleißenburg, mit Bachs Thomaskirche und Thomasschule und mit einer Front stolzer Gebäude, unter ihnen das Schellhafersche Haus, in dem, als einem Hauptsitz der Studentenmusik, auch »Die Lustige Gesellschaft« verkehrt haben wird. Bei den Liedern ist die Musik auf der oberen Hälfte der Seite, bei längeren Stücken auf der linken Seite zierlich und ohne die Worte gestochen; den Text, der unter oder auf der rechten Seite steht, präsentiert ein Apoll, eine Muse, ein Amor, ein Engel, in der Regel ein Musikinstrument in der Hand, zuweilen ist eine moderne Dame im Reifrock. Bei dem burschikosen »Alles ist mir einerley«, bei dem Lob auf »das angenehme Pleißbathen« und bei einigen anderen ausgesprochenen Studentenliedern spielt sie einen Riesenkontraß. Das Ende der Gedichte bezeichnen hübsche Vignetten oder Veduten. Für die erste Fortsetzung ließ Sperontes sogar eine Anzahl Prachtexemplare mit Prunkpapier und roten Noten drucken; von ihnen hat sich nur eins² erhalten. Im allgemeinen sind aber die Fortsetzungen der »Singenden Muse« weit sparsamer ausgestattet als ihr Anfang. Sperontes ließ sie auf eigne Kosten drucken, die »lustige Gesellschaft« hat sich nur für den ersten Teil erwärmt und für ihn in erster Linie wohl wegen des Anhangs aus Günthers Gedichten und wegen ihrer Nachbildung durch Sperontes.

¹ Aufgenommen in G. Wustmanns Atlas zur Geschichte Leipzigs.

² Im Besitz der Leipziger Universitätsbibliothek.

Selten hat ein Dichter in kurzem Wirken soviel Liebe erworben, wie Günther. Insonderheit die Jugend, die akademische voran, hielt zu ihm gegen seine Widersacher und trotz seiner Fehler und Schwächen¹. Gewiß hat auch Günther, den ein Goethe gelobt hat, diese Teilnahme und diese Begeisterung verdient. Denn er ist in der Poesie seiner Zeit ein kleines Wunder, eine Natur, eine originale, auf sich selbst gestellte Persönlichkeit, ein Dichter, der, während andere sich um Horaz, um alte und neue Vorbilder aus Griechenland, aus Italien und Frankreich mühten und quälten, unbefangen und einfach das, was er wirklich erlebt und empfunden hatte, zum besten gab. Auch Günther ist nicht frei von Bombast, aber im allgemeinen vertritt er die einfache, frische Lebenswahrheit im Gegensatz zu der spielerischen Gelehrsamkeit seiner Umgebung; ihren matten Schwulst, ihre ungeschickte Zärtlichkeit brandmarkt er durch wahre Leidenschaft, durch einen Reichtum an Einfällen, Gedanken, ungesuchten Bildern, durch natürliche Anmut, durch eine Ehrlichkeit und Schlichtheit des Wesens, die auch noch den Ausbrüchen seines lüderlichen und leichtsinnigen Geistes einen Reiz gibt. Daß nun Sperontes eine so rückhaltlos wahre, eine so starke und fesselnde Individualität zu Ehren zu bringen suchte, war eine Tat an sich; ihre Bedeutung wuchs dadurch, daß Sperontes sich mit eigenen Gaben geschickt an Günther anschloß.

Sperontes erreichte sein Vorbild allerdings weder an Universalität noch an Größe, er steht zu ihm nur in einem Verhältnis, wie — um mit einem neueren Beispiel zu verdeutlichen — etwa Heinrich Seidel zu Jean Paul. Aber wie dieser dem Wunsiedler Dichter in der Lust am Kleinleben nahekommmt, so trifft auch Sperontes einen Hauptzug Günthers, den Ton des persönlichen Erlebnisses. Auch die Lieder des Sperontes erzählen von den Schicksalen ihres Verfassers und bekämpfen die Gefahr der Verbitterung mit der Gleichgültigkeit gegen äußere Güter. Auch Sperontes freut sich an der Pfeife Tabak, an Kaffee, Schlittensfahrt, an Billard, an Kegeln, Karten und anderen bescheidenen Lebensgenüssen des kleinen Mannes; er hält sich an die Natur, an die Liebe, ist stolz auf Einsamkeit und Unabhängigkeit und singt das Lob der stoischen Tugenden. Allmählich hat Sperontes

¹ Vgl. Roquette, *Leben und Dichten Günthers*, 4860. M. Kalbeck, *Neue Beiträge zur Biographie Günthers*, 4879. R. Litzmann, *Zur Textkritik und Biographie Günthers*, 4880.

aus diesen Tugendliedern, den Liedern der unbedingten Zufriedenheit und des Bettelstolzes ein kleines Geschäft gemacht, und unverkennbar wird im weiteren Verlauf der »Singenden Muse« der Dichter mehr und mehr zu einem Dichterling, den die Literaturgeschichte, trotz dreier Lustspiele und eines Singspiels dazu, nicht unverdient mit Stillschweigen bestraft. Namentlich die zahlreichen Parodien der späteren Teile sind Produkte des Handwerks und der Manier; in einer Reihe anderer Lieder deckt er die eigene Blöße mit Anleihen, die sich grundsätzlich vom alten Volkslied — über Hofmannswaldau, Weise, Neumeister, Picander — bis zu den Bremer Beiträgen erstrecken. Auch Rathgebers: »Ich bin nun so« taucht in dieser Gruppe als »Ich bin nun, wie ich bin« mit auf. Fraglich ist aber, wie weit Sperontes für die dichterischen Schwächen der »Singenden Muse« in Anspruch genommen werden kann. Denn, wenn man nicht den Umstand, daß die — bald zu erwähnende — Liedersammlung Gräfes drei dem Sperontes entnommenen Stücken den Dichtervermerk: K. L. XXX beigibt, daß nach einer anderen Quelle¹ auch Mizler dichterisch oder musikalisch an der »Singenden Muse« beteiligt gewesen ist, daß endlich Gedichte der »Singenden Muse« in der handschriftlichen »Musikalischen Rüstkammer« von 1749 schon vorklingen, ohne weiteres als unerheblich übergehen will, muß man die Möglichkeit zulassen, daß Sperontes für die Poesie der »Singenden Muse« auch als Sammler in Frage kommt. Er würde aber auch als solcher verantwortlich bleiben. Indessen kann sie nur zum kleineren Teil Sammelwerk sein, die Hauptmasse kennzeichnet sich so entschieden als die Arbeit eines und desselben bestimmten Dichters, daß Ph. Spitta² an der Hand ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten und auf Grund der in den Gedichten gegebenen persönlichen Auskünfte sogar Namen, Stand und Herkunft des Sperontes hat feststellen können. Er ist ein ungleicher Dichter; die Anzahl seiner guten Stücke, an ihrer Spitze frische Studentenlieder und einige Liebeslieder — »Spielt ihr Winde, spielt gelinde« z. B. — ist aber so bedeutend, daß sie zu einem günstigen Gesamturteil über den Dichter Sperontes zwingt. Danach hat die »Singende Muse« dem Geiste Christian Günthers eine weitere Bahn gebrochen, sie hat auf längere Zeit die bloße Spaßmacherei im Singelied verdrängt und eine Ära des Tugendliedes eingeleitet.

¹ Zedlers Universal-Lexikon Band 38 (1743).

² In der bereits zitierten Arbeit.

Der bürgerliche Name des Sperontes war Johann Sigismund Scholze. Zu Lobendau i. Schlesien 1705 geboren, bezog er in den zwanziger Jahren die Universität zu Leipzig und stand da bis zu seinem 1750 erfolgten Ende im Dienst eines Rechtsanwalts. Biographisch steht also fest, daß Sperontes zwar ein Pechvogel, aber kein Musiker war. Die reichliche Musik — 248 Nummern — der »Singenden Muse« hat er sich, als eine Art Leipziger Rist, mit fremder Hilfe beschafft. Für den musikalischen Teil kommt er daher vornehmlich als Redakteur in Betracht. Denn eine durchaus einheitliche Redaktion zeigt die Sammlung darin, daß die Lieder sämtlich zugleich Klavierstücke sind oder doch sein können. Geht man sie des einzelnen durch, so ergibt sich eine außerordentliche Buntheit der Qualität und der Faktur. Hier überwiegen die instrumentalen, dort die vokalen Elemente, diese Stücke stammen direkt aus einer Meisterhand, jene hat ein immerhin geschickter Fachmann zurecht gemacht, über andere endlich kann man nur den Kopf schütteln.

Wie stimmt dazu die Behauptung des Titels: daß die Sammlung »die neuesten und besten musikalischen Stücke« bieten will? Spitta hat hinter diesen Worten das Versprechen von lauter sogenannten Favoritstücken gesucht und sich mit exemplarischem Fleiß bemüht, ihrer Herkunft auf die Spur zu kommen. Das Ergebnis ist: für ungefähr 20 Nummern die Vermutung, daß ältere und gleichzeitige deutsche und französische Quellen benutzt worden sind, der bestimmte Nachweis für ein einziges Stück! Diesem einen Stück sei hier wenigstens noch ein zweites hinzugefügt: Zu der besonders beliebt gewordenen Eingangsnummer der »Singenden Muse«:



Ein ed-les Herz ist stets vergnügt und schaut in sichrer Ruh

ist das Original eine Komposition eines Dachschen Gedichts, die in Dedekinds »Musenlust« mit der Überschrift »Gebrauche dich jetzt und der Lust, die du im Alter meiden muß« folgendermaßen lautet:



Ich lo-be mir all-hier der Lust in Fröhlichkeit ge-nie-ßen.

Oder aber Dedekind und Sperontes haben beide ein älteres, bis jetzt noch nicht wieder zum Vorschein gekommenes Lied benutzt.

Sicher ist, daß man den Begriff der »neusten und besten

musikalischen Stücke« — in den Fortsetzungen heißt's auch noch der leichtesten — anders interpretieren muß. Läßt man der Reklame auch noch so viel Spielraum, so würde doch eine Aufschneiderei, die 250 Favoritstücke verspricht und eine große Menge reiner Verlegenheitsstücke bringt, den Zeitgenossen des Sperontes übel gefallen, und seine scharfen Kritiker würden ihn des Betrugs geziehen haben. Keiner tuts. Dem gegenüber kann die Frage: ob irgend eine Zeit imstande ist, innerhalb zehn Jahren mehrere hundert Lieder oder Instrumentalsätzchen, die durchs ganze Volk laufen, aufzubringen, auf sich beruhen. Dem Sachverhalt kommt man näher, wenn man sich vergegenwärtigt, wie noch heute jeden Tag der Geschäftsführer oder Vorstand einer einfachen Gewerkekappelle, die zu einem Ständchen oder zu einer Ballmusik bestellt wird, die Frage nach den verfügbaren Musikstücken beantwortet. Da haben wir — sagt er — Ouvertüren, Suiten, Serenaden, Märsche, Tänze, als: Walzer, Polkas, Quadrillen, Mazurken und was sonst noch. Er wird zunächst keine Komponistennamen, sondern nur verschiedene Sorten Instrumentalmusik nennen, mit denen er aufwarten kann. Im ganz gleichen Sinne bietet Sperontes seine »musikalischen Stücke«, seine *Airs* und *Menuetts*, seine *Murkys*, *Marchs* und *Polonoises* als neuste und beste Arten häuslicher Musik an. Mit vollstem Recht durfte er von diesen Sorten die *Polonoises* als neu bezeichnen. Sie waren der deutschen Musik bis dahin zwar nicht gänzlich fremd, aber auch in ihrer Heimat noch jungen Datums. Sperontes lernte sie reichlicher kennen, als andere, weil er, als Schlesier dem Polentum überhaupt näher stehend, in der Meßstadt Leipzig, die neben Breslau und Prag den stärksten Polenverkehr aufwies, sich leicht auf dem Laufenden halten konnte. Möglicherweise hat sich auch gleich vom Anfang an der nachmalige Verleger der »Singenden Muse«, der Breslauer Buchhändler Korn, mit ins Mittel geschlagen. Auf die *Polonoisen* hat es jedenfalls Sperontes ganz besonders abgesehen: im ersten Teil stehen ihrer 47 unter 68 Notensätzen und bis ans Ende hat der Sammler nach ihnen eifrig gefahndet. Zeitweise bleiben sie aus; trifft dann eine neue Sendung ein, werden sie eine hinter der anderen in den Druck gegeben.

Auch die *Märsche* und *Murkys* waren im deutschen Lied verhältnismäßig neu. Indem Sperontes die ersteren immer als *March* bezeichnet, weist er auf englische, etwa auf den bekannten »Dancing master«¹ oder auf der »Beggars-Opera« fußende An-

¹ Vgl. G. Calmus: Die Beggars-Opera usw. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VIII 2, S. 289.

regungen und wahrscheinlich auf englisches Material hin. Die Murkys, die mit ihrem in Oktaven fortpendelnden Baß den damaligen, kurztönigen Klavieren Musettenklang und Orgelpunkte ermöglichten, waren von Frankreich her, wo Marpur¹ den Ursprung ihres scherzhaften Namens sucht, schon vor der »Singenden Muse« als »Stücke für das Clavicembal« bekannt geworden. Als solche bietet noch 1760 Breitkopfs »Verzeichniß usw.« Mourcquien von Foltmar, Heinecke, Hoffmann, Schönebach an. Ähnlich wie mit den Murkys verhält sich's mit den Menuetts und Airs oder Arias, auf die die Mehrzahl der Lieder der »Singenden Muse« entfällt: In der deutschen Instrumentalmusik, insbesondere in der Klaviersuite waren sie schon heimisch und bleiben es, wie Rathgebers reizender »Musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier« beweist, auch noch weiter; im Liede waren sie selten.

Die »Singende Muse« erbringt aber den Beweis dafür, daß es dem Sperontes mit der Neuheit seiner Musikstücke Ernst war, auch in negativer Form: Die Sarabande, die seit Hammerschmidt beliebteste Form des Tanzlieds, fehlt ganz, ebenso die Gavotte, der Siciliano kommt einmal, die Bourrée zweimal vor. An diese alten Arten muß man denken, wenn Sperontes seine neuen zugleich die besten nennt. Er hätte sie gut und gern auch die vornehmsten nennen können. Denn sie waren ersichtlich auf den Geschmack des Adels eingerichtet; die Tänze, die nach Ausweis des Deyßerschen »Dantz-Büchleins«, der Kammererschen Handschrift, des Notenbuchs der Zeumerin in Bürgerkreisen gespielt und gesungen wurden, die Husaren- und Dragoner-, die Jäger- und Müller-, die Kapuziner-, Hahnen-, Bauern-, Kuß- und Schwabentänze, die zahlreicher dort vorkommenden englischen Tänze, die Rigaudons, Menuetts usw. sind alle viel kürzer, meistens auch erbaulicher als die Melodien des Sperontes.

Wie die im vorstehenden durchgeführte Deutung der Worte »neue Musikstücke« Sperontes als ehrlichen Mann restituiert, so ist sie es allein, die dem Zusatz: »mit den darzu gehörigen Melodien« einen Sinn gibt. Er wäre überflüssig und albern, wenn es sich um Musikstücke nach dem gewöhnlichen, heutigen Begriffe handelte. Anders stand es damit zu einer Zeit, wo sich seit Rists »Deutschem Parnaß« der Tanz anschickte, als allergemeinste Werktagsform des Liedgesangs an die Stelle des Chorals zu treten. Da ging zunächst die alte Praxis weiter. Hatte man bis dahin Bergkreyhen oder irgendwelche zum Singen bestimmte

¹ F. W. Marpur: »Kritische Briefe usw.« I, 286.

geistliche Lieder auch ohne Noten gedruckt, weil man darauf rechnen konnte, daß die Käufer nach dem Metrum eine passende Chormelodie finden würden¹, so erwartete man nun, daß jedermann in »Glaubst du es endlich, daß ich dich liebe« den Rhythmus der Sarabande, in »Hügel und Täler, Feld, Wiesen und Garten« den des Menuetts erkennen und eine geeignete Menuettweise bereit haben werde. Wer da den Gedichten noch die Worte Sarabande und Menuett beifügte, tat bereits ein übriges. Tatsächlich scheint aber diese Orientierung durch solche Überschriften in handschriftlichen Liedsammlungen bräuchlich gewesen zu sein, eine Liederhandschrift aus dem Jahre 1743² z. B. zeigt sie. Sperontes ging nun, durch die Neuheit seiner Tanzgattungen veranlaßt, noch einen Schritt weiter und gab außer den zwar einen Anhalt bietenden, aber auch Wahl und Qual bringenden Überschriften, fertige, bestimmte Musiksätze. Daß er damit nur in einen Weg einschwenkte, den die Vertreter des Sololieds schon seit Albert öfters gegangen waren, braucht kaum bemerkt zu werden, aber der Unterschied lag darin, daß bei diesen das Tanzlied nicht die einzige sondern eine von mehreren Liederarten war.

Wie allerdings in praxi der Raum, der diesem Tanzlied zugestanden wurde, sich immer mehr verbreiterte, zeigten die handschriftlichen Liedersammlungen; das ging auch aus dem Augsburger »Tafelkonfekt« hervor. Das volkstümliche Prinzip, das Prinzip der Hamburger Schule, drang abseits der Liederdrucke unaufhaltsam vor und fand dabei einen immer mächtigeren Bundesgenossen in dem französischen Lied, das ja schon seit Albert und Rist in den deutschen Sammlungen Gastrecht genoß. Als aber mit der Wende zum 18. Jahrhundert Pariser Politik und Pariser Kultur sich international immer stärker geltend macht, da verlangt es Bürgerrecht. Um diese Zeit teilt Liselotte von Orleans der Kurfürstin von Hannover die Titel der neuesten französischen Favoritlieder mit, bei besonders pikanten Stücken auch den Text. Bald darauf komponiert Händel französische Chansons, S. Bach

¹ Eine in der Fürstlich Stolberg'schen Bibliothek zu Wernigerode (unter Zu 44) aufbewahrte Liederhandschrift beweist, daß noch im 18. Jahrhundert die Wahl der Melodien freigestellt wurde. Die in ihr zum Singen mitgeteilten Gellertschen Lieder geben in der Mehrzahl keinen Melodievermerk; wo er sich aber findet, ist er nicht bloß metrisch, sondern auch logisch gut: Bei dem Liede »Ermuntre dich, Herz, Muth und Sinn« z. B. heißt's: nach »Warum betrübst du dich«, bei »Die Nacht ist hin« nach »Was Gott thut, das ist wohlgethan«.

² Gleichfalls in Wernigerode. Signatur: Yd 20.

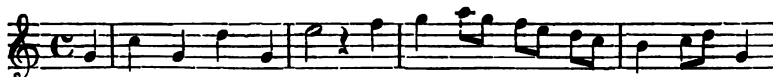
die Bauernkantate mit der Folie d'Espagne unter den Hauptstücken, ähnlich schreibt Telemann sein »Choreographisches Tanz-Divertissement«, eine Suite für Gesang ganz im französischen Stil. Daß der französische Gesanggeschmack am Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland seine Herrschaft mehr und mehr erweitern konnte, hatte die Royale Académie de Musique bewirkt. Ihre Opern im ganzen wurden in Deutschland wie in Italien abgelehnt, aber die Ouverturen und Balletts der französischen Opern eroberten sich mit Fischer und Muffat die deutsche Orchestersuite, als Zugabe die Klaviersuite gleich mit, und die deutschen Gesangsfreunde legten sich handschriftliche Sammlungen von Aires aus französischen Opern an, von denen sich noch einige bis heute erhalten haben. So in der fürstlichen Bibliothek zu Schleiz eine Abschrift der Aires aus Lullys »Persée«. Soweit aber in Deutschland noch oder wieder Lieder komponiert wurden, erhielten auch in ihnen französische Prinzipien die Oberhand. Französisch war es, den formellen Unterschied zwischen Spiel- und Gesangstücken aufzuheben. Schon in Lullys Opern wächst die gute Hälfte aller Aires aus Instrumentalsätzen heraus, die zur Begleitung idyllischer oder glänzender Ballettszenen alter Schelmeienmusik entnommen oder frisch komponiert sind. Sie sind sogenannte Parodien. Mit den berühmten Pariser »Parodies Bacchiques« von 1695 wurde das in der Sprache der Franzosen und in ihrer spezifischen Musikbegabung tief begründete Verfahren des Parodierens, der Benutzung von Instrumentalsätzen zu Gesängen mit großem Erfolg auf den Hausgesang übertragen. Auch das deutsche Sololied hatte, wie die Sammlungen Voigtländers, Görings, Grefflingers zeigen, nicht bloß sehr bald angefangen, mit Parodien zu arbeiten, sondern es war auch für die neue französische Art: Gesangmelodien aus Instrumentalstücken zu beziehen, gut vorbereitet. Einmal schon durch den instrumentalen Grundzug des deutschen Musiktalents. Dann aber verwendeten die Studenten schon seit der Chorzeit und noch weit ins 18. Jahrhundert hinein gern Lieder als Lautenmusik; ihrem Beispiel hatte sich, wie wir gesehen haben, Esajas Reußner und dann Kremberg, dessen »Musikalische Gemüths-ergötzung« möglicherweise in die Titel des Augsbürgischen »Tafelkonfekts« und der »Singenden Muse« hineinspielt, angeschlossen. Dazu kam, daß mit dem Anfang des Jahrhunderts durch die studentischen Collegia musica die Instrumentalmusik noch viel entschiedener in den Vordergrund des Interesses getreten war. Vom Jahre 1719 besitzen wir eine handschriftliche Sammlung, die den Beleg erbringt, daß die Studentenwelt offen ins französische Lager übergegangen

ist und ihren Gesangbedarf mit Instrumentalstücken bestreitet, denen nachträglich Texte untergelegt sind. Es ist die bereits erwähnte: »Musikalische Rüstkammer auf der Harfe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Giguen und Märschen, bestehend aus allen Thonen«¹. Sie enthält in fünf Abteilungen 99 Stücke, 22 davon ohne Singstimme. Die Leipziger Herkunft dieser »Rüstkammer« ist nur wahrscheinlich, die studentische dagegen durch die Texte sicher, und jedenfalls ist die Sammlung dem Sperontes so bekannt gewesen, daß man sie als einen Vorläufer, zum Teil als eine Quelle der »Singenden Muse« bezeichnen kann. Nicht bloß, daß sich dichterisch beide zu Christian Günther bekennen, sondern der »Rüstkammer« hat Sperontes eine Reihe seiner bekanntesten Einfälle entnommen. Hier lesen wir zuerst die Verse: »Ihr Grillen weicht, ihr Sorgen flieht«, »Ihr schönen Augen, ihr heller Blick, wer wird euch taugen«, »Meine Hoffnung geht zu Grabe, da ich fast im Hafen bin«, »Nehmt, ihr Winde« und andere. In der Musik der »Rüstkammer« zeigt sich wie in der »Singenden Muse« der französische Einfluß schon durch die Überschriften der Sätze: zu den im Titel verzeichneten Tanz- und Ballettgattungen kommen in dem Notenteil noch Entrées und Bourrées. Bei einem Stück (ohne Text) ist die bestimmte französische Quelle, ein Couplet: »Aimable Vainqueur« angegeben, in einem anderen sind französische Redensarten eingemischt. Neben dieser prinzipiellen musikalischen Übereinstimmung besteht aber zwischen beiden Sammlungen noch direkte Verwandtschaft. Es klingt in der »Rüstkammer« manche Melodie des Sperontes an und vor:



Als ich zur Sommerszeit mich auf dem Land er - freut

erinnert z. B. an »Liebe mich redlich«:



Was scher ich mich um dich, ja, ja, um dich, mo - quan - te Welt

an Sperontes »Ihr Grillen weicht, ihr Sorgen flieht«. Der burleske Ton, der einen musikalischen Hauptzug der »Singenden Muse« bildet, ist in der »Rüstkammer« schon genau so da. Man kommt auf den Gedanken, daß ein und derselbe Musiker an

¹ Leipziger Stadtbibliothek III, 5, 26.

beiden Sammlungen mitgewirkt haben muß. Auch die Mängel der Vokalität sind hier und dort die gleichen. So: wenn durch den Text charakteristische Rhythmen des instrumentalen Originals verdorben werden:



Lu - stig seid ihr lie - ben Brü - der, heu - te schmau - sen wir

oder:



Willst du die Flam - men gänz - lich ver - dam - men,



wel - che sich bloß durch dich in mir er - regt

wenn schlecht betont wird:



Ihr schö - nen Au - gen, ihr hel - ler Blick

wenn endlich schwierige Lagen:



Herr Ni - so läßt das Ding so blei - ben und ist kein



solcher, kein solcher Narr nicht

und unbequeme Intervalle:



Mei - ne Frei - heit geht zu Grun - de



und läßt mich be - stürzt zu - rück

zugemutet werden.

Im allgemeinen steht die formelle Liedqualität der »Rüst - kammer« etwas höher als die der »Singenden Muse«. Einzelne ihrer Nummern sind entschieden vokal entworfen; sogar General -

pausen und Recitativmittel kommen vor. Andere zeigen, daß gute Vokalquellen benutzt sind: in:



wird auf das »Lustig, lieben Domini« aus Schreibers Nachschöblingen, in:



auf eine der bekanntesten Arien R. Keisers hingewiesen. Durchschnittlich sind die Stücke mehr als die der »Singenden Muse« aus Grundmotiven entwickelt und dadurch allein schon liedmäßiger.

Aber es handelt sich hier nicht um einen durchgeführten Wertvergleich der beiden Sammlungen, sondern die »Rüstkammer« kommt nur deshalb in Betracht, weil sie das Werk ist, an das Sperontes unmittelbar angeknüpft hat. Durch sie angeregt, brachte er einen sehr alten Prozeß zum vorläufigen Abschluß. Das neue Sololied reicht dem Tanz schon bei Albert die Hand, mit Voigtländer, dem Sperontes des 17. Jahrhunderts, mit Rist verschreibt sich's ihm vollständiger, in der »Singenden Muse« total und mit der Nuance, daß Französisch Trumpf ist und daß von ihr ab die Entwicklung des deutschen Liedes auch für lange Zeit und allgemein ins französische Fahrwasser gerät. Die Komponisten folgen bis ans Ende des 18. Jahrhunderts französischen Liedidealen und wissen's zuweilen gar nicht; die deutsch gerichteten Gegenversuche bleiben so spärlich, daß man über das deutsche Lied des 18. Jahrhunderts ruhig schreiben dürfte: »unter französischer Hörigkeit!«

Sperontes nimmt unter diesen gallischen Vasallen, zu denen ja das deutsche Theater und die deutsche Literatur zahlreiche Mitstünder stellt, noch eine verhältnismäßig ehrenvolle Stellung ein, weil die überwiegende Menge seiner Texte eine deutsche Richtung festhält. Aus diesem Grunde mit haben auch seine Tadler, die wir bald näher kennen lernen werden, an der Einseitigkeit seiner Musik, an ihrer totalen Abhängigkeit von Parodie und Tanz keinen Anstoß genommen. War ja doch eine sparsame Verwendung des Tanzliedes ebenso berechtigt wie das Parodieren; alles kam auf passende Texte an. Wer merkt's an Händels »Lascia ch'io pianga«,

daß es eine Parodie im Kleinen ist, an Haydns »Sieben Worten«, daß sie eine Parodie im Großen sind? Entstehen nicht auch heute noch gelungene Parodien? Der Donauwalzer etwa, Cornelius »Pilger auf Erden«. So beschränkten sich die Vorwürfe gegen Sperontes auf den schlechten Ausfall des Parodierens, auf die hohen oder unmöglichen Lagen:



die leeren und unbequemen Gänge:



die er der Singstimme häufig gibt, auf die fehlerhaften Betonungen und auf weitere Verstöße gegen die gute Vokalität. Die ärgsten Blößen bieten die nicht wenigen Stücke, in denen der Geist der Musik dem Sinn, der Stimmung der Texte widerspricht. Daß gerade sie unbeanstandet blieben, zeigt am deutlichsten, daß Sperontes ein Zeitprodukt und daß die deutsche Musik voller Sperontiden war. Darin lag die große Gefahr. Das Lied stand nahe vor der Auslieferung an den Instrumentaltanz und vor einer Entwicklung, die — wenn dann dieses Wort überhaupt noch gebraucht werden darf — ein für allemal einen Franz Schubert unmöglich gemacht hätte.

Neben diesem unheilvollen Prinzip des Sperontes sind die kleineren Mängel seiner Lieder von geringer Bedeutung. Sie begegnen uns am häufigsten bei dem Gegenstand von Sperontes Stolz, bei den Polonaisen; die Airs und Menuetts sind grammatisch und rhetorisch viel reiner, die Murkys aber in der Mehrzahl Prachtstücke, ausgezeichnet durch einen eigenen Ton von jugendlicher Kraft und Frische, der sie zu kleinen Denkmälern des Liedes erhebt.

Eines dieser Murkys, dessen Melodie:



ursprünglich für das berüchtigte und dann später ausgemerzte Blaustrumpflied: »Ihr Schönen, hört mich an« bestimmt war und dann endgültig den Text »Ich bin nun, wie ich bin« erhielt, wird

sogar Seb. Bach zugeschrieben¹. Der Gewährsmann für die Notiz ist Forkel, der Freund von Bachs Söhnen, der Rhythmus des Themas ist ein Bachscher Lieblingsrhythmus, der Höhengang, mit dem der erste Teil des Liedes abschließt, eine seiner häufigen Melodieformeln, die für Bach scheinbar zu magere Harmonie läßt sich ihm durch Vorhalte und Durchgänge leicht annähern. Weiter spricht für seine Autorschaft die Tatsache, daß das Notenbuch der Anna Magdalena Bach aus dem Jahre 1725 ohne einen fremden Komponisten dabei zu nennen, folgendes Solo per il Cembalo²:



enthält. Da aber auch der fruchtbare Darmstädter Hofkapellmeister Graupner, ein ehemaliger Thomaner, das Thema für eins seiner zahlreichen Konzerte benutzt hat, kann es sehr wohl zu dem herrenlosen Gut gehören, das wie heute noch, auch früher mit den Leipziger Messen kam und ging. Gräfe, der mit Marburg gerade von diesem Murky aufs wegwerfendste spricht, behandelt ihn als sehr alt. Durch den Sperontes kann er also nicht erst bekannt geworden sein. Wohl aber scheint er ihn durch seinen Text, »Ihr Schönen, hört«, der gegen die gekrönte Poetin, Frau von Ziegler, und daneben auch gegen Frau Gottsched ausgemünzt wurde, zu neuer Bedeutung gebracht zu haben. Seltsam ist's, daß auch das andere Stück, »Du strenge Flavia«, das die Gegner des Sperontes als einen Aushund von Niedrigkeit anführen, Seb. Bach besonders gefallen hat. Dieses unbedeutende, von dem Kantatendichter Neumeister herrührende, in der »Singenden Muse« gar nicht vorkommende Gedicht wurde auf die Melodie der »Folie d'Espagne«, in der Fassung:



gesungen. Diese wahrscheinlich sehr beliebt gewesene Sarabandenweise ist uns bereits in Kammerers Ulmer Handschrift

¹ Spitta, a. a. O., S. 255.

² Bachs Werke, herausgegeben von der Leipziger Bachgesellschaft, Band XXXXVI, S. 245.

begegnet, sie hat bekanntlich auch Bach in der sogenannten »Bauernkantate« quodlibetartig verwendet.

Erwägt man, wieviel einfache und volkstümliche Musik, wieviel ganz unmittelbare Liedmusik in Bachs weltlichen Kantaten, in seinen Suiten, im Weihnachtsoratorium, ja in fast allen seinen großen und kleinen, seinen vokalen und instrumentalen Werken enthalten ist, so kann die Annahme, daß er an der »Singenden Muse« beteiligt sei, nicht befremden, sie liegt eher nahe. Sperontes konnte sehr wohl durch Mizler die Bekanntschaft des Thomaskantors gemacht haben und ihm ebenso nahegetreten sein, wie der Zeitzer Kantor Schemelli, dessen Gesangbuch so reichliche Unterstützung erhielt. In der Tat ließen sich dem Stil und Geist nach, außer dem strittigen Murky: »Ich bin nun, wie ich bin«, noch andere Sätze der »Singenden Muse« für Bach reklamieren, z. B.:

12 usw.



Ihr Grillen weicht, ihr Sorgen flieht; wer weiß, wo mir ein Glück-ke blüht

113



Mei-det mich im-mer-hin, thö-ri-ge See-len,

3 usw.



schmälet und lä-stert, so viel ihr auch wollt!

123 usw.



Liebste Freiheit, fah-re hin

126 usw.



Lie-be mich red-lich und blei-be ver-schwie-gen

137



Ach, wann kommt der fro-he Tag? Wann er-scheint die

usw.



sü-ße Stun-de

143  usw.
Schla - fe nur, be - trog - nes Kind

149  usw.
Brich nur, brich vor Gram und Schmerzen

165  usw.
Wenn mich Schmerz und Gram um - hül - let

In den späteren Teilen werden die Stücke mit Bachischen Zügen seltner, aber wie:

1136  usw.
Ich will dich ehr - lich lie - ben

und:

1139  usw.
hol - de Phyl - lis, dei - ne Lie - be

zeigen, hören sie noch nicht auf, so daß die Summe der möglicherweise Bachschen Stücke in der »Singenden Muse« der von ihm für Schemelli nachweislich geschriebenen nicht viel nachsteht.

Sucht man nach weiteren bekannten Komponisten in der Sammlung, so stellt sich die Mitarbeit des Braunschweiger Konrad Friedrich Hurlebusch als möglich heraus. Die Nummern, in denen seine zärtliche, edle Anmut und seine Vorliebe für italienisierende Schlußrythmen am deutlichsten hervortritt, sind II⁷ »Preißt, rühmt und lobt nur nach Gefallen«, II⁴⁰ »Ach Phyl - lis, fühlt dein Herze« und II⁴¹ »Mein Vergnügen geht zu Grunde«. Die Beteiligung von Hurlebusch läßt sich nur vermuten, die Einwirkung der Gräfeschen Sammlung jedoch, in der er als Liederkomponist reichlich vertreten ist, liegt von der ersten Fortsetzung der »Singenden Muse« ab offen zutage. Wie Gräfe dem Sperontes, so entnimmt auch Sperontes dem Gräfe drei Stücke ohne Quellenangabe, er befließigt sich, durch den Rivalen angespornt, größerer Korrektheit in technischen Dingen, vor allem aber wird die »Singende Muse« beträchtlich weicher. Man würde den alten Sperontes gegen das Ende der Sammlung hin ganz aus den Augen verlieren, wenn nicht doch hin und wieder in Stücken wie:

III¹¹  usw.
Ich bin der Herr von Sor - gen - frey

oder:

III¹⁴  usw.
Ich hab ein Herz von Stein und Erz

oder:

IV⁴⁸ 
Bur - gun - der her, Burgun - der her, Burgun - der ist mein Le - ben

der ungeniert kecke oder nachlässige Studententön wieder auflebte.

Die im Vorstehenden angeführten Zitate bilden zugleich eine stattliche Reihe von Belegen für die Möglichkeit, daß ein Teil der Lieder der »Singenden Muse«, obgleich sie auch Klavier- und Tanzstücke sein sollen, doch vokalen Ursprungs, d. h. dem Gedicht nach für die Singstimme entworfen ist. Diese Annahme findet eine weitere und stärkere Stütze in etlichen Stücken, deren Bau von jeder Art bekannter Tänze und auch Lieder darin abweicht, daß einem sehr breit ausgeführten Mittelsatz ein nur ganz kurzer — und als dritter Teil wiederholter — Hauptsatz gegenübersteht. Die markantesten Exemplare dieser Gruppe:

I⁹ 
Al - les, al - les hör' ich an, al - les al - les hör' ich an,

 usw.
es sei Wahrheit o - der Lü - gen, den - noch soll kein

Moderato.

III¹⁰ 
Nur ge - las - sen, nur ge - las - sen!

Vivace.

 usw.
Im - merkann nicht Son - nen - schein

IV4

Ban-ges Her-ze, za-ge nicht! za-ge nicht! banges

Her-ze za-ge nicht! Ob sich Glück und Neid er-bo-sen usw.

sind als Lieder Spezialitäten der »Singenden Muse«; ihre Urbilder liegen in der Arie und in der Ouvertüre der Venetianischen Oper vor. Stellt man neben Stücke dieser Art Lieder, die wie III³⁷ mit Rhythmenwechsel und mit anderen Symptomen auf altes Volkslied hinweisen, so kann man dem Sperontes das Lob nicht vorenthalten, daß er seine Sammlung auf dem Grund einer reichen musikalischen Bildung aufgebaut hat. Wie scharf er dabei Umschau hielt und auch der neuesten Entwicklung der Musik folgte, beweist neben den Polonaisen namentlich das Schlußstück der zweiten Fortsetzung: »Vergnütet euch usw.« Bei ihm ist's ausnahmsweise unmöglich, die Singstimme mitzuspielen. Sie ist einem ganz selbständigen Klavierstück aufgeschrieben, das in der noch frischen Manier des Domenico Scarlatti mit überschlagenden Händen gespielt werden muß. Übrigens ist dieses Stück nicht das einzige, in dem das Akkompagnement ausgeführt ist. Wie in der instrumentalen Kammermusik die Baßtenographie seit Händel und Bach verdrängt wird, so kann im Lied der Anfang ihres Endes von Sperontes ab datiert werden. Die Tatsache, daß Sperontes nach französischem Muster vorwiegend parodiert hat, bleibt trotz seiner angeführten Abstecher in die selbständige Liedkomposition bestehen. Will man weitere Mühe darauf verwenden, das instrumentale Originalmaterial ans Licht zu ziehen, so wird es sich sehr empfehlen, auch italienische und englische Quellen heranzuziehen und zugleich die Ansicht fallen zu lassen, daß für die Entscheidung über den vokalen oder instrumentalen Ursprung der einzelnen Sätze Bezifferung und Nichtbezifferung einen Anhalt biete. Ganz wesentlich werden die Untersuchungen über die Herkunft der Lieder dadurch erschwert, daß Sperontes in vielen Fällen — ähnlich wie Voigtländer — mit seinen Vorlagen absichtlich sehr frei umgegangen ist und hier verschiedene Stücke und Bruchstücke zusammengeschmolzen, dort fremde Themen und Perioden selbständig weiter und zu Ende geführt hat.

Der Erfolg der »Singenden Muse« bekundet sich in den mehrfachen Auflagen, die — wie schon erwähnt — ihre sämtlichen

Teile erhalten haben, der erste allerdings, seinem Wert entsprechend, doppelt so viel und mehr als die folgenden. Er läßt sich weiter daran ersehen, daß in handschriftlichen Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts sehr viele Stücke aus Sperontes wiederkehren. Aus der hierüber von Spitta¹ gegebenen Übersicht ragt namentlich das Liederbuch der Frau Margarete von Holleben, geb. von Normann hervor, das vor 1740 angefangen, 1792 beschlossen wurde². Die Lieder sind nach der Angabe der Besitzerin während dieser Zeit »von den Händen hoher Gönner und Gönnerinnen, Freunde und Freundinnen« — leider ohne Noten — eingetragen worden, orientieren also über den Liedgeschmack des Adels. Da kommt nun gleich als Nr. 5, dann als Nr. 32 nochmals der möglicherweise Bachsche Murky »Ich bin nun, wie ich bin«, aber mit dem Text »Ihr Narren, hört«, der das berüchtigte Spottgedicht »Ihr Schönen, höret an« zunächst abgelöst hatte. Auch die bereits zitierte Wernigeroder Liederhandschrift von 1743, die ebenfalls reich an Sätzen aus Sperontes ist, stammt aus hochadligem Besitz, aus dem einer Gräfin Stolberg, und in gleiche Kreise weist die Buchmaiersche Silhouettensammlung des Eisenacher Bachmuseums. Die Rückseite eines ihrer Einbanddeckel enthält das Eingangsstück der »Singenden Muse«: »Ein edles Herz usw.« Wir dürfen annehmen, daß die Sammlung den Weg in die Schlösser durch Vermittelung von der »Lustigen Gesellschaft« angehörenden Edelleuten gefunden hat. Aber daß auch die Bürgerkreise reichlich daraus schöpften, zeigen die von Spitta aufgefundenen Liedersammlungen aus der zweiten Hälfte und aus dem Ende des 18. Jahrhunderts³. In einer sind sämtliche Lieder des ersten Teiles auf die Laute übertragen; es hat sich somit eine Art Kreislauf vollzogen. Das gewichtigste Zeugnis der Macht, die Sperontes auf die Liederfreunde seiner Zeit ausübte, liegt in dem geschriebenen »Notenbuch der Zeunerin«⁴, das sich in der Fürstlich Reußschen Landesbibliothek zu Gera befindet, vor. Von seinen 31 Arien gehen alle auf Tanzweisen, obwohl sie in der Mehrzahl kirchliche Texte haben. Der bereits häufig erwähnte Murky aus der »Singenden Muse«: »Ich bin nun, wie ich bin« wird hier über die Worte

¹ Ph. Spitta a. a. O. S. 270 ff.

² Das Original ist abhanden gekommen, eine Abschrift besitzt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar.

³ Ph. Spitta, a. a. O., S. 271.

⁴ H. Kretzschmar: »Das Notenbuch der Zeunerin« im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1909.

O Seele, ruhe doch
 Hat hier dein Leib viel Plagen,
 Sollst du doch nicht verzagen,
 Gott nimmt dein Kreuzesjoch,
 O Seele, ruhe doch!

gesungen. So trieben es die Sperontiden und führten unwillkürlich das Prinzip ihres Abgottes ad absurdum. Auch F. Nicolais bekannter »Feiner kleiner Almanach usw.« von 1777 mischt unter seine echten und unechten Volkslieder eine Anzahl Sätze des Sperontes; mit umgegossenem Text ist er von hier aus in »Zu Coblenz auf der Brück« und in »Ich hab' die Nacht geträumet wohl einen schweren Traum« bis auf die Gegenwart gedrungen. Daß die »Singende Muse« in Leipzig nach dreißig Jahren, trotz der Konkurrenz neuer Sammlungen, noch allgemein bekannt war, ergibt sich aus dem Tadel, den sie 1766 durch A. Hiller¹ erfährt. Ein anderer Theatermann, der Wiener Komiker Kurz-Bernardon, wußte ihre guten Seiten besser zu schätzen und schrieb sich, wie Erich Schmidt mitteilt², für seine Volksstücke ungefähr zwanzig Nummern aus Sperontes ab. Durch Kurz, auf den Wendungen aus der »Singenden Muse« bei Goethe zurückgehen³, kann sehr wohl auch Haydn Sperontes kennen gelernt haben. W. Mozart ist von ihm nachweisbar in doppelter Weise berührt worden. Sein Lied: »Was ich in Gedanken küsse«, eine Jugendkomposition nach einer Dichtung von Chr. Günther, fängt genau so an, wie die oben vermutungsweise Bach zugewiesene Melodie zu »Liebste Freiheit usw.« Zweitens hat Mozart — 1778 in Mannheim für Fräulein Wendling — zwei französische Lieder komponiert. Daß deutsche Musiker Texte französischer Couplets und Romanzen in Musik setzten, blieb keine Ausnahme und schon von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab wurde in Deutschland ein sehr großer Teil des Singbedarfs mit französischer Einfuhr gedeckt, eine einfache Konsequenz des Systems Sperontes! Durch die Nachbildungen angeregt, frug man nach den Originalen. Unter den 200 Nummern, die der erste Teil des von Holleben'schen Liederbuches enthält, sind nicht weniger als 73 französische Chansons (darunter mehrere Freimaurerlieder). Italien und England sind je nur mit einem Stück vertreten. Wir dürfen annehmen, daß dieser Kultus des französischen Liedes im Wesent-

¹ Hillers Wöchentliche Nachrichten vom 45. Juli 1766.

² Erich Schmidt: (Zeitschrift für Deutsches Altertum usw. Neue Folge. Band 43, S. 298.)

³ Derselbe: Goethe-Jahrbuch, Band 3, S. 324.

lichen dem Adel, bei dem ja Französisch fast die Muttersprache wurde, vorbehalten blieb. Für diese Kreise hat noch F. Reichardt seine *Romances d'Estelle* komponiert und bei ihnen hat, wie aus Notendruckten, Memoiren, Briefen und Biographien zu ersehen, die Vorliebe für französische Vokalmusik bis weit ins 19. Jahrhundert gedauert. Noch Marie von Ebner-Eschenbach ist bei französischen Romanzen aufgewachsen¹.

Wenn sich an die »Singende Muse« des Sperontes auch Irrwege knüpfen, so hat sie doch das unbestreitbare Verdienst, daß sie in die Komposition und in den Druck von Liedern frisches Leben brachte. Schon 1737 wurde in Halle eine »Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Musik eigne Melodeyen verfertigt worden besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Musik und Poesie. I. Theil« veröffentlicht, die nach Ausweis von Vorbericht und Widmung der 1711 in Braunschweig geborene Johann Friedrich Gräfe veranstaltet hatte. 1739 folgte ein zweiter, 1741 ein dritter, 1743 ein vierter Teil, jeder mit 36 Liedern; der erste brachte es bis zur dritten Auflage.

Ohne Zweifel wollte Gräfe mit dieser Sammlung auf einen Anti-Sperontes hinaus. Das zeigen »die berühmten Meister« und die »eigen Melodeyen«, die der Titel verspricht, das geht aus den Widmungen an die beleidigte Frau von Ziegler und andere Damen der Leipziger Gesellschaft, es geht auch aus der fleißigen Mitarbeit Gottscheds und seines Kreises hervor. Der direkten Sticheleien in der Vorrede, die sich sogar gegen die Ausstattung der »Singenden Muse« mit ihren »tanzenden Männerchen, geigenden Mädchens und unnatürlichen Bockpfeifern« richten, hätte es garnicht bedurft. Gleichwohl stehen die Texte und Melodien der Sammlung doch unter dem Banne des Sperontes. Die Dichter Gräfes, von ihm als eine »treffliche Gesellschaft sinnreicher Köpfe und großer Geister« angeführt und heute mit Ausnahme Hagedorns, Gellerts, allenfalls auch Gottscheds und der in Bachs »Mein gläubiges Herze, frohlocke usw.« fortlebenden Mariane von Ziegler, gänzlich vergessen, arbeiten, wie es Sperontes tat, mit Güntherschen Themen und Ideen. Aber die Günthersche Welt ist noch kleiner geworden: Natur, äußere und innere Zeitgeschichte sind aus dem Kreis der Betrachtung gestrichen. Gottscheds »Kritischer Dichtkunst« getreu, wollen Gräfes Poeten im Liede nur

¹ Marie von Ebner-Eschenbach: *Meine Kinderjahre*.

Helden, Liebe und Wein gelten lassen. Helden und Sieger sind ihnen aber nicht die Männer großer Taten, sondern die sanften duldenden Stoiker, die sich durch nichts aus der Seelenruhe und aus der Fassung bringen lassen. Immer neue Lieder auf die Zufriedenheit, auf den Gleichmut und »das philosophische Vergnügen« werden angestimmt, alte aus Opitz, Flemming und Günther hervorgesucht; die Hälfte aller Texte fällt auf sie. Die zweite Gruppe bilden Liebeslieder, Lieder der klagenden, sehnennden, resignierenden, nirgends der in Glück und Freude jauchzenden Liebe. Und geliebt wird immer mit Gründen, vornehmlich wegen der Tugend des Objekts. Es ist ein fürchterlich wohlmeinendes, bestbestrebtes und korrektes Dichtergeschlecht, dieses Gräfesche. Jedem Zustand, jedem Schicksal wird ein Spruch der Weisheit abgewonnen, niemals wird aufgebraust und gekämpft, immer beschwichtigt; wer von Rache, Neid und Tücke zu leiden hat, unterdrückt den wallenden Zorn und sagt mit Baumgarten:

»Endlich seh ich deutlich ein,
Daß die Mängel oft in Dingen
Mittel der Verbesserung sein.«

Von dem ungeduldigen Herzen des Meisters ist bei diesen Güntherschülern keine Spur mehr zu finden, nur der nüchterne Verstand, die kalte Reflexion, die Zeit der moralischen Wochenschriften, der Aufklärung, die Zeit Gottscheds spricht aus der Sammlung Gräfes. Doch hat auch sie einige Lichtblicke und zeigt, daß das Bestreben der Gottschedschen Schule, durch Zwangung der Leidenschaften und durch Verfeinerung der Empfindung zur Erziehung des Volkes beizutragen, nicht ganz umsonst war. Die zu diesem Zweck eigens eingeführte, vermeintlich neue Spezies der Schäferduette, in denen Damon und Phyllis sich Vers um Vers mit wechselnden Melodien ablösen, sind allerdings über den guten Willen und die Spielerei nicht herausgekommen, aber es finden sich nicht bloß aus der Feder M. v. Zieglers, sondern auch von den männlichen Mitdichtern einzelne, die Verschwiegenheit der Liebe und die Liebhaber vom Schläge Brakenburgs besingende Lieder in der Sammlung, in denen eine Art von Zartheit und Mitleid lebt, die durchaus edel und gesund dem Jahrhundert der Empfindsamkeit zur Ehre gereicht.

Wie in den Texten Gräfes die Philosophie Günthers, nur matter und ärmer, so lebt in der Musik das instrumentale Prinzip des Sperontes fort. Marpurg sagt in den »Historisch kritischen Beiträgen« von 1754 ganz richtig: die Liederchen Gräfes, des

»Lieblings des Orpheus«, könnten ebenso wie die des Sperontes zu Klavierstücken dienen. Die Komponisten Gräfes vermeiden die Verstöße gegen Sangbarkeit und Deklamation, die der »Singen-den Muse« mit Recht vorzuwerfen sind, aber im Grunde sind die meisten ihrer Melodien ebenfalls Polonaisen und andere Tanzweisen, nur die Minderzahl entwickelt sich renaissance- und vernunftmäßig aus der Form und aus dem Geist des Wortes.

Ja, wenn wir sehen, wie (in I, 32) Gottscheds

Der Himmel schützt mich noch!
 Drum weg, o Neid, dein Wunsch mißlingt dir doch,
 Du marterst nur dein Herz,
 Und thust mir gar kein Leid;

von Hurlebusch folgendermaßen

Der Him - mel schützt mich noch! drum weg, o

Neid, drum, weg o Neid, dein Wunsch miß - lingt dir doch

abgesungen wird, wie er gleich in der übernächsten Nummer

Sprich wei-ter nicht, ge-lieb - ter En-gel, sprich wei-ter

nicht. Ich bin nicht werth, daß Je - mand usw.

und dann noch so oft ähnlich verfährt und wie es die andern Komponisten ebenso gedankenlos halten, da müssen wir doch sagen: Sperontes, der nur Tänze schreiben wollte, war ein besserer Vokalkomponist als diese Gräfeschen »Meister«. Er würde, nach seinem »Alles, alles hör ich an« und nach verwandten Stücken zu schließen, verstanden haben, die bedeutungsvollen Eingangszeilen der zitierten Gedichte herauszuheben und für sich zu stellen. Die Gräfeschen Komponisten dagegen lesen die Gedichte äußerlich ab, teilen die acht- oder sechszeiligen Verse in zwei Hälften und geben jeder Hälfte eine acht- oder viertaktige Periode; die erste moduliert in der Oberdominante, die zweite von da über Unterdominante oder Medianten in die

Tonika zurück. Da diese Schablone ohne Rücksicht auf den besonderen Inhalt der einzelnen Zeilen, Verse, Gedichte bei den meisten Liedern der Sammlung wiederkehrt, sehen sie sich alle so ähnlich und entbehren jener Frische, die das Kunstwerk von der Fabrikware unterscheidet. In der liederlosen Zeit war der geschichtliche Zusammenhang verloren gegangen, die Technik der Liedkomposition mußte nochmals von vorne gelernt werden und zwar unter ungünstigeren Bedingungen, als sie im 17. Jahrhundert vorlagen: Das melodische Vermögen stand bei einzelnen Größen noch auf der alten Höhe, im Durchschnitt jedoch war es geringer und einseitiger geworden und zwar in allen Ländern. Dazu kam für die Komponisten der von Gräfe angebotenen Texte noch die besondere Schwierigkeit, daß diese im poetischen Kern matt und trocken waren und in der Mehrzahl den Musiker wenig inspirieren konnten. Lehrhafter Gedanken, abstrakter Begriffe kann der Komponist nur Herr werden, wenn er sie, wie es Händel mit seinen berühmten Chören von der Eifersucht, vom Neid u. a. getan hat, in ein Phantasiebild, eine Vision kleidet. Haydn ist mit dem Jahreszeitenchor an den Fleiß an der Aufgabe gescheitert. Für dies Händelsche Verfahren ist aber die knappe Liedform in den meisten Fällen ungeeignet. Der Inhalt der Gedichte war also das dritte Hindernis, das den Leistungen der Gräfeschen Komponisten im Wege stand; es war so ernst, daß es auch die Leistungen berühmter Meister herabdrücken mußte. Gräfe ist jedoch nur sehr wenig in die Lage gekommen, diese Probe zu machen. Denn die berühmten Meister, die er auf dem Titel der Sammlung versprochen hatte, waren ihm wenig willig. Man sucht vergeblich nach den Namen Händel, S. Bach, A. Hasse, Telemann, Stölzel, Graupner. Nur Graun hat sich gleich von Anfang ab und im ganzen mit acht Liedern beteiligt. Ph. E. Bach hat zu den letzten beiden Teilen drei Nummern beigezeichnet, die in seinen eigenen »Oden und Melodien« von 1762 nochmals veröffentlicht worden sind. Daß Graun sich als Liederkomponist auf fremdem Gebiet bewegt, merkt man besonders an dem textwidrig freundlichen und vergüglichen Ton seiner Abschiedslieder und Liebesklagen. Vortrefflich ist aber seine Komposition eines jener Schäferduette, die bereits als Spezialität der Gräfeschen Sammlung erwähnt worden sind. Der Schäfer bittet die Geliebte (III, 14) zu einem Stelldichein, und diese antwortet in dem folgenden Gedicht mit einer unbefangenen Absage. Diese Aufgabe hat den Dramatiker in Graun interessiert und, auf des Dichters (Clauder) gute

Vorarbeit gestützt, hat er da zwei sehr hübsche fesselnde Figuren gezeichnet: in einem bewegten Siciliano den Schäfer gemütvoll, liebenswürdig, herzlich, in einem flotten $\frac{2}{4}$ -Takt die Schäferin lustig, schnippisch. Man bedauert, daß die Szene mit der zweiten Nummer schon abbricht, so hübsch läßt sie sich zu einem anmutigen Liederspiel für Tenor und Sopran an. Für historische Liederabende darf auf diesen Graunschen Beitrag aufmerksam gemacht werden. Auch Ph. E. Bach ist mit einem Schäferlied (Pastorella III, 38) vertreten und hat in ihm seine Kraft auf die in einen Musettenbaß niedergelegte Zeichnung des Hirtenmilieus gerichtet. Sein bestes gibt Bach mit der Komposition der äußerst schwermütigen Liebesklage Steinhauers: »Ihr mißvergnügten Stunden«. Da zeigt der geistreiche Instrumentalkomponist dieselbe Tiefe, die gelegentlich in den »Israeliten in der Wüste« überrascht, da erinnert er unmittelbar an den Schlußchor der »Matthäuspension« seines großen Vaters.

Außer in Graun und Bach hat Gräfe nur noch in dem bereits genannten Hurlebusch und in dem Italiener Giovannini Mitarbeiter gefunden. Hurlebusch übernahm 72, also die Hälfte aller Lieder, Giovannini 7; den großen Rest komponierte Gräfe selbst. Kann man Hurlebusch auch nicht im heutigen Sinn unter die berühmten Meister rechnen, so war er doch ein bekannter und talentvoller Komponist. Allerdings stoßen seine Lieder beim ersten Anblick etwas ab durch ein Übermaß von Ornamenten und Verzierungen, durch italienische, nur für italienisches Temperament und italienische Sprache passende Manieren, Ausdrucksformeln für Hast und Heftigkeit, für die der Text gar keine Veranlassung bietet. Darin ist Hurlebusch ein zweiter Kremberg, ahmt wie dieser italienische Opernphänomene nach, steht außerdem aber noch unter dem Einfluß des Rokkoko-Geistes, der mit seiner Freude am Kleinleben von F. Couperin und von Frankreich her die deutsche Instrumentalmusik längst in Beschlag genommen hatte. Im deutschen Lied hat er es zwar zu einer eingreifenderen und dauernden Herrschaft nicht gebracht, aber der Exzeß des Hurlebusch ist nicht vereinzelt geblieben und die mit Agréments überladenen Melodien sind in den Liederdrucken um 1750 keine Seltenheiten. Daß sie ihre Liebhaber gefunden haben, verraten auch die Handschriften. In ihnen kommt — irgendwo — sogar Grauns »Auferstehen« mit Tiraden an jedem Viertel vor.

Gleichwohl gehört Hurlebusch unter die geborenen Liederkomponisten, sein Hauptfeld sind Liebeslieder, und seine be-

deutendste Leistung ist hier die Komposition von Günthers Ode »Etwas lieben und entbehren ist ein Schmerz, der heimlich quält«. Dieses edle Lied hat bleibenden Wert; das klagt maßvoll und vornehm und ruht doch auf starkem, warmen Gefühl. Aus den weiteren Liedern, in denen Hurlebusch Liebesklagen und Liebesgeständnisse ähnlich dezent und schön singt, mögen »Melindas Auge sah' ich nicht« (I, 22) und »Schönste Augen, holde Kerzen« (I, 23) hervorgehoben werden. Die Ungeduld der Liebe hat er reizend neckisch in »Wer raubt mir Freiheit und das Herz« (I, 25) geschildert. Bei den Tugendliedern unterscheidet sich Hurlebusch von seinen Mitarbeitern durch einen kräftigeren Grundton. Besonders die Ode »Freiheit! o du edles Gut« zeigt diesen; sie ist eins der wenigen Stücke der Gräfeschen Sammlung, die mit den besseren des Sperontes konkurrieren können. Hurlebusch beweist durch die eigene und doch von Einseitigkeit freie Begabung, mit der er den Gräfeschen Kreis überragt, wiederum, daß das deutsche Lied auch in der kritischen Zeit noch auf die Musiker rechnen konnte. Bei einem besseren Zustand der Dichtung würde er sich zu einer geschichtlichen Größe entwickelt haben.

Von dem Italiener Giovannini, der seine Nation im deutschen Lied als Einziger vertritt, sind Arien aus einer für London komponierten Oper und einige Violinsoli im Druck erschienen; über sein Leben ist nur wenig bekannt. Nach Gerber war er Geiger und lebte um 1740 in Berlin. Damals muß ihn Gräfe kennen gelernt und für den dritten und vierten Teil seiner Sammlung gewonnen haben. Die Lieder, die er für sie schrieb, sind etwas weich und in der melodischen Erfindung mehr auf das breitere Kantatenmaß, als auf die kleine Form zugeschnitten, aber sie bieten sämtlich anmutig empfundene Musik. Auch formell am besten gelungen ist die Komposition des aus dem Sperontes genommenen Textes: »Alles, alles hör' ich an«:

Al - les, al - les hör ich an, es sei Wahrheit
 usw.
 o - der Lü - gen.

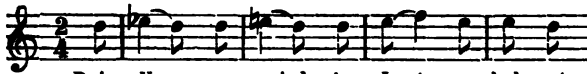
Sehr wahrscheinlich ist er auch der Komponist des lange Seb. Bach zugeschriebenen Liedes »Willst du dein Herz mir schen-

ken¹, dessen Text ebenfalls auf den Gräfeschen Kreis, insbesondere auf Mariane von Ziegler hinweist.

Auch Gräfe, der als Jurist und Postrat nur im Nebenamt komponieren konnte, muß unter die Liedtalente gerechnet werden. Zwar arbeitet er stark mit Formeln und bringt in jedem zweiten Stück den Schluß:



für Komma oder Punktum; aber Feinheiten des Ausdrucks gleichen diesen Mangel an Gewandtheit ziemlich aus. Daß sie zuweilen durch Überlegung gewonnen sind, wie z. B. in I^o:



Dein Kum-mer wird in Lust ver-keh-ret

kann ihren Wert nicht herabsetzen. Daß Gräfe seiner Zeit als eine hervorragende Kraft fürs Lied galt, geht daraus hervor, daß Hiller noch 1779 eine größere Anzahl Gräfe'scher Sätze in die »Lieder und Arien aus Sophiens Reise usw.« aufnahm. Über seine Schwächen wird man am schnellsten klar aus den »Oden und Schäferliedern«, die er 1744 (in Leipzig bei Breitkopf) veröffentlichte. In den Texten dieses Werkes lebt, obgleich sie von ungenannten Damen herrühren, ein viel kräftigerer und reicherer Geist als in der Halleschen Sammlung, und Gräfe, der in den weiteren Jahrzehnten sich mit Psalmen, Sonaten und anderen größeren im Druck vorliegenden Werken immer höhere Aufgaben stellte, zeigt hier, daß er in der Musik weiter gekommen, sicherer und freier geworden war. In einer Anzahl der 32 Arien konzertieren Singstimme und Baß in der Weise des alten Zittauer Krüger, nur weniger aufdringlich, in einer (Nr. 44 »Im beständigen Freiheitleben«) bringt er ein sehr reichliches, aber allerliebstes Nachspiel und in einzelnen, — formell besonders in Nr. 44: »Hier hast Du Deine Sappho wieder, Apollo, spar' den Unterricht« — kommt er dem richtigen, reizenden Liedton so nahe, daß man auf eine mittlerweile angeknüpfte Bekanntschaft mit guten Mustern des 17. Jahrhunderts

¹ Das Nähere hierüber in Spitta, Bach I, §55 und in Band XLIV von Bachs Werken.

schließen möchte. Aber das sind nur Ausnahmen. Der Durchschnitt seiner Melodien ist zu reich an motivischem Material; er steht unter dem Einfluß des Kantatenstils. Die Kantate, die in der Zeit Keisers sich des Hausgesangs bemächtigt hatte, beherrscht ihn auch fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch; namentlich lustige Kantaten vom Schlage der Bachschen Bauernkantate und Kaffeekantate sind bis in die Nähe der Wiener Klassiker in Mengen gedruckt und gekauft worden. Auch Gräfe erzählt in der Vorrede der neuen Oden, daß seine Leipziger Gönnerinnen sich beständig an französischen und italienischen Kantaten ergötzen, und hängt, dem Rechnung tragend, seinen Oden oder Arien zwei deutsche Stücke dieser Gattung — »Fidelio und Sylvander« heißt die erste, »Elpire« die zweite — beide mit sehr langen, aber einfachen Recitativen, an. Selbst wenn die Gottschedianer besser gedichtet hätten, wäre die Gräfesche Sammlung musikalisch kaum vorteilhafter ausgefallen. Das Band mit dem alten Lied war zerrissen und die Komponisten kannten nur Kantate und Tanzlied. Hauptsächlich aus diesem Grund ist Händel für das deutsche Lied verloren gegangen. Er, der in seinen italienischen Opern mit Stücken wie »Verdi prati«, mit »Dove sei«, mit »Lascia ch'io pianga« die idealsten, erhabensten Lieder hinterlassen hat, komponierte eine Reihe deutscher Lieder in breiter Kantatenform!¹ Auch dieser Fall beweist wieder, daß Kunstgeschichte nicht bloß ein Segen, sondern eine *conditio sine qua non* für die Künste ist. Weil seine Komponisten ganz von vorne wieder anfangen mußten, blieben Gräfes Bestrebungen unfruchtbar. Nur einzelne zarte Lieder, Hurlebuschs vornehmlich, haben Aussicht, heute wieder einmal gesungen zu werden, der Masse fehlt Saft, Kraft und Façon. Aber die Sammlung hat als Kultur- und Zeitbild ihren Wert; ein armes, im Mark erkranktes Deutschland zeigt sich da, halb zum Jammern, halb zum Lachen!

Dem Lied aus der Not herauszuhelfen, war nach Gräfe die Aufgabe der berühmten deutschen Meister, und er zieh sie (in der Vorrede des vierten Teils) des Hochmuts, als sie ihn nicht unterstützten. Doch immerhin glaubt er mit seiner Sammlung »andere zu gleichen Bemühungen aufgemuntert« zu haben und verweist darauf, daß nach den seinigen neue Oden und Lieder in Leipzig und Hamburg herausgekommen seien. Wir schreiben diese Wiederaufnahme der Liedarbeit mit größerer Wahrscheinlichkeit dem Sperontes zu, dessen Lieder trotz des falschen Prin-

¹ Chrysanders Gesamtausgabe der Werke G. F. Händels, Lieferung 49.

zips ungleich fester und stärker im Herz und im Ohr der Zeit zu haften vermochten, als die der Gräfeschen Sammlung. Die Nachfolge — sei es nun des Sperontes oder des Gräfe — ist bis zum Jahre 1743 auf zwei Stücke beschränkt, von denen das eine Lorenz Mizler's »Erste Sammlung auserlesener moralischer Oden etc.« Leipzig 1740, heute verschollen, wenig freundlich aufgenommen wurde¹. Das andere aber hat seine Bedeutung. Es führt den Titel: »Vier und zwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden, mit leichten und für alle Hälse bequemen Melodien versehen, von G. P. T. Hamburg a. 1741«. Durch Marpur² und durch Scheibe³, dem die Sammlung gewidmet ist, wissen wir, was Kundige schon aus dem Wort von den »Hälßen« erraten konnten, daß der Komponist Telemann ist. Die nächste Bedeutung der 24 Oden liegt in dem bloßen Namen Telemanns, der für die aus einer Krisis herausstrebende Liedkomposition ein Ereignis und ein mindestens gleich großer Gewinn war, wie für die erste Jugend des deutschen Sololieds das Eintreten Hammerschmidts. Denn das 18. Jahrhundert stellte Telemann nicht bloß wegen seiner Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, sondern auch wegen des Wertes seiner heute leider vergessenen Kompositionen unter die ersten Größen. Gleich Kusser, Keiser, Ph. Krüger hatte auch Telemann in der stillen Zeit den Hausgesang nicht aus den Augen verloren. Für ihn gab er 1727 die »lustigen Arien« aus seiner Oper »Adelheid« in Druck, ihn bedachte er auch, als er im folgenden Jahr mit seinem »getreuen Musikmeister« die originelle Idee einer nicht mit Abhandlungen, Berichten und Anzeigen, sondern mit Kompositionen gefüllten, musikalischen Zeitschrift verwirklichte, die von 14 zu 14 Tagen als praktische Enzyklopädie universell in alle mögliche Arten von gesungener und gespielter Musik und in die Stile aller Länder, auch den englischen und den polnischen, einführen wollte. In den 25 Lektionen dieses »Musikmeisters« finden sich unter anderthalb Dutzend »Singesachen« sechs kurze Lieder, eins davon in französischer Sprache, ein anderes, auf den übermütigen Text: »Das Frauenzimmer verstimmt sich immer nach Luft und Wind« in der Art des Sperontes als Menuett gesetzt:



¹ Vergleiche M. Friedländer: a. a. O. I, 96.

² Marpur^g: Kritische Briefe über die Tonkunst II, S. 462.

³ Scheibe: Kritischer Musikus 1745, S. 588.

Noch entschiedener näherte sich Telemann dem Lied in seinen »Sing- Spiel- und Generalbaßübungen«, die vom November 1733 ab, wieder in Journalform, diesmal wöchentlich erschienen und die Anfänger in der Harmonie ins Bezifferungswesen und ins improvisierte Akkompagnement einführen sollten. Da demonstriert er jede Regel mit einem selbstgefertigten Liedchen. Die kleinen Stücke — 48 an Zahl — machen auf Kunstwert keinen Anspruch, und keine der Stellen¹, wo ihrer als Unterrichtsmusik rühmend gedacht wird, lobt sie als Liedkompositionen. Aber unverkennbar waren sie für Telemann selbst förderliche Studien in der Liedform.

Gleich nach dem ersten Auftreten des Sperontes war man — zum erstenmal in der Geschichte des Liedes — darangegangen: die Gesetze der Liedkomposition festzulegen. Mizler begann damit im Anschluß an Gottscheds Winke für die Poesie im 5. Teil des 1. Bandes seiner »Musikalischen Bibliothek« (1738), Marburg, Scheibe, später auch Kirnberger folgten, nicht gerade mit fruchtbaren Ergebnissen. Denn Forderungen wie: die Komponisten sollten das ganze Gedicht bei der Erfindung und Anlage berücksichtigen, sie sollten nicht zu viel und zu schroff modulieren, sind nahezu Gemeinplätze. Auch Telemann scheint von diesen Kritiken Notiz genommen zu haben, denn in der Vorrede der »vier und zwanzig Oden etc.« geht er ebenfalls mit der zeitgenössischen Liedkomposition und mit den Melodien, »die die Höhe eines Zaunkönigs oder die Tiefe einer Rohrdommel erfordern und mit den geschwänzten Schnellern der Hahaisten« ins Gericht. Er lehnt also Sperontes wie Gräfe ab, aber er weiß es auch sofort besser zu machen. Wenigstens der Form nach konnten diese Lieder Telemanns ihrer Zeit zum Muster dienen, und hierin liegt die weitere Bedeutung der Sammlung. Telemann verhält sich als Melodiebildner zu den Komponisten Gräfes ähnlich wie Hammerschmidt zu den schwächeren Hamburgern, wie Adam Krieger zu D. v. Werder und zu Stolle. Auch ihm ist's klar, daß für das kurze Lied die Sparsamkeit in der Grunderfindung eine Hauptkunst ist. Er hält in seinen Liedern, die, wenn man die regelmäßige Wiederholung des 4. Teils nicht mitrechnet, einen durchschnittlichen Umfang von 16—20 Takten haben, immer mit wenigen Motiven Haus; meistens sind die sämt-

¹ Hamburgische Berichte von Gelehrten Sachen aufs Jahr 1733, Nr. XCIII, S. 784, Mizlers Musikalische Bibliothek 1743, Hamburgische Unterhaltungen 1770, vgl. M. Schneider: Einleitung zum Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst 27.

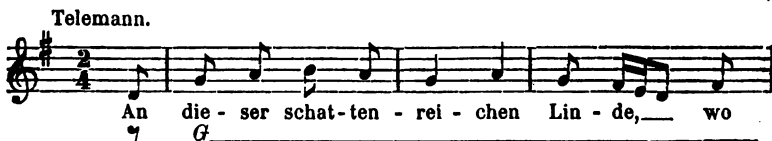
lichen Periodenabschnitte Variationen eines einzigen oder zweier Hauptmotive und nur die Schlußakte der beiden Teile haben noch ihren eigenen Rhythmus. So sind Telemanns Lieder wechselreich, mannigfaltig und doch einheitlich, sie gleichen dem Strauß aus gleichen Blumen in verschiedenen Farben gebunden. Gewiß ist ihm dabei seine für damalige Zeiten ganz ungewöhnliche Kenntnis der Volksmusik, die sich bis auf so entlegene Arten, wie Korsische Tänze¹ erstreckte, zu statten gekommen; seine besondere Liebe für die »Hannackische Musik« hat er in der Odensammlung aufs Neue und direkt durch die zweite Nummer »Die Vergnügung« bezeugt, indem er ihr die Überschrift: »Polnisch« gab. Auch die Bevorzugung dreitaktiger Periodisierung, die an den »24 Oden etc.« auffällt, mag aus jener Quelle stammen. Sie belebt sehr hübsch und bildet zugleich eine Absage an den Sperontesstil. Neuestes aus der hohen Kunst zu bieten, hat sich dagegen Telemann, der Schlichtheit des Liedes zuliebe, versagt. Nur in der Nr. 9, dem Hagedorn'schen Trinklied: »Auf, fordere von dem besten Wein« gibt er an zwei Stellen eintaktige Proben unbegleiteten Sologesangs, wahrscheinlich veranlaßt durch den Erfolg, mit dem ihn kürzlich Keiser, Rameau und Händel wieder zu Ehren gebracht hatten. Mit diesen Vorbildern verglichen, fehlt den unbegleiteten Episoden Telemanns die Hebung durch den elementaren Klangkontrast, wie ihn die Mittel der Oper und des Oratoriums erlauben. Aber er geht auch auf eine ganz andere Wirkung aus: durch das Pausieren der Begleitung sollen die beiden Textstellen als Paranthesen gekennzeichnet werden. Schon dieses Beispiel zeigt Telemann als einen Liedkomponisten, der die Gedichte scharf durchdacht hat und ihrer Eigenheit vollständig beizukommen sucht. Sämtlichen Oden darf man folglich nachrühmen, daß der Ton dem Wort nirgends Wesentliches schuldig bleibt; untereinander unterscheiden sie sich aber in der Frische der Textfassung. Unter den heiteren sind da die besten Stücke: »der fröhliche Ausgeber«, »die wahren Vorzüge«, »das Lachen«, »die schlechte Mahlzeit«, »das Lob des Weins«. Ihr kurz angebundener Humor erinnert in einzelnen Zügen an Rathgeber und an das Beste des Sperontes. An Originalität reicher sind einzelne der ernsteren Oden: die Tugend, der Mittelstand zwischen Arm und Reich, die Zufriedenheit, die Genügsamkeit, weil Telemann in ihnen den Güntherisch gefärbten Stimmungen Phantasieelemente einmischt, welche den Dichtern fern ge-


¹ Denkmäler Deutscher Tonkunst, Doppelband XXIX/XXX, S. 134. ..

legen haben. Ein lehrhaftes Tugendgedicht wird durch den Ton fröhlicher Kraft zu einem liebenswürdigen Tugendbekenntnis, der eine Zufriedenheitsapostel erhält durch einen Murkybaß einen altväterisch humoristischen Zug, der andere durch kanonische Nachahmungen des Baßes einen gelehrten, ein dritter macht das Lob der Genügsamkeit durch das Pathos interessant, mit dem er es vorträgt:



Telemanns Hauptstücke in dieser zweiten Klasse sind die Ode »an den Schlaf« und der Ebertsche »Schäfer«. Dem Schlaf naht sich die Musik im Ton eines müden alten Mannes. Bei den Worten »Holder Morpheus« wechselt aber das Fmoll mit einem hellen Asdur außerordentlich schön, hoffnungsvoll und dankbar. Nebenbei bemerkt, hat in diesem Stück Telemann auch seinen Dichter Hagedorn, der nach dem gebetsartigen Eingangsvers mit: »Wenn ein Ehmänn voll Verdacht seine Gattin quält etc.« ins Frivole fällt, scharf kritisiert, dadurch nämlich, daß er seinen Tönen nur den ersten Vers zugrunde gelegt hat. Im »Schäfer« begegnet sich Telemann mit der Pastorella, die Ph. Em. Bach für die Gräfe-sche Sammlung komponiert hat. Beide Stücke charakterisiert der Musettenbaß, nur singt der Telemannsche Schäfer naiver und standesgetreuer, weniger gebildet und innig als der Bachsche:



Es handelt sich bei diesen beiden Proben aber nicht nur um zwei verschiedene Auffassungen derselben poetischen Aufgabe, sondern wichtiger ist der Gegensatz in der Melodieentwicklung. Da vertritt Bach eine breit ausholende, Telemann die symmetrisch kurze Periodisierung des 17. Jahrhunderts. Daran, daß letztere schließlich auch wieder die der Zukunft wurde, hat Telemann einen merklichen Anteil, und darum müssen seine Oden hervorgehoben werden. Sperontes hat sich mit der Kanonisierung von Tanz und Parodie im Lied vollständig verirrt, Gräfe tappt nach dem richtigen Weg, Telemann findet ihn. Seine Oden sind für das Lied des 18. Jahrhunderts das Morgenrot einer besseren Zeit, noch lange nicht der volle Sonnenschein. Sie haben immer noch etwas Unfreies, Eingeschnürtes, die Musik folgt dem Text zu ängstlich und entwickelt zu wenig. Die Hamburger »Unterhaltungen« vom Jahre 1770¹ setzen es auch an den großen Opern- und Oratorienarien Telemanns aus, daß er »der Begierde, richtig zu deklamieren, oft die Schönheit der Melodie« geopfert habe. In den Liedern vermißt man die Wiederholung wichtiger Worte; zu Zwischenspielen drängt's ihn — man sieht das förmlich —, aber in falscher Unterwürfigkeit gegen den Dichter unterdrückt er sie mit Gewalt. Nur einmal hat er's nicht ganz übers Herz gebracht. Es ist bei einem Weinlied, da bringt er, allerdings ohne den Gesang zu unterbrechen, im Begleitungsbaß, wiederholt einen kleinen Tusch:  an.

Bei der Kritik hat die Sammlung die Aufnahme gefunden, welche Telemanns Ansehen entsprach, und die besseren Stücke ebenso wie die prinzipiellen Vorzüge auch der schwächeren verdienten². Bis zu Hillers Zeiten, also ein Menschenalter lang, wird ihrer gedacht. Scheibe hebt fast überschwänglich — man schmeckt den Wein, man glaubt ein Schäfer zu sein, sagt er — ihren Phantasiegehalt hervor, Marpurg rühmt, daß ihre Melodien ohne Begleitung wirkten, und daß man aus den Liedern sehr artige, kleine Klavierstücke machen könne. In der letzteren Bemerkung liegt ein unwillkürliches Kompliment für Sperontes. Tatsächlich begegnet sich Telemann mit diesem nur in dem Schlußstück der Sammlung, dem einzigen, das eine Artbezeichnung erhalten hat: Menuett. Die anderen markiert Telemann, auch hier eigen, mit deutschen Richtwörtern, die außer dem Tempo, auch das Temperament und den Affekt der Kompositionen andeuten: Lustig, Lebhaft, Unschul-

¹ Im »Versuch einer Musikalischen Bibliothek«.

² Vgl. M. Friedländer a. a. O., S. 82.

dig, Trollend, Munter, Freundlich, Freudig, Kühn, Mäßig, Aufgeweckt, Gelassen, Zärtlich, Angenehm, Tänzelnd, Liebreich. Diese patriotische Neuerung, die auch in Telemanns Oratorien und Kantaten wiederkehrt, wurde von den folgenden Liederkomponisten aufgenommen und bis ans Ende des 18. Jahrhunderts festgehalten. Erst mit den Wiener Klassikern wurden die italienischen Bezeichnungen nochmals allgemein üblich.

In der Vorrede betont Telemann, daß die Poesien seiner Oden bisher noch ungedruckte »Urmuster« seien. In der Tat führen sie Dichter ein, die das Singlied entweder, wie Ebert, noch gar nicht oder, wie Hagedorn, ganz wenig berücksichtigt hatte. Wichtig ist, daß diese neuen Männer auch neue Richtungen einschlugen und so entschieden aus der schwächlichen Günthernachahmung herausstrebten, daß sogar ihre Schäferpoesien und Tugendlieder Leben bekamen. Damit schwammen sie jedoch gegen den Strom. Denn soweit zurzeit der Telemannschen Oden von einem Liedermarkt die Rede sein kann, wird er poetisch und musikalisch von der Sperontes-Schule beherrscht. Von der »Singenden Muse« selbst erschienen damals noch weitere Fortsetzungen und Neuauflagen, ebenso war es mit der Gräfeschen Sammlung. Die neuen Sammlungen aber waren Nachahmungen dieser Vorbilder. So ist's mit dem »Musikalischen Zeitvertreib« von 1743 (Frankfurt und Leipzig) und so auch mit der gleichfalls anonymen »Neuen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden von denen besten Dichtern itziger Zeit verfertigt etc.« (Leipzig 1746). Spitta hat letztere glattweg dem Sperontes zuschreiben können, so sehr bewegen sich ihre die Großmut, die Geduld, die Genügsamkeit, die Tugend, die Weisheit, daneben den Kaffee, den Schnupftabak besingenden Poesien und die dazu gehörigen Klavierstücke, diese auch ohne Tanzbezeichnungen, in dessen Geleisen. Heute wissen wir, daß die Texte aus den »Belustigungen des Verstandes und des Witzes« (Leipzig 1744), die Melodien zum großen Teil von zwei Musikern an der Pleiße, Fritsch und Gerstenberger, stammen¹, doch ändert das nichts an der Sache. Auch im »Musikalischen Zeitvertreib«, als dessen Dichter Goedeckes Grundriß den Göttinger J. T. Köhler nennt, werden Sperontes-Themen abgehandelt, von der Musik rühmt der Herausgeber, daß sich »unsre Tonkünstler nach dem jetzt herrschenden Geschmack gerichtet haben«. Die nähere Auskunft über diesen Geschmack finden wir in den

¹ M. Friedländer, a. a. O., S. 104.

Überschriften der Noten: Murky, alla Siciliano, Menuett, Bourrée und ähnliche. Lediglich darin geht der »Zeitvertreib« über die »Singende Muse« hinaus, daß er in einem dritten Liniensystem noch ein obligates Soloinstrument, Violine oder Flöte, mitbeschäftigt, was in der Blütezeit der Arie mit konzertierenden Oboen, Trompeten, Flöten, Gamben, Violinen nahe genug lag. Es ist aber damit garnicht so ernst gemeint, die instrumentale Solopartie des »Zeitvertreibs« kann auch wegbleiben oder von einer singenden Mittelstimme übernommen werden. Dichterisch hat die Sammlung Interesse durch einige Dialektstücke, mehr aber durch arge Rückfälle in die Roheit früherer Zeiten. Marburg hat sie sehr scharf angefaßt und einen Zeitvertreib für Freunde altfränkischer Wendungen, Schnitzer und Ungeschicklichkeiten genannt. Bedeutsam ist aber, daß ihm noch im Jahre 1760 eine Kritik des Werkes nötig erschien; es war 1754 bis zu einem dritten Teil gekommen. Noch größer war der Erfolg der »Neuen Sammlung etc.« von 1746; 1749 erschien ihr fünftes Heft und schloß das Ganze mit 90 Liedern ab und noch 1768 empfahl sie J. A. Hiller in den »Wöchentlichen Nachrichten«.

Telemanns Oden dagegen erlebten weder Fortsetzungen noch Neuauflagen; in nüchternen Würdigung der Zeitlage räumte er der stärkeren Partei das Feld und steuerte zwar zu den bei Birnstiel 1753 und 1755 veröffentlichten Berliner Oden mit Melodien noch drei Nummern bei, veröffentlichte aber nie wieder eine eigne Sammlung und zog sich vom Liede wieder zurück. Glücklicherweise fand er in Valentin Görner aus Penig (in Sachsen), dem nachmaligen Musikdirektor am Hamburger Dom, dem Bruder des aus der Bachbiographie bekannten Gottlieb Görner in Leipzig, bald einen talentvollen Ersatzmann. Schon im Jahre 1742 erschien — zunächst ohne Angabe von Komponist und Dichter — dessen »Sammlung neuer Oden und Lieder« (Hamburg bei Felginers Witwe und Sohn).

Wie die Liedkomposition des 18. Jahrhunderts im allgemeinen vielmehr als die des vorausgegangenen durch einzelne Dichter von markanter Individualität beeinflußt, wie im besonderen die Musik der »Singenden Muse« durch Günther, die der Gräfeschen Sammlung durch Gottsched mitbestimmt wird, so erhalten Görners Oden ihr Gepräge durch Friedrich von Hagedorn, von dem ihre sämtlichen Texte entnommen sind. Die augenblickliche Bedeutung Hagedorns gleich nach dessen »Versuch einiger Gedichte« (von 1729) erkannt zu haben, ist das Verdienst Telemanns. Er hat wohl auch Görner, der ihm als Mitarbeiter am »Getreuen

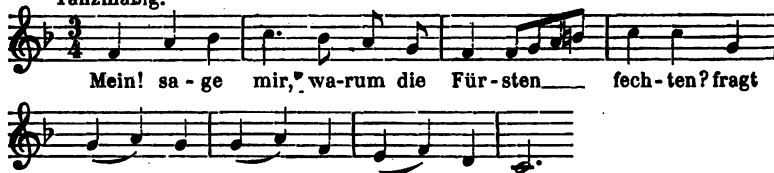
Musikmeister« näher getreten war, dem neuen Stern zugeführt und damit der Weiterentwicklung des deutschen Liedes einen Dienst erwiesen. Hagedorn, der, wie die Vorrede zum ersten Teil der Görnerschen Oden und noch mehr die dem zweiten Teil von 1744 vorgedruckte Abhandlung des französischen Akademikers de la Nauze beweist, die Geschichte des Liedes der Länge und Breite nach, von den Griechen bis zu den modernsten Völkern mit Einschluß von Kosaken, Lappländern und Indianern studiert zu haben vorgab, um sich schließlich für Anakreon, Horaz und neue Franzosen als Muster, für Trinklieder und lustig pikante Erzählungen als Spezialität zu entscheiden — Hagedorn war ein lebensfroher, aber auch ein etwas liederlicher und gefährlicher Dichter, er war der Vertreter einer einseitigen und keineswegs harmlosen, sondern stark verdorbenen Volkstümlichkeit. Jedoch kam er zur rechten Zeit, um der weiteren Verwässerung Günthers und der ganzen stoischen und arkadischen Komödie des Gräfeschen Kreises und Gefolges ein Ende zu machen. Um unsere Lyrik wieder aufzufrischen und ihr die Weichlichkeit und Alltäglichkeit auszutreiben, war eine stärkere Dosis französischen Spotts und Esprits gerade recht.

Mit der musikalischen Qualifikation der Hagedornschen Gedichte steht es allerdings traurig; da boten Mariane von Ziegler und die Moralisten Gräfes immer noch bessere Unterlagen. Dank glatter Form und natürlicher Reime bietet Hagedorn äußerlich sangbare Verse, aber in der ganzen Sammlung von 1742 ist das Gedicht: »Der erste Mai« das einzige, bei dem heute ein Komponist von Verstand einen Augenblick verweilen würde; die übrigen 24 erlauben höchstens das, was die Franzosen neuerdings im Hinblick auf Auber und Offenbach »une musiquette« nennen, d. h. ein Musikchen, wie es einst Voigtländer lieferte. Hielt Hagedorn selbst seine Oden für geeignet zum Singen, so war ihm, der allgemein als musikalischer Barbar bekannt war¹, das zu verzeihen. Daß aber auch ein Görner dieser Meinung sein konnte, zeigt, wie die Musiker seiner Zeit, soweit sie als Liedfreunde geboren waren, nach Texten hungerten und wie sie wahl- und urteilslos zugriffen, sobald ihnen Verse geboten wurden, hinter denen ein Name stand. Im Begleitwort zu dem 1752 erschienenen dritten Teil der Sammlung rühmt Görner, der hier zum erstenmal aus der Anonymität heraustritt, »das Gefällige,

¹ Siehe die Anekdoten in Eschenburgs Einleitung zu der Ausgabe Hagedornscher Gedichte von 1890.

das Reizende, das Scherzende, das Tändelnde, das Verliebte, das Lustige der Hagedorn'schen Poesien, die Kürze ihrer Zeilen, ihren Reichtum an Selbstlautern. Daraufhin ist er ohne Ahnung der eigentlichen Schwierigkeit ans Werk gegangen, und, weil er ein wirkliches Talent war, ist's ihm gelungen! Seinem Vorgänger Telemann, dessen vierundzwanzig Oden zu Ehren wohl die Görnerschen Neue Oden heißen, schließt sich Görner in Haupt- und Nebensachen an. Zu letzteren gehören die deutschen Bezeichnungen für Tempo und Charakter, die in polnischer Art gesetzten Stücke und die häufigen dreitaktigen Perioden. In einer dieser Äußerlichkeiten geht er über das Vorbild hinaus: die Singstimme ist zum ersten Male nicht im alten C-Schlüssel, sondern nach heutigem Brauch im Violinschlüssel notiert. Die Hauptsache ist, daß Görner gleich Telemann die motivische Entwicklung wieder zu Ehren bringt. Er geht aber in der Liedform dann noch weiter seine eigenen glücklicheren Wege und findet lange nicht gebrauchte Mittel wieder, die Eindringlichkeit, die Gefälligkeit und auch den Gehalt seiner Melodien zu vermehren. Der Anfang der vierten Nummer des ersten Teiles schon:

Tanzmäßig.



Mein! sa - ge mir, wa - rum die Für - sten fech - ten? fragt
Gör - gel den Ge - vat - ter Hein.

zeigt diese neuen Kunstgriffe beisammen. Da haben wir — im Einklang mit dem Text — die scharfe rhythmische Trennung von Vordersatz und Nachsatz, da haben wir zweitens, allerdings an weniger passender Stelle, das Melisma und drittens den weiten, die authentische und die plagale Hälfte der Tonart in einem Zug durchschreitenden Umfang der Melodie. Das sind angesichts der Vorlagen, die Görner in der Zeit fand, alles Beweise einer großen selbständigen und kühnen Begabung. Ihr entspricht es auch, daß Görner zuerst wieder längere Melodien, die zuweilen den dreißigsten Takt überschreiten, entwirft, und daß er ferner den Vortrag auf Solo und Chor verteilt. Das Hauptstück für diese letztere Klasse ist »Das Heidelberger Faß« (II²⁵), ein vortreffliches Humorstücken, das dadurch doppelt wirkt, daß mit der Besetzung zugleich der Charakter der Melodie scharf wechselt: der Solist singt sehr gelassen:



der Chor fällt freudig, keck und flott mit:



ein. Sicher hat aber Görner auch bei sehr vielen Liedern, wo das nicht besonders vorgeschrieben steht, auf ein Antiphonieren oder wenigstens auf eine Wiederholung ganzer oder halber Perioden gerechnet, namentlich in den Schlußteilen. Stücke, die zu kurz sind oder scheinen, wirken sofort ganz befriedigend, wenn man ihren zweiten Teil sofort nochmals singt und in den meisten Fällen elektrisierend, wenn das ein großer oder kleiner Chor tut. Für Hausgesang und intime Kunst schlecht geeignet, sind die Hagedorn'schen Gedichte in einem Kreis lustiger Zecher am Platz, und für derartige, voran studentische Tafelrunden, hat Görner seine behältlichen und lebendigen Weisen noch besonders durch die Gelegenheit zum Wechselgesang und zum Einfallen des Chores gewürzt. Diese kleine Neuerung hat eine große Wirkung gehabt: ihr danken wir es, daß das weltliche Chorlied durch die Berliner Schule wieder belebt wurde. Görners nächste Stützen wurden die Freimaurer, die sofort nach dem neuen Aufschwung ihrer Orden mit eigenen Logenliedern hervortraten. Die erste im Jahre 1746 veröffentlichte, neun Nummern enthaltende Sammlung kennt allerdings weder Wechselgesang noch Chor, aber die zweite, der Loge Zorobabel gewidmete, vom Johannistag 1748 datierte und in Kopenhagen 1749 unter dem Titel »Neue Freymäurer-Lieder« veröffentlichte, schließt sich Nummer für Nummer dem System Görners an und die Vorrede legt auf die »Abwechslung im Singen« den stärksten Nachdruck.

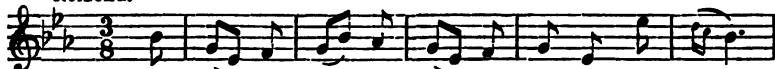
»Es singet« — heißt es da — »bald einer allein, bald singen sie alle. Die Einrichtung der Verse zeigt auch in den meisten Liedern schon, wie sie nach solcher Abwechslung zu singen sind. Von denen aber, wo solches nicht eigentlich angezeigt ist, muß ich bemerken, wie sie dennoch nach einer gewissen Abwechslung, die ich der Einrichtung der Worte am gemäßesten halte, können gesungen werden.«

Dem Schlußsatz, in dem das Können auf ein Sollen hinausläuft, darf auf Görners Oden rückwirkende Geltung zugeschrieben werden. Wie die Vorrede stammt auch die Musik dieser Sammlung von Scheibe und zeigt ihn zum ersten Male als einen, wie

zu erwarten, geschulten Liederkomponisten. Doch fehlt ihm, der auch als Vorredner den Telemannschen Spaß von den Hälsen wiederholt, die Originalität, und es stellt ihn in ein ungünstiges Licht, daß er Görner, aus dem er hier so tief geschöpft, vier Jahre vorher¹ einen elenden Komponisten nennen konnte. Sowohl bei Görner wie bei Scheibe wird in den Chorfragmenten nur einstimmig gesungen. In der Zauberflötenzeit ist der Freimaurerchor längst zum mehrstimmigen Satz übergegangen, aber die Lieder sind so angelegt, daß sich weniger musikalische Brüder an die Oberstimme halten können. Diesen Standpunkt vertritt unter anderen Scheibes »Vollständiges Liederbuch der Freymaurer mit Melodien, in zwei Büchern« von 1776 (Kopenhagen und Leipzig). Ein drittes, den Abschluß bildendes Buch, das 1788 erschien, legt Wert darauf, daß seine »ganz neuen Melodien von den Herrn Capellmeistern Bach, Naumann und Schulz« herrühren.

Nach diesen Ausführungen unterliegt es keinem Zweifel, daß Görners Sammlung ihre geschichtliche Bedeutung in den Geselligkeitsstücken, in den Trinkliedern und in den heitern Skizzen und Geschichten hat, welche den ganz überwiegenden Hauptteil ihres Inhalts ausmachen. Görner ist bei ihnen auch darin Telemannisch verfahren, daß er sich fast immer nur an den ersten Vers gehalten und die ihm folgenden mehr oder weniger witzigen Wendungen Hagedorns ignoriert hat. Innerhalb dieser Beschränkung geht er häufig sehr glücklich auf Einzelheiten ein und malt mit einfachen Mitteln ganz trefflich; in den »Vögeln« (I¹⁵) z. B.

Reizend.



In die-sem Wald, in die-sen Grün-den herrscht nichts,



als Frei-heit, Lust und Ruh

das Hüpfen der gefiederten Geschöpfe, in der »alten und neuen Liebe« (I²¹)



Ihr Hei-li - gen der al - ten Zeit, treu Ehrfurcht und Verschwiegenheit

7 7 7 7
4 5 4 5 4 5 4 5
2 3 2 3 2 3 2 3

¹ Kritischer Musikus von 1745.

die vermeintlich schwerfällige Würde vergangener Zeiten. Der Schwerpunkt von Görners Liedkunst liegt aber doch darin, daß seine Melodien den Kern und Grundcharakter der dichterischen Stimmungen und Situationen schlicht und deutlich heraus- und die Verse höher heben und unwillkürlich einprägen. Sie steigern Hagedorns Frische und fügen ihr einen Zusatz von Größe und Kraft bei, an dem man die Nähe Karls VII, Peters des Großen und eines Friedrich von Preußen zu merken glaubt. Daß ein Teil von Görners Talent durch seine Allianz mit Hagedorn unterbunden geblieben ist, zeigen die wenigen Stücke, wo das Gedicht sich nicht bloß an den Witzling wendet, sondern tiefere Saiten der menschlichen Seele in Schwingung setzt. Es sind fast ausschließlich Jugendarbeiten Hagedorns; im dritten Teil gehören ›Der Mai‹, im zweiten ›Die Liebe‹ und ›Die Nacht‹ dazu, die Spitze der Gruppe bildet — in der Komposition wenigstens — die Ode ›An den Schlaf‹. Hier konkurriert Görner mit Telemann und stellt dessen ernster schwermütiger Auffassung des Textes seine jugendlich freundliche, schöne Träume vorausschmeckende sehr wirksam gegenüber. Prächtig eindringlich und innig singt Görner namentlich den zweiten Teil, die Bitte: ›Holder Morpheus! säume nicht usw.‹.

Man muß sich indessen hüten, Görner zu sehr zu loben und die Erwartungen derjenigen, die ihn noch nicht kennen, zu überspannen. Seine Odenmusik ist ein Fortschritt gegen Sperontes und Gräfe, aber auch sie weist noch auf eine schlechte Liedzeit und teilt die Mängel der Telemannschen Lieder in der Hast, mit der der Komponist dem Dichter folgt. Nur ausnahmsweise, bei Pointen, werden — und dann immer sehr wirksam — Worte wiederholt, das Instrument verzichtet auf jede selbständige Tätigkeit und benutzt keine der vielen Gelegenheiten zum Ausklingen, Vertiefen und Bereichern der dichterischen Einfälle. Scheibe wird diese Schüchternheit im Entwurf gemeint haben, wenn er Görner mit einem ›Baby‹ vergleicht; sie fällt aber weniger der Person des Komponisten zur Last, als dem Zeitgeschmack, dem auch er sich beugte. Dessen Ideal war, bewußt und unbewußt, das unbegleitete französische Couplet, und wenn das deutsche Lied sich dieser Fessel erwehrte, war das nicht Hagedorns Schuld. Daß diesem der Stil Görners nicht französisch genug war, geht aus einem Briefe seines Bruders hervor, in dem dieser — Legationsrat und Generaldirektor in Dresden — bemerkt: auch ihm gefielen die Melodien nicht. Ähnlich sind sie auch von dem bekannten Nicolai und vom Lübecker Konrektor

J. C. Stockhausen abgelehnt worden¹, aber Hiller und Marburg haben sie gelobt und es unterliegt keinem Zweifel, daß der äußere Erfolg und die eigentliche öffentliche Meinung auf Seite Görners standen. Der erste Teil erhielt 1756 eine vierte, der zweite eine dritte, der dritte im folgenden Jahre eine zweite Auflage. Der Dichter Ebert konnte schon 1744 Görners Oden in Leipziger Studentenkreisen einführen, nach Eschenburg wurden sie in Hamburg sehr lange und häufig gesungen und gespielt; sie sind sogar in die Schweiz gedrungen und, wie Bodmer Hagedorn mitteilt, zu Zürich »in öffentlichen Konzerten abgesungen« worden, ein fürs 18. Jahrhundert ganz ungewöhnlicher Fall. Friedländer hat im zweiten Band seiner »Beiträge usw.« nachgewiesen, daß noch Goethe die Melodien Görners zu den bekanntesten gerechnet und die zu »Der Morgen« (»Uns lockt die Morgenröte usw.«, II¹⁰) dem Gedicht: »Erwache, Friederike usw.« im Sesenheimer Liederbuch zu Grunde gelegt hat. Daß das komische Mißgeschick, welches im Jahre 1743 einer Görnerschen Hochzeitskantate begegnete, uns um weitere Sammlungen aus seiner Feder gebracht habe, ist angesichts des Datums des dritten Teiles seiner Neuen Oden unwahrscheinlich. Wir können lediglich bedauern, daß vermutlich dieselben Gründe, die Hamburg in der weiteren Geschichte des Liedes und der deutschen Musik überhaupt zurückgedrängt haben, sein großes Talent am weiteren Aufsteigen gehindert haben. Erfreulicherweise haben aber schon seine 70 Oden, noch ehe sie alle 70 vorlagen, die zeitgenössische Komposition so belebt und befruchtet, daß man wenigstens von Ansätzen zu einer Görnerschule sprechen kann. Mit dem gleichen Rechte, wie die erwähnten Freimaurerlieder, würden ihr die drei Sammlungen Adolph Karl Kuntzen's zuzuschreiben sein, die in den Jahren 1748, 1754 und 1756 unter dem Titel: »Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib« in Hamburg, Lübeck und London erschienen sind. Wenigstens tritt auch in diesen leicht entworfenen Geselligkeitsliedern der Einfluß Görners am deutlichsten in der Einführung des Chors zutage; Kuntzen hat ihm noch, wie er's nennt, »eine kleine Kammermusik« beigelegt, die aber nichts weiter ist als eine Verstärkung der Melodiestimme durch Flöte und Violine im unisono und, ähnlich wie im Frankfurt-Leipziger »Zeitvertreib« von 1743, ein in seiner Dürftigkeit traurig stimmender Nachklang des ehemaligen Orchesterlieds. Eine sehr erfreuliche Anweisung auf die Zukunft bringen da-

¹ M. Friedländer, a. a. O., S. 102.

gegen die Kuntzenschen Kompositionen in vereinzelt kleinen, aber sinnigen, gelegentlich als Echo motivierten Zwischenspielen des Klaviers; selbst ein selbständiges Ritornell, die Wiederholung des letzten Gesangsabschnittes, kommt vor. Auch mit ihrer, durch Chorwiederholung jeder Periode bedingten Länge streben manche der Kuntzenschen Lieder aus der befangenen Praxis ihrer Zeit heraus; nicht minder zeugt es von Selbständigkeit, daß Kuntzen den Sänger in etlichen Stufen im $\frac{3}{8}$ -Takt singen läßt und dazu mit $\frac{2}{8}$ akkompagniert. Ähnlich wie später bei Zelter verbindet sich mit diesem frischen Wagen eine solche natürliche Anmut, daß man von vielen Stellen nur schwer wieder loskommt. Das Hauptstück, das in dem Görnerschen Kreise entstand, ist die »Sammlung auserlesener Fabeln mit dazu gefertigten Melodeyen« von Joh. Ernst Bach (I. Teil Nürnberg 1749). Allerdings ist ihr Ausgangspunkt in erster Linie Hagedorn mit seinen Erzählungen, aber es war doch Görner, der den Musikern die Komposition solcher Texte nahegebracht hatte. Davon, daß Ernst Bach, der Advokat und zugleich Organist, später auch herzoglicher Kapellmeister in Eisenach war, mit zu den Spitzen der großen Musikerdynastie und zu den Geistesverwandten seines Veters und Lehres Sebastian gehört, wird sich die heutige Musikwelt überzeugen können, sobald die »Denkmäler deutscher Tonkunst« sein Passionsoratorium und die oben genannte Sammlung auserlesener Fabeln veröffentlicht haben. Das Oratorium lehnt an Grauns »Tod Jesu« an, die Fabeln zeigen ihn in voller Originalität auch da, wo er in kurzen Stücken musikalisch bekannte Wege einschlägt. Überall liegt das Eigne zunächst in der Wahl der Texte, in der für die Bachsche Zeit zweifellos demonstrativen Ignorierung des französischen Hagedorn, in seinem Ersatz durch Chr. F. Gellert und dessen Genossen: Carstedt, Holtzendorff, A. Schlegel, Sucro.

Wenn sich die heutige Generation überhaupt noch um die Fabeln Gellerts, der noch vor fünfzig Jahren der weit beliebteste Hausdichter des Mittelstandes war, kümmert, so erfreut sie sich an deren humoristischen Seiten, an ihrer gutmütigen Malice und an ihrer kernbiedereren Gesinnung. Es überrascht deshalb nicht wenig, daß Gellert für Bach der Dichter des Rousseauschen Naturkultus, gewissermaßen eine Volksausgabe Albrecht von Hallers und eine Ergänzung der Schweizer Idylliker ist. Es verhält sich aber tatsächlich so: das Aufblühen der Landschaftsmalerei findet zwar nicht in der Musik überhaupt, wo wir Händels »Allegro e Penseroso«, seine »Acis und Galatea«, seine und

seiner Zeitgenossen Opern nicht überschlagen können, aber im Lied die erste Parallelerscheinung in den Kompositionen Gellertscher Fabeln. Die Bachschen bekunden das in dem Reichtum kleiner Malereien, sie führen Motive und Figuren durch, die an das Zwitschern und Flattern der Vögel, an das Summen der Bienen erinnern, die charakteristische Züge des Tier- und Menschenlebens und auch räumliche und zeitliche Unterschiede wie: hell und dunkel, eng und weit markieren wollen. Bach löst diese Aufgaben mit einfachen Mitteln der Singstimme; vorzugsweise aber mit dem Klavier. Infolgedessen gewinnt bei ihm das Akkompagnement eine größere Bedeutung, als es je vorher im deutschen Lied gehabt hat. In der Hälfte der 48 Stücke sind die sehr bewegten Bässe durchaus nicht leicht auszusetzen, und Bach hat an mehr als einer Stelle selbst für nötig befunden, dem Improvisator eine weitere Stimme hinzuschreiben. In der Geschichte des ausgesetzten Liedakkompagnements bildet somit seine Sammlung die nächstwichtige Station nach Sperontes. Von Ernst Bach ab verlassen sich die Liederkomponisten immer weniger auf die richtige Lösung der Baßskizze durch den Cembalisten, geben ihm vielmehr immer reichere Hilfen in ausgeschriebenen Mittel- und Oberstimmen, nicht selten gleich für kürzere und längere Strecken, auch für ganze Lieder das vollständige Akkompagnement. 1756 konstatiert Gottlob Fleischer ausdrücklich, daß die Kunst des Generalbaßspiels stark zurückgegangen sei. Ohne ersichtlichen Zusammenhang dringt in ziemlich gleichem Schritt mit dem volleren Klaviersatz auch der Violinschlüssel vor. Ihrer inneren Natur nach bedeutet Ernst Bachs Sammlung eine für ihre Zeit ungewöhnlich starke Betonung der Phantasietätigkeit, und zwar auch für die Hörer, keineswegs jedoch im Sinn einer Veräußerlichung. Überall besteht vollkommenes Gleichgewicht zwischen Anschauen und Empfinden, die Lieder sind jedenfalls Singlieder geblieben und die Reize der mit Liebe entworfenen, den Text mit Behagen und Freiheit vortragenden Gesangmelodien fesseln in erster Linie, Naivetät, Humor und Schalkhaftigkeit sind ihre hervorstechenden Züge.

Mehr noch als in der teilweisen neuen Art des Akkompagnements und in dem Hervortreten der Phantasiearbeit liegt die geschichtliche Bedeutung der Sammlung in der Anlage der die Mehrzahl bildenden größeren Stücke. Hier hat sich Bach möglicherweise eines von Gottsched gegebenen Winks erinnert, der von den Gräfinern ab bis zu Görner in den Schäferduetten nur

mangelhaft verwirklicht worden war, nämlich: für längere Texte mehr als eine Melodie zu verwenden. Dem entsprechend sind die textreichen Fabeln hier als Liederzyklen und nach altem Motettenprinzip behandelt: Nimmt die Erzählung eine neue Wendung, so tritt eine neue Melodie ein. Über die Dreizahl geht Bach dabei nicht hinaus, und er versteht es, das Ganze mit den Künsten der Steigerung, des Kontrastes und der Abrundung in Fluß zu erhalten und einheitlich zusammenzuschließen. Da diese Art Liedbau bekanntlich später die Ballade beherrscht, dürfen wir in Ernst Bach den Vater der musikalischen Ballade erblicken.

Bachs Nachfolger als Gellertkomponist wurde der leider früh verstorbene Magdeburger adjungierte Domorganist Valentin Herbing, der im Jahre 1759 seinen ›Musikalischen Versuch in Fabeln und Erzählungen des Herrn Professor Gellert◀ (Leipzig, Breitkopf) veröffentlichte. Während Bach seine 18 Fabeln auf 30 und etlichen Blättern im üblichen Format unterbringt, braucht Herbing für nur neun gegen 80 große Querfolioseiten. Ein sicheres Zeichen also, daß er die Aufgabe, Fabeln und Erzählungen in Musik zu setzen, anders auffaßt, als seine Vorgänger Görner und Bach. Dramatische Szenen sind ihm die Gellertschen Fabeln und darum komponiert er sie in einer Mischung von einfachem und begleiteten Recitativ, Instrumentalsätzen und melodischen Gesängen, in der Form der großen, freien Kantate also, und mit den Mitteln der Opernmusik. Obgleich die Kantate im deutschen Hausgesang seit langem außerordentlich beliebt war, so hatte man sie doch für Fabeln bisher nur einmal verwendet: der ›Getreue Musikmeister◀ Telemanns bringt die der Matthesonschen Oper ›Äsop◀ entnommene Fabel von der Kuh und der Ziege, die zu instrumentalen Scherzen — Meckern und Brüllen — reizte, als Kantate. Herbing — gleichviel ob er dieses Stück gekannt hat oder nicht — ist der erste, der nach zweiunddreißig Jahren Telemann folgt. Daß die Gellertschen Fabeln sich in der Mehrzahl vorzüglich zu kleinen Theaterstücken eignen, steht außer Frage — ihrem Bühnenblut verdanken sie einen guten Teil ihres Erfolges und ihrer Lebenskraft — und Herbing hat alle die Gelegenheiten, die sie nach dieser Seite dem Musiker bieten, geschickt benutzt, den Gestalten des Dichters, ihren Leidenschaften und Stimmungen Leben und Farbe gegeben, den Schauplatz und den seelischen Gehalt jener satyrischen Zeit- und Sittenbilder musikalischen Gemütern sehr viel näher gebracht. Dabei ist er nach einem bestimmten,

klaren Plan verfahren: die erzählenden Abschnitte gibt er als sogenanntes *Secco-Recitativ*, bei Stellen, wo außerordentliche Dinge geschehen, als *accompagnato* mit allen den selbständigen auf Spannung, Entsetzen, Rührung hinarbeitenden Sprechversuchen der Instrumentalmusik, die den Kennern der Neapolitanischen Oper, des pantomimischen Balletts und des Melodrams geläufig sind; stellt der Dichter Betrachtungen an, oder geben sich die Personen der Fabel Empfindungen hin, so treten an die Stelle des Recitativs geschlossene Gesangsätze und Arietten. Auf dieser formalen, in den komischen und scherzenden Kantaten der Zeit allgemein üblichen Grundlage breitet die Musik des »Versuchs usw.« eine mannigfaltige Fülle von Bildern und Skizzen aus, unter denen der Natur der Texte nach quantitativ die heiteren, qualitativ die ernsten und innigeren voranstehen. Gewiß ist Herbing, wenn er den Streit der beiden über »bewahrt« und »verwahrt« (das Licht) uneins gewordenen Nachtwächter mit dem Kanon-Motiv



schildert, wenn er den Tauber mit:



den Welschen Hahn mit



auftreten läßt und wo er sonst noch für Tiere und menschliche Sonderlinge Leitmotive bringt, ein voller Humorist, und er verfügt für lustige Zwecke, für Ekstasen der Zärtlichkeit, der Wut, für Ohnmachten auch über ganz drastische vokale Mittel. Aber die schönsten Stellen bleiben doch die, wo mit wenig Tönen Abschied und Ende gestreift werden, wo Herbing als die tiefere Natur den Text des Dichters nach seiner Weise auslegt. Daß »Die Nachtigall und die Lerche« zu einer so entzückenden Abendschwärmerei, wie sie der Komponist mit dem kurzen Vorspiel:

Fugen und daß es Händelsche Concerti grossi gab. Die Herbingsche Einwirkung äußert sich darin, daß die vom Jahre 1760 ab auftretenden Liedersammlungen hin und wieder von dem vordem verschollenen Zwischenspiel des Klaviers reichlicheren Gebrauch machen. Der beste dieser Herbingschüler ist Johann Christoph Schmügel, Lüneburger Organist und Lehrer Peter Schulzens, der 1762 in Leipzig 31 »Sing- u. Spieloden vor musikalische Freunde usw.« veröffentlichte, in denen dem Klavier wesentliche Teile des poetischen Pensums übertragen sind: Der Liebhaber bittet den holden Schlaf, sich auf Doris Augenlider herabzusenken; im Nachspiel geschieht's, eine leichte, zarte Figur, die in die Einleitung von R. Schumanns »Peri« versetzt, wallt sanft nach unten zum Akkord. Der Anbruch des Morgens wird geschildert, im Klavier ertönen die Stimmen der Lerche und der Wachtel. Ein drittes Stück »Der Sonderling« (von Lessing) bringt die Verschlüsse auf dem Sekundakkord, das Klavier löst ihn auf.

Aber eine derartig wesentliche Mitwirkung des Instrumentes gehört doch noch lange zu den Seltenheiten, der allgemeine und grundsätzliche Anschluß an Herbing widersprach der seit einem Menschenalter herrschend gewesenen Praxis zu stark. Der nächste nach Adolph Kuntzen auftretende Liederkomponist, der damalige Freiburger Domkantor Joh. Friedrich Doles, stellt sich in seinen »Neuen Liedern nebst ihren Melodien« (Leipzig 1750) bis aufs gleiche Format und die Ausstattung mit Vignetten auf den Boden des Sperontes; die Gedichte besingen, von Hagedornschem Witze unberührt, in alter Art die Gelassenheit, die Hoffnung, die Tugend, Zufriedenheit und Bescheidenheit, die Freundschaft, den Wein, die Musik, das Klavier, die Natur im allgemeinen und das Erzgebirge im besonderen, und die knappen, metrisch und rhythmisch tanzmäßig gehaltenen Musiksätze sind mehr zum Spielen als zum Singen bestimmt. Deshalb laufen ihre Melodien häufig auf Figuren, wie Nr. 45 z. B.:

usw.



Die Schmeiche - lei kommt mei - nem Her-zen nir-gends bei

deshalb gehen sie in der Überladung mit Mordenten, Trillern, lombardischen Manieren, französischen Agréments sogar noch über Hurlebusch und über jede vokale Möglichkeit, es sei denn die des Vogelbauers, hinaus. Doles opfert den kombinierten Reizen der »Singenden Muse« und der Gräfeschen Sammlung sein von

Haus aus sehr ansehnliches Liedtalent. An zahlreichen Stellen bricht es noch stark genug hervor; hier in eigenen Sequenzen:

Doch zwingt mich ihr ver-trau-tes Fra-gen ver-traulich



ja und nein zu sa-gen



dort in köstlichen Proben naiver volkstümlicher Thematik, etwa wie in Nr. 44:



mein Geist, der Schluß an Schlüs-se stellt

oder in Nr. 47 (Der zufriedene Bauer):



macht mir vom Volk, das vor - nehm geht.

Das im Polonaisenrhythmus gesetzte Lied vom Wein (Nr. 44: »Wein, vergnüge mich!«) ist ein Musterlied für alle Zeiten, ein Glanzstück der Sperontes-Schule, in seiner Gradheit und Kraft vom Geiste Seb. Bachs, unter dem ja der Komponist Leipziger Alumne gewesen war. An seinen Liedern begreift man viel leichter als an seinen Motetten und Kantaten den Ruf, den Doles bei Lebzeiten genoß; sah doch die Generation, für die er schrieb, auch in den modischen Unarten Vorzüge und konnte des Rokos kaum genug haben. Deshalb bleibt die Mehrzahl der Liederkomponisten, die an der Seite Telemanns, Görners, Kuntzens, E. Bachs, Herbings auftritt, neuen Anregungen unzugänglich, im Banne von Sperontes und Gräfe. Wie der betagte Mattheson, der in der mehrsprachigen Sammlung »Odeon morale, jucundum et vitale« (Nürnberg 1754) bei den meisten Stücken eine Unfähigkeit entwickelt, nach der man ihn als Komponisten denn doch nicht aburteilen darf, annehmbar wird, sobald er sich an

den Tanzstil hält oder geflissentlich den Ton der Hamburger Gassenhauer anschlägt, so hat die ›Singende Muse‹ auch auf Bodes ›Zärtliche und scherzhafte Lieder mit ihren Melodyen‹ (Leipzig 1754), auf K. Lambos ›Oden‹ (Hamburg 1754), auf Carl August Thielos ›Oden mit Melodien‹ (Kopenhagen 1754) einen vorwiegend heilsamen Einfluß ausgeübt, Gräfe hingegen hat überall geschadet. Von ihm hat der sonst talentvolle Lambo den weichlichen Ton auf seine neuen kräftigeren Dichter übertragen; insbesondere auf Hurlebusch geht bei ihm und bei Thielo die kokette Einmischung von italienischen und französischen Manieren zurück; geradezu lächerlich wirken die heroischen Schlußrhythmen italienischer Melodik auf dem Bettlergewand Bodes. Wie die Komponisten, vom falschen Flitter Hurlebuschens verleitet, zu den reinsten Karikaturen des Liedes kommen konnten, zeigt besonders abschreckend der Braunschweiger Organist und Kammermusik Friedrich Gottlob Fleischer, der in den Jahren 1756 und 1757 zwei Teile ›Oden und Lieder‹ (Braunschweig und Hildesheim), jeden mit dem Anhang einer großen komischen Kantate, veröffentlichte. Der erste hat drei Auflagen erlebt, auch die weiteren Liedbeiträge Fleischers sind günstig aufgenommen worden; Hiller und noch Gerber hat ihn gelobt, er ist wie in andere Anthologien auch in Reichardts ›Lieder geselliger Freunde‹ (1796) gekommen. Alles mit Recht. Denn seine komischen Kantaten und seine kleinen lustigen Lieder zeigen ein außerordentlich leicht gestaltendes, auf das musikalische Behagen der Zeit wohl eingeschultes, freundliches Talent. Aber wohin verirrt er sich, wenn er seinem Leibpoeten Zachariae zuliebe, pathetisch und innig kommen will! Da heißt es:

15 Zärtlich.



Du ma - je - stät'-sche Lin-de, wo-runter oft _____ Lu - cin-de

18 Traurig.



Du E - cho meiner Kla-gen, du trau-tes Sai - - ten - spiel

1143 Zärtlich.



Fal - - - le doch auf Do - - res Au - gen - li - der usw.

Da die Geschmacklosigkeit, welcher derartige Leistungen entsprangen, nicht bloß durch die auf Hurlebusch zurückgehende Verzierungslust im einfachen Lied sondern auch und fast noch stärker durch die grundsätzliche Vermengung von Klavierstil und Singestil gewissermaßen organisiert war, standen ihr die einzelnen Talente ohnmächtig gegenüber; nur gemeinsames, einheitliches Vorgehen konnte ihrer Herr werden. Es war deshalb ein Glück, daß sich inzwischen zu dem Zweck, die Liederkraft der Nation zu sammeln und zu klären, eine neue Schule gebildet hatte. Ihr Sitz ist Berlin, und dieser Berliner Schule ist es zu danken, daß nach langem Irren und Schwanken Deutschland, noch ehe das Jahrhundert zu Ende ging, das gelobte Land des Liedes wurde.

Daß die Preußische Hauptstadt mit dieser Schule eingreifen und zum ersten Male in bemerkenswerter Weise die Führung deutscher Kultur übernehmen konnte, war zu gleichen Teilen die Frucht des allgemeinen geistigen Aufschwungs, der vom Wesen und den Taten Friedrichs des Großen ausging, und der besonderen Förderung, welche die Musik durch die beträchtliche Vergrößerung der Hofkapelle, durch die Gründung einer ständigen Oper, durch die Berufung bedeutender Künstler, durch die Einrichtung regelmäßiger Hauskonzerte seitens des Königs erfuhr. Auch innerlich erhielt die Berliner Tonkunst bald einen Friedericianischen Stempel, sie blieb dem Gast von Sanssouci, dem ringsum vergessenen Seb. Bach treu, in seinem Sinne unterschied sich die gesamte Norddeutsche Sinfonie von der süddeutschen durch kunstvollere Form, und weil die Berliner Musik auf allen Gebieten der Komposition nach geregelter Klarheit strebte, räumte sie der Theorie einen ungewöhnlich breiten Platz ein. Daß dabei das Aschenbrödel der deutschen Musik, das Lied, besonders beachtet wurde, erfuhren die Menschenfreunde der beginnenden Aufklärungszeit am 1. Oktober 1753. Das ist der Geburtstag der Berliner Liederschule, das Datum, an welchem sie sich mit dem einen Hefte »Oden und Melodien« (Berlin, Birnstiel) einführte. Als »Erster Theil« bringt es ohne Angabe von Dichtern und Komponisten 34 kleine Lieder, die in der Mehrzahl sehr hübsch, und alle vollständig einfach und prunklos ohne weiteres durch ihren Gegensatz zu der herrschenden Richtung und noch mehr durch ihren künstlerischen Wert die allgemeine Aufmerksamkeit auf eine an Treffern so reiche Sammlung lenken mußten. Wer näher prüft, sieht sofort, daß in der Faktur dieser Kompositionen ein bestimmtes Prinzip einheitlich durchgeführt ist: sie sind meistens auf wenig Material, die besten auf ein einziges

kurzes, leicht zu behaltendes Motiv aufgebaut, sie kommen den berechtigten Ansprüchen an Wohlgefälligkeit, Übersichtlichkeit und Eindringlichkeit der Form weit entgegen und stellen überall an Sänger und Spieler nur ganz bescheidene Forderungen. Kurz: es sind Lieder, die sich wohl mit dem besten messen können, was dem 18. Jahrhundert von Sperontes ab bis auf Kuntzen und Ernst Bach im Liede beschert worden war. Und nun ein so vorzügliches Liederheft anonym! Der Vorbericht, der viel von »Wir« spricht, aber keine Namen nennt, mußte diese Spannung noch steigern. Erst im folgenden Jahre wurde das Dunkel gelichtet: Marpurg gab über die Dichter und Komponisten Auskunft¹. Danach sind zehn Texte von Gleim, acht von Hagedorn, der Rest verteilt sich auf Dreyer, Ebert, Kleist, A. Schlegel u. Uz.; die Musik haben Agricola, Ph. Em. Bach, Franz Benda, die beiden Graun, Gottfr. Krause, Nichelmann und Telemann, also mit Ausnahme des letzten lauter Berliner, und bis auf Krause, Diener des Königs, geschrieben.

Die Seele dieses Kreises war der heute von allen fremdeste, Krause, den Zeitgenossen als Advokat Krause geläufig. Denn er suchte in der Musik nicht sein Brot, war aber, als Sohn des Stadtmusikus zu Winzig in Schlesien, bei ihr aufgewachsen und hatte sich als Ästhetiker — hier namentlich durch das Buch »Von der musikalischen Poesie« (1752) — wie auch als Komponist größerer Instrumental- und Vokalwerke, die zum Teil jetzt noch auf der Königlichen Bibliothek in Berlin nachgesehen werden können, vorteilhaft bekannt gemacht. Auch ein Blick auf seine in den »Oden etc.« von 1753 enthaltenen Lieder verbietet, ihn als Dilettanten zu behandeln; er war musikalisch seinem Hamburger Vorgänger Rist überlegen, dem er sonst als Organisator und Instruktor sehr ähnelt: er sammelte die geeigneten Kräfte und gab die Gesichtspunkte. Nur lagen ihm und seiner rationalistischen Zeit geistliches Lied, Christentum und kirchliche Interessen fern, zunächst kam nur das weltliche Lied in Betracht. Hier aber war ihm, wie vordem dem Pfarrer von Wedel, Volkstümlichkeit erstes Gebot, er sah in der Musik des Liedes ein Mittel, das dem Texte Flügel geben konnte, in der Liedkunst überhaupt ein Instrument, die Geselligkeit zu heben und zu veredeln, ein Kulturband, das alle Stände einen, über alle Unterschiede hinwegreichen sollte. Dadurch rückt die Berliner Schule mit in die Reihe der großen pädagogischen, auf Menschenver-

¹ Historisch-kritische Beiträge I, 56.

brüderung und Menschheitserziehung gerichteten Bestrebungen ein, die dem 18. Jahrhundert eigen sind, sie schlägt die Brücke zu Pestalozzi, Basedow, Herder und Schiller. Daß sie aber zugleich auch noch in dieselbe Zeit französischer Hegemonie fällt, auf deren Rechnung der Sperontes zu setzen war, zeigen schon die Gedichte der Berliner Schule in dem breiten Einfluß, den sie langhin dem Hagedornschen, nicht bloß einen Gleim, sondern auch einen Lessing unterjochenden Geiste gewähren; für die Musik wird der Anschluß an die Franzosen, »die geborenen Liederfreunde«, offen proklamiert.

Diese — sagt Krause im Vorbericht — haben mehr und öfter auf die Melodie ihrer Lieder gesehen und sie haben in der That viele derselben so leicht und so natürlich gemacht, daß das ganze Land voll Musik und Harmonie geworden ist. Es ist ein sehr schöner Anblick für einen unparteiischen Weltbürger und allgemeinen Menschenfreund, wenn er bei diesem Volke einen Landmann mit seiner Traube oder mit seiner Zwiebel in der Hand singend und lustig und glücklich sieht; wenn er sieht, wie die Bürger in den Städten die Sorgen von ihren Tischen durch ein Liedchen entfernen, und wie die Personen aus der schönen Welt, die Damen von dem feinsten Verstand und die Männer von den größten Talenten ihre Zirkel und Spatziergänge mit Liedern aufgeräumt erhalten und ihren Wein mit Scherz und mit Gesang vermischen.

Wir Deutschen studiren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opernarien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsre (deutschen) Componisten singend ihre Lieder componiren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu gedenken, daß noch ein Baß hinzu kommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unsrer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und Fröhlichkeit einführen.

Den großen eigenen Wert französischer Chansons und französischer Volksmusik und ihre Bedeutung für die Kunstmusik Frankreichs in allen Ehren! Aber Krause hat zu rosig gemalt und die rhetorischen Bilder der Lobredner Frankreichs zu ernst genommen. Ein Sirenenland war Frankreich nicht, und ist's auch in den Zeiten der Carmagnole, des la ça ira, der Marseillaise und des Béranger-Kultus nicht geworden. Unter allen Umständen aber war es kurzichtig und undeutsch, unser das gesamte Seelenleben umspannendes Lied an die trotz aller Köstlichkeit einseitigen Chansons und Couplets ausliefern zu wollen. Glücklicherweise band sich die Praxis der Berliner nicht an das Programm. Schon unter den Texten finden sich mehrere, die wie Kleists »Amint« (Nr. 13), auf Spott und Scherz verzichtend, Sehnsucht reiner Liebe atmen. Gleim singt (Nr. 28 »Soll ich mich mit Sorgen quälen«)

das Lob der Jugend, ja in Eberts »Der Ehre stolzer Glanz« (Nr. 25), in A. Schlegels »Mein Geschmack« (Nr. 29) ziehen, wie aus der Ferne, wieder einmal die alten Ideale des Sperontes auf: Genügsamkeit und Selbstzufriedenheit. Und sämtlichen Gedichten, auch den Hagedornschen, fehlt der scharf zugespitzte egigrammatische Stil, in dem die Franzosen Meister sind. Was aber die Musik betrifft, so beschränkt sich der französische Einfluß darauf, daß Gesang und Begleitung öfters in kräftiges Unisono zusammengefaßt, daß hier und da die Schlußakte der Melodie durch Trugkadenz, Pausen, Wiederholung pointiert, daß die Lieder überwiegend kurz, auf 12—20 Takte zusammengedrängt werden. Auf Klavier ist, obwohl Krauses menschenfreundlicher, schon von Weichmann und Rist gemachter Vorschlag, die unbegleitete Monodie wieder einzuführen, sich sehr wohl hören läßt, im ganzen Heft nur einmal, aber auch da nicht auf Mehrstimmigkeit verzichtet worden. Quantz schreibt (als Nr. 9: »Der Säufer«) eine Art Kanon für Sopran und Baß, der folgendermaßen beginnt:

Ach, ich ver-schmache, schen-ket ein! _____

Hurtig.

Ach, ich ver-schmache,
Leert al - le Fäs - - ser,
schen - ket ein! Leert al - le
gebt mir Wein.

Fäs - ser, gebt mir Wein. Von al - len usw.

Geht man die Stücke insbesondere auf direkte französische Anklänge und Muster durch, so ist die Ausbeute weit geringer als bei einer gleichen Anzahl beliebiger Lieder des Sperontes, an den übrigens Franz Benda mit einer hübschen Polonaise (Nr. 22: »Laurettens, seine Freude«) und Quantz mit einem undeklarierten Menuett (Nr. 16: »Wenn ich mir ein Mädchen wähle«) sehr leb-

haft erinnern. Nirgends die Grazie und Romantik französischer Chansons, dafür aber trotz der durch die Texte gezogenen Schranken doch eine merkbare Vielseitigkeit des Empfindens. Die Hauptpunkte, die die Berliner Schule schon mit ihrem ersten Wurf erreicht hat, sind die volkstümliche Einfachheit und die totale Abwendung von allem jenen liedwidrigen Schlingkraut, das Krauses Vorbericht in den Begriff Opernarie sammelt. Der Kampf gegen den selbtherrlichen Melodiefitter, gegen Hurlebusch, Fleischer und die anderen Nachfolger Krembergs ist gewonnen, und sämtliche Komponisten wissen, was sie wollen. Daß Krause ein bestimmtes, klares Kommando geführt hat, fällt besonders bei den Beiträgen Heinrich Grauns in die Augen. Kaum möchte man glauben, daß die Nr. 2:

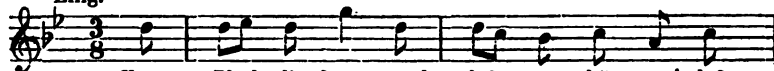
Vergnügt.



Es ist doch mei-ne Nachba-rin ein auf-ge-räumtes Weib

aus derselben Feder geflossen ist, die wir bei Gräfe kennen gelernt haben. Die neue Methode geht, nach dessen erstem Lied zu schließen:

Eilig.



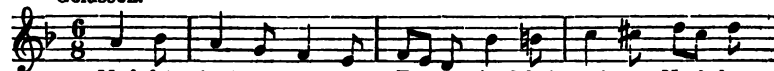
Komm, Phyl-lis, komm und laß uns küs-sen! laß



usw.
uns die Freu-den nicht ver-mis-sen

auf Krause zurück und wird auch von Agricola, Franz Benda und Nichelmann sehr gut gehandhabt; Ph. E. Bach zeigt sich noch unsicher, interessiert aber mit einer seiner Oden (Nr. 18: »Den flüchtigen Tagen etc.«) durch den wohl von Görner angeregten Wechsel zwischen Solo und Unisono-Chor, während Telemann sich das Konzept durch eine für das Lied zu eingehende Detailarbeit verdirbt:

Gelassen.



Muf-fat singt zu gan-zen Ta-gen; doch bei sei-nes Nach-bars



Pla-gen lacht der al-te Schaden-froh, lacht der al-te usw.

Die Plagen, das Lachen — er erliegt den malerischen Einfällen!

Auch der zweite Teil der »Oden mit Melodien«, 30 Nummern stark 1755 ausgegeben, hüllt sich in Anonymität. Nur bei der angehangenen Ode »So fliehst du mich etc.« wird B. v. Gemmingen als Dichter und der hier zum erstenmal im Lied auftretende Joh. Christian Bach, der sogenannte Londoner Bach, als Komponist genannt. Seit kurzem wissen wir¹, daß die Dichter, mit Ausnahme von Götz und Lichtwer, dieselben sind wie im ersten Heft, die Komponisten haben sich nur für die Nr. 3 (Ph. E. Bach) und Nr. 5 (Telemann) feststellen lassen². Der dichterische Teil der neuen Oden überrascht durch eine Vermehrung der ernsthaften Lieder, wie sie die Vorrede nennt, Gedichte auf die Gesundheit, aufs Landleben, auf die Tugend und ähnliche Themen, die zwar mit ihren philiströsen Nützlichkeitsnachweisen in die Zeiten des Gottschedschen Regiments zurückversetzen, aber prinzipiell das Berliner Programm erfreulich nach der Germanischen Seite hin verbessern. Auch ein Kaffeelied taucht altväterisch in dieser Gruppe mit auf. Am lebhaftesten inspiriert sind die größtenteils sehr kurzen Wein- und Trinklieder. Musikalisch ist dagegen die zweite Sammlung eine arge Enttäuschung. Nur ein kleines Drittel — es sind fast sämtlich auf Heiterkeit gerichtete Nummern: 10 (Auf, ihr frohen Brüder), 13 (Wein vertreibt die Grillen), 16 (Die Laster fuhren aus dem Schlund), 19 (Plutus, du bringst alles Weh), 20 (Es traf auf seinem Gange), 21 (Magister Dums, der Schulen Licht), 22 (Freunde, Wasser macht stumm), 27 (Ich Bauer leb in rechten Freuden) — hat Lebenskraft und Façon. Aus der Nr. 17 (Chrysander spricht von Fracht und Winden) wäre noch das zwei Viertel lange, witzige Nachspiel in diese Gruppe zu setzen. Am Eingang und in der Mitte stehen ziemlich programmwidrig zwei kleine Kantatenmonstra; aber größeren Anstoß verursachen die eigentlichen Lieder. Sie lassen die formelle Einheitlichkeit und Sicherheit des ersten Teils, sie lassen, kurz gesagt, die Krausesche Hand vermissen. Höchst wahrscheinlich haben wir es schon bei diesem zweiten Heft mit einer neuen Redaktion und mit Fr. W. Marpurg zu tun, der für die Folge ganz unverkennbar an der Spitze der Berliner Schule steht. Ihrem glücklichen Debut hatte es die Schule zu danken, daß dieser Wechsel nach außen hin nicht geschadet hat. Am

¹ C. Schüddekopf. K. W. Ramler usw., 1886.

² M. Friedländer, a. a. O. I, 117.

Ende des Jahrzehnts war mit dem Hefte von 1753 auch das viel schwächere von 1755 vergriffen¹ und bereits 1756 hatte ein Großbetrieb begonnen, der die Beliebtheit der Berliner und das Wachstum der deutschen Liederlust stattlich belegt. Da haben wir 1756: »Berlinische Oden und Lieder« (Leipzig, Breitkopf), 1758: a) »Geistliche, moralische und weltliche Lieder von verschiedenen Dichtern und Komponisten« (Berlin, Lange), b) »Geistliche Oden in Melodien usw. (Berlin, Voß), c) Versuche in geistlichen und weltlichen Gedichten« (Berlin, Winter), 1759: a) »Berlinische Oden und Lieder, zweiter Teil« (Leipzig, Breitkopf), b) »Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder nebst einigen Fabeln« (Leipzig, Breitkopf). Das sind alles Sammlungen, deren Autoren auf dem Titel im allgemeinen als Berliner Tonkünstler angeführt werden, der Name der einzelnen Komponisten steht bei den Stücken. Diesen gewissermaßen offiziellen, genossenschaftlichen Sammlungen gehen von 1760 ab zahlreiche Konkurrenzunternehmungen von Privatverlegern zur Seite: Birnstiel veröffentlicht nach und nach die 4 Bände seines »Musikalischen Allerley«, daneben auch einen ersten Teil »Oden und Melodien«, dem »Allerley« stellt Winter 1762 ein »Musikalisches Mancherley« entgegen, schließlich wird von Hamburg aus durch ein »Musikalisches Vielerley« das Kleeblatt fertig. In Leipzig tritt J. A. Hiller schon 1759 mit seinem »Wöchentlichen Musikalischen Zeitvertreib« mit in die Reihe, 1770 zeigt sich in Wien auch ein »Musikalisches Wochenblatt«. Jede dieser Publikationen enthält Lieder verschiedener Komponisten, in der Regel neben den Liedern auch ebensoviel oder noch mehr Klavierstücke; das Publikum hält also, nur in anderer Form als bei Sperontes, und es hält bis zu Reichardts Liedern für die Jugend (1779) daran fest, Sing- und Spielmusik zusammen zu haben. Eine weitere Stelle, an der man zur Zeit der Berliner Schule Lieder mit Melodien zu suchen hat, sind die periodischen Zeitschriften und die Lyriker Ausgaben. Unter diese periodischen Zeitschriften gehören Marpurgs »Kritische Briefe« und Hillers »Wöchentliche Nachrichten«, als musikalische, die »Hamburger Unterhaltungen«, der »Göttinger Musenalmanach«, die Berliner Wochenschrift: »Der Freund« als literarische Organe. Die Halleschen »Lyrischen Poesien« von 1759 bilden den Anfang, Gieseckes Gedichte von 1787 und 1788 ungefähr das Ende der zweiten Klasse. Ihnen wären noch die

¹ Marpurgs Kritische Briefe 1760, S. 243.

Liedeinlagen in den beiden Romanen von Hermes: »Franz Wilken« und »Sophies Reise nach Memel« anzuschließen. Die Hauptmasse des von der Berliner Schule zu neuer Blüte gebrachten Lieder-Verlags fällt jedoch und schon in ihrem ersten Jahrzehnt auf die Sammlungen einzelner Komponisten. Sie stehen z. B. bereits 1762 zum ganzen Jahresertrag wie 40 : 14 und es sind an ihnen erfreulicherweise nicht bloß Neulinge und Unbekannte, sondern vorwiegend die angesehensten Musiker Deutschlands beteiligt; nach 30 Jahren war endlich der Traum Gräfes Wirklichkeit geworden!

Der glänzenden äußeren Entwicklung der Liedkomposition entspricht die innere zwar nicht, aber auch sie hat Lichtpunkte, den größten in der Wiederbelebung des geistlichen Lieds, das lange verstummt schien. Erweckt hat es Gellert mit seinen Kirchenliedern, die, bis ins 19. Jahrhundert hinein, auf protestantischem Gebiete der neue Psalter wurden, aus dem die Texte für Motette, Hymne und Lied geschöpft wurden. Gellert hat auch anderen frommen Dichterstimmen wieder Gehör verschafft, meistens kleineren Talenten wie Roller, Sturm, Kramer, aber auch Klopstock und Claudius sind darunter. Eine Blüte wie im 17. Jahrhundert hat das geistliche Lied in dieser Periode nicht wieder erreicht. Der Mangel an Publikum spricht sich in der geringen Anzahl geistlicher Liedersammlungen aus, die Zahl der hervorragenden Komponisten bleibt spärlich. Jedoch bleiben die Musiker kaum hinter dem Durchschnitt deutscher religiöser Kunst in der Aufklärungszeit, auch nicht hinter den großen Altarbildern der Tischbein und Mengs zurück. Eins dieser Liederhefte erhebt sich sogar zu klassischer Bedeutung: Ph. E. Bachs »Geistliche Oden und Lieder« von 1758. Gleichmäßig sind allerdings die 54 Gesänge Bachs nicht, und an der Liedform halten sie nur mit dem bescheidenen, zwischen 12 und 30 Takten wechselnden Umfang, zum kleineren Teil auch mit Wiederholung von Perioden und Abschnitten fest. Der Boden, aus dem ihre Gestalt prinzipiell herauswächst, ist der des Ariosos, ihr Gesang ist eine melodische Deklamation, die, natürlich und individuell bewegt, vom Grundcharakter des Textes aus jeder einzelnen Zeile und allen Besonderheiten der dichterischen Darstellung folgt. Wie in seinen Instrumentalwerken ist Ph. E. Bach auch in diesen Oden der geistreiche, elastische Improvisator, sie sind elementare Ergüsse hochgestimmter Stunden und den Monologen und Recitativszenen Monteverdis und seiner Schule ebenso stilverwandt, wie den letzten Quartetten Beethovens. Können sie sich mit diesen Gipfeln sou-

veräner Inspiration an Gehalt nicht messen, so kommt das zum Teil mit auf Rechnung von Bachs musikalisch italienisierter und verweichlichter Zeit; sie repräsentieren aber deren besten Teil, den Unabhängigkeitsdrang, die Abneigung gegen Formeln in wahrhaft Lessingscher Weise und sie deuten in dem Ringen nach unmittelbarer, auf das Gemüt basierter Gotteseinkehr voraus auf Schleiermacher und die im 19. Jahrhundert kommenden Führer religiösen Lebens. In der Geschichte des geistlichen Lieds ohne Vorgänger, sind Bachs Oden in der Berliner Schule und in ihrem Umkreise der Technik und dem Geiste nach Fremdlinge. Nur die Knappheit der Form weist sie dort hin; der Bachschen Kunst dagegen, schon im ersten Takt die Stimmung zu fixieren, der weiteren, trotz eines sprühenden Vielerlei von Einfällen geschlossen und einheitlich zu wirken, begegnet man bei den Berlinern selten, dem bestimmenden musikalischen Zug der Oden, dem Reichtum und der Unbefangenheit der Modulation, der Virtuosität im Kontrastieren und Detaillieren nirgends. Umsomehr ehrt es die Generation, daß die Bachschen Oden ungewöhnlich freundlich aufgenommen wurden; überraschender Weise auch von Gellert selbst. 1774 erschienen sie in 4. Auflage. Ob auch der junge Beethoven den Band gekannt hat, wissen wir nicht, aber wunderbar stimmen die Beethovenschen Kompositionen zu Gellerts Liedern mit den betreffenden Stücken Bachs in der Auffassung überein, ganz besonders »Gott, deine Güte reicht so weit«.

Für Bach müssen die Oden von 1758 zu den wenigen Sachen gezählt haben, die er, wie Burney berichtet, »für sich selbst« geschrieben hatte. In seinen späteren Beiträgen zum geistlichen Lied, den »12 geistlichen Oden und Liedern« von 1764, in den »Psalmen mit Melodien« von 1774, welche die Paraphrasen Kramers zum Text haben und in den »Geistlichen Gesängen mit Melodien zum Singen bey dem Klaviere« von 1780 und 1781 (auf Gedichte des Hamburger Hauptpastors Christian Sturm) erreicht er die Höhe des Erstlings nicht und nimmt entweder gleich von vornherein, wie zahlreiche einfache Chormelodien beweisen, ein bequemerer Niveau ein, oder er hilft sich mit Kanons und anderen Krücken. Doch finden sich in den Psalmen sowohl, als auch in den Sturmschen Liedern einzelne Stücke, die wieder das außerordentliche Ingenium ihres Urhebers zeigen. In den Psalmen sind es diejenigen, wo Bach, wie später F. Liszt, die Davidsche Harfe in glänzendem Klaviersatz, in den der Sänger lapidar hinein deklamiert, rauschen läßt; unter den Liedern ist das »Neujahrslied« (Schon wieder ist von

meiner Zeit) wegen der großen Wirkung des Gegensatzes von Moll und Dur, es ist ferner das »Abendlied« (So flüchtig als des Tages Stunden) und sein Pendant, die »Ermunterung zur Gelassenheit« (Herr, es gescheh' Dein Wille) hervorzuheben. Diese beiden letzten Gesänge zeigen den Beethovenschen Zug in Ph. E. Bach abermals sehr scharf: nach einem konventionellen Anfang gerät die Musik im zweiten Teil in eine unerwartete Wärme und packt mit einfachsten Mitteln, etwa einem freien Vorhalt und einer Sequenz:

ein kur - zer Pfad und im - mer jä - her, mit je - dem
C F G C cis D

A - bend rück ich nä - her, mein Va - ter, ein
B G A D H usw.

Im »Tag des Weltgerichts« (Wenn der Erde Gründe beben) und in der »Finsterniß kurz vor dem Tod Jesu« (Nacht und Schatten decken) wirkt Bach außerordentlich mächtig mit dem Übergang aus einem bewegt erzählenden in einen feierlich breiten Ton. Für Bachs Hamburger Mitbürger bedeuteten diese beiden Stücke zugleich eine sinnige Huldigung für Telemann, den Amtsvorgänger des Komponisten, dessen Oratorium »der Tag des Gerichts« in der Einlenkung in Litanei und Liturgie seine Eigenheit und Größe hat.

Die Originalität, mit der Bach die Gellertschen Oden komponiert hat, findet sich bei keinem der Musiker wieder, die sich gleichzeitig mit ihm dem geistlichen Liede zuwendeten, wenn sie auch mit bestem Willen an die hohe Aufgabe herangetreten sind. Das veranschaulicht der bereits erwähnte Voßsche Band der »Geistlichen Oden in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin« (1758) deutlich genug. Die in ihm vertretenen Komponisten sind zum Teil dieselben, die wir aus dem Erstling der Berliner Schule, den »Oden und Melodien« von 1753 kennen, das geistliche Heft gleicht aber dem weltlichen Seitenstück in der Güte der Leistungen nur wenig. Unbedingt Gutes, d. h. ernst und echt gefühlte Melodien bieten hier die neuen Kräfte: Fasch, Sack, Schale, Seyfahrt, auch Rackemann, von den älteren: Agricola und Nichelmann; bei Marpurg

und Krause dagegen sind die Töne fürs Wort, mit einziger Ausnahme des Marpurgschen Passionsliedes, zu leicht. Wir lesen von Unsterblichkeit und hören eine verschämte Tanzweise:



Mit stol-zem Flug er - he - ben mich die Schwin - gen

Zwischen dieser seichten, Nikolaischen Aufklärungsmusik, die durch sinnlos geschäftige Bässe und sonstige gelehrte Zutaten nicht gehoben werden kann, und dem geistigen Lied des 17. Jahrhunderts liegt eine Kluft, deren deutliche Sprache Theologen und Kulturhistorikern nicht entgehen wird. Auch dort gibt's eine Phraseologie, aber sie arbeitet mit kernhaften Bruchstücken aus dem Choralschatz; die Quelle, aus der Marpurg und Genossen schöpfen, ist vulgäre, sentimentale Anempfindung. Daß auch Heinrich Graun derartigen Lippendienst verrichtet hat, mögen kurze Zitate aus Nr. 4:



mein Lied soll dei-nem Lob, o Tugend, ge-hei-licht sein, usw.
A G^{is} E A A F^{is} G A D F^{is}

und Nr. 18:



Da warst du Gott von al - len Zei-ten, von



E - wig - keit der E - wig - kei-ten

des Bandes belegen. Anders steht es mit seinem vierstimmigen Lied: »Auferstehn, ja auferstehn wirst du, mein Geist usw.«, das mit einem zweiten Chor von Marpurg den Schluß dieser »Geistlichen Oden usw.« bildet. Auch hier ist dem Text das volle Recht nicht geworden, der Komponist hat das prophetische Entzücken des Dichters in freundlichen Ernst abgeschwächt, aber er hat es auch durch einen leichten Beiklang von Klage so rüh-

rend schön humanisiert, daß der Chor, wie sich aus Handschriften ergibt — die sogenannte Wagnersche der Ulmer Stadtbibliothek bringt ihn allein an vier Stellen — schnell volkstümlich geworden und es bis heute geblieben ist. Wie in ihm der Name Grauns fortlebt, so kann dieser kleine Chor mit J. P. Schulz's »Neujahrslied« auch als Denkmal des geistlichen Lieds der Berliner Schule dienen. Diese beiden Stücke markieren die Höhengrenze des religiösen Fühlens der deutschen Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zugleich seine vielmehr auf Gellert als auf Klopstock zuhaltende Richtung. Letztere Tatsache kommt auch in der Statistik zum Ausdruck: innerhalb zehn Jahren von ihrem Erscheinen ab sind Gellerts Gedichte, außer von P. E. Bach, noch von Quantz, Doles, Hesse komponiert worden, von Quantz in einfacher Choralform; der Schweizer Schmidlin veröffentlicht in dieser Zeit sogar zwei Gellertbände und 1777 erscheint in Winterthur noch ein anonymer. Genossenschaftliche Ausgaben geistlicher Lieder überhaupt verschwinden dagegen wieder vom Markt. Erst die Sammlung des Kopenhagener Pastors und Dichters Balthasar Münter (Leipzig 1773) bringt wieder »Melodien von verschiedenen Singkomponisten«. Schon die Namensliste kann eine Verurteilung des Berliner Geistlichen Lieds bedeuten, denn außer dem mittlerweile nach Hamburg übergesiedelten Ph. E. Bach ist kein Mitglied der Berliner Schule darunter. Dann aber behandeln Münter und seine Mitarbeiter — es sind der Bückeburger Konzertmeister Friedrich Bach, der Schweriner Musikdirektor Hofrat Hertel, der Kopenhagener Kapellmeister Scheibe, der bekannte Liederkritiker, Kapellmeister Wolf in Weimar, Kapellmeister Kunzen in Lübeck, Musikdirektor Hiller in Leipzig, Kapellmeister Bach in Hamburg, Musikdirektor Rolle in Magdeburg, Kapelldirektor Benda in Gotha — auch wirklich das geistliche Lied ganz anders als Marpurg und Genossen: unter den 50 Nummern der Sammlung sind 23 einfache Choräle (die Hälfte fällt auf Hertel, unter dessen frommem Herzog Ludwigslust als »der berühmteste Wohnsitz der religiösen Musik« bezeichnet wurde¹), die Kunstlieder aber erhielten durch die langen Verse Münters — zwölf und mehr Zeilen kommen vor — einen so breiten Unterbau, daß die kleine Berliner Form garnicht in Betracht kommen konnte. Es sind meist zweiteilige, in dem seit Gräfe beliebten Modulationschema (Tonika — Oberdominante, Unterdominante oder Molltonart

¹ J. A. P. Schulz in der Vorrede zu den Religiösen Oden a. 1786.

der zweiten Stufe — Tonika) entworfene Gesänge, aber beide Teile haben große Verhältnisse und mehr als eine Periode, und wie in der Regel haben auch hier die Ansprüche der Form den geistigen Aufwand vermehrt. Die Müntersche ist eine der besten Sammlungen geistlicher Lieder aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und enthält mehrere Stücke, die nicht bloß für ihre Zeit geschrieben sind; voran stehen die Beiträge Ph. E. Bachs, Kunzens und Rolles. Letzterer zeigt dieselbe Selbständigkeit und Kraft, durch die er vorher schon mit seinen Beiträgen in Hillers Liedern und Arien zu »Sophiens Reise« und durch die er als Oratorienkomponist Aufmerksamkeit erregt hatte, dazu aber noch in der Wiederholung kleiner hübscher Motive eine Naivetät, die an C. G. Staden erinnert. Unter den Liedern Bendas ist eins: »Hoffnung der Ewigkeit« hervorzuheben, weil es endlich wieder einmal und sehr wirkungsvoll Zwischenspiele bringt.

Auffallenderweise hat Münter denjenigen Mitarbeiter, der sich als einer der geringsten zeigt, im folgendem Jahre mit einem ganzen Band, mit der ebenfalls 50 Nummern starken »Zweiten Sammlung Geistlicher Lieder« (Leipzig 1774) betraut: den Bückeburger Joh. Christ. Friedrich Bach. Hier, wo der Dichter kleinere Formen erlaubt hat, bewegt sich Bach, der in der ersten Sammlung sogar wider die Gebote vernünftiger Deklamation verstößt, nicht bloß durchaus sicher, sondern auch mit ungewöhnlicher Freiheit, namentlich im harmonischen Apparat. Manche Texte, wie die Klagen von Vater und Mutter beim Tode des Kindes, lassen ihn gleichgültig, die Passions- und Kommunionlieder sind aber hervorragend gehaltvoll; in ein Osterlied: (Nr. 11 »Christ ist erstanden«) klingt — beabsichtigt oder zufällig — der Schluß von Grauns »Auferstehn« hinein.

Unter den gleichzeitigen, von der Schule veranstalteten weltlichen Sammlungen sind die wichtigsten a) die drei Bände »Berlinischer Oden und Lieder« von 1756, 1759 und 1763 (Leipzig, Breitkopf); b) »Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder nebst einigen Fabeln größtentheils aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Clavier in Musik gesetzt von Berlinischen Tonkünstlern« (Leipzig, Breitkopf, 1759); c) die vier Bände »Lieder der Teutschen mit Melodien« (Berlin, Winter, 1767, 1768). Im ersten Teil der »Berlinischen Oden« treten Sack, Schale, Seyfahrt, Rakemann, deren Bekanntschaft wir bei dem Voßschen Band der »Geistlichen Oden« von 1758 gemacht haben, und mit ihnen zugleich auch Janitsch, Roth (der musikalische Mitarbeiter des »Freund«) und Kirnberger zum

ersten Male mit weltlichen Liedern vor die Öffentlichkeit, außerdem erscheinen die Gründer der Schule sämtlich — Telemann ausgenommen — wieder. In jedem der drei Teile dieser »Berlinischen Oden« findet sich neben reichlichem Mittelgut eine Anzahl ganz ausgezeichnete Lieder, die das warme der Sammlung von zeitgenössischen Kritikern gespendete Lob¹ noch heute rechtfertigen. Eine holländische Übersetzung des ersten Teils² zeigt, daß diese Leistung sogar die Aufmerksamkeit des Auslandes auf die Berliner Schule lenkte. Daß an diesem Erfolg Marpurg nicht bloß als Herausgeber³, sondern auch als Komponist einen redlichen Anteil hatte, muß deshalb betont werden, weil er seit Daniel Fr. Schubart gern als trockner Philister hingestellt wird. Auf ihn fallen unter den 427 Nummern der drei Teile mindestens ein Zehntel Stücke, die jeder Mustersammlung einfach volkstümlicher Lieder Ehre machen würden. Es sind vorwiegend muntere, schalkische Kompositionen, die, wie im ersten Teil Nr. 6 »Die Bekehrung«:



Mein Vormund straf - te mich und sprach: Sohn, schä - me dich

wie Nr. 16 »Die Aufmunterung«:



Es ist sonst nicht mei - ne Sa - che, daß ich Com - pli -

men - te ma - che, doch itzt fällt mir manchmal ein

Nr. 49 »Die Jugendlust«:



Laßt den al - ten Eh - renmann uns - re Tu - gend schel - ten

Nr. 26 »Das Tanzen«:



Ich läugn' es nicht und schäm es mich

¹ M. Friedländer, a. a. O. I, 425.

² Haerleme Zangen . . . Te Haerlem 1764.

³ Das war er nach Forkels »Musikalischem Almanach von 1732«, S. 70. In einer weiteren Sammlung: »Neue Lieder zum Singen beim Clavier«

Sperontisch an Tanz anklingen; daneben gibt jedoch Marpurg auch Proben einer Schilderkunst mit eignen Mitteln, die gelungenste in der Musik zu Gellerts »Damötas und Phyllis« (I, 36), wo er für das Schäferwesen mit behaglich komischer Wirkung eine Art Balladenton:



anschlägt. Hier und in den in Musettenstil gehaltenen Liedern ist überall Frische, Anmut und wirkliches Talent. Bei weitem größer ist allerdings die Zahl der nur mittelmäßigen oder schwachen Beiträge Marpurgs. Da darf aber, außer anderen Milderungsgründen, berücksichtigt werden, daß ihn seine Stellung als Herausgeber und Sammler zur Vielschreiberei verleitete; bei mehr als einem Band fiel die Hälfte der Lieder auf ihn. Am wenigsten glücklich ist Marpurg, so oft er versucht, mit seinen Gesängen über das knappe Berliner Format hinauszugehen. Solche Versuche tauchen in diesen »Berlinischen Oden« besonders häufig in der Form von Duetten auf, in denen beide Stimmen gewöhnlich nacheinander, seltener miteinander singen. Sie bilden ebenso eine Erweiterung der Liedprinzipien von 1753, wie die gelegentlichen Zwischenspiele oder gar die durchgeführten Malereien des Instrumentes. Von letzterer Art gibt Agricola in »der furchtsamen Olympia« (I, 22) mit der Schilderung eines Ungewitters eine Probe, die dadurch interessiert, daß die heftigen Figuren des Basses den Einfluß der französischen Oper und ihrer Seesturmszenen zeigen. Mit dem zweiten Band der Sammlung (1759) tritt noch die weitere Neuerung hinzu, daß einzelne Lieder mit Chor schließen. Von Neuerung kann dabei allerdings nur mit Bezug auf die Berliner Schule gesprochen werden; an sich handelt es sich um einen von Rathgeber, Görner und den Freimaurerliedern her bekannten Gebrauch. Unter den hervorragenden Liedern dieses zweiten Bandes müssen Sacks »Lottchen« (II, 17):



(Berlin 1756) hat sich Marpurg selbst unterzeichnet und auch seine Mitarbeit summarisch bestätigt.

und Krauses »Der Mai« (II, 22), eine Komposition, die das beliebte Hagedornsche Gedicht, aller Witzeleien entkleidet, in die Stimmung reinsten, naivster Naturfreude hebt:



genannt werden; die bedeutendsten, wahre Perlen, sind aber »Belinde« (II, 4), »Die Rose« (II³) und »Der alte und der neue Wein« von Heinrich Graun. Sie verhalten sich zum Eingangsstück der »Oden mit Melodien« von 1753 wie die Erfüllung zur Hoffnung. Die Annahme, daß Graun in den dazwischenliegenden sechs Jahren sich mit dem Volkslied beschäftigt haben müsse, läßt sich, so wenig man sie von außen her stützen kann, kaum abweisen, namentlich nicht beim dritten Stück, dem Weinlied, dessen erster Teil folgendermaßen lautet:



Dieses Festhalten am einfachsten Motiv, wie es am Schluß der Periode sich zeigt, ist ausgesprochenster Volksliedshumor, es ist die Methode A. Kriegers, die Methode der Münchner Handschriften Prinners. Das Prinzip der Wiederholung und des Hervorhebens signalartig einfacher und eindringlicher Motive liegt auch den beiden andern Liedern, der »Belinde«:



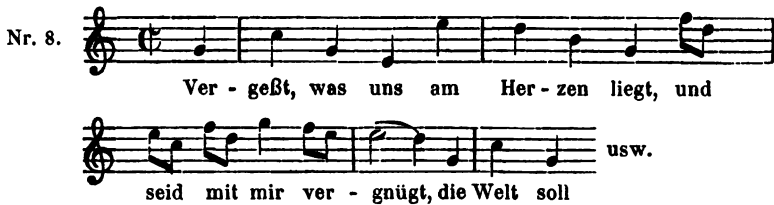
und »Der Rose«:





zugrunde. Zu dieser glücklichen Form kommt aber eine Liebenswürdigkeit und Unschuld in der Auffassung der doch nur witzelnden Gedichte, die zum Bewundern zwingt und zugleich zu dem Bedauern, daß wir keine größere Sammlung Graunscher, auf dieser Höhe stehenden Lieder haben. Die beiden nach dem Tode des Komponisten herausgegebenen Bände Graunscher »Auserlesener Oden zum Singen beim Clavier« (Berlin, Wever, 1761 und 1764) sind nicht auserlesen, sondern, wie auch aus dem literarischen Gezänk, das an ihre Veröffentlichung anknüpfte, herausblickt¹, wahrscheinlich aus dem Nachlaß zusammengelesen und gehören nach Stil und Geist in die Gräfesche Zeit. In den Stücken der »Berlinischen Oden« von 1759 aber überragt er alle Mitarbeiter, auch Ph. E. Bach, dessen wenige Beiträge durch eine sonst interessante, dramatische Beweglichkeit den Liedcharakter durchbrechen.

Geringer ist die Ausbeute an guten Stücken in dem Gellertbande von 1759, dessen einzelne Komponisten ungenannt bleiben. An hübschen Anfängen, wie:



¹ Nachdruck des Vorberichts zu der ersten Sammlung auserlesener Oden des Herrn Capellmeister Graun, 1761, Schreiben an die Herrn Tonkünstler in Berlin Berlin, Wever 1764, Schreiben an den Herrn J. F. W. Wenkel . . . Berlin 1764.

Nr. 46.  usw.

Von Al-lem, was ich sel-nes weiß, be-hält die

Nr. 49.  usw.

An je - nem flach und ebenen Tha-le, wo sich

Nr. 25.  usw.

Ein Wagen Heu, den Veltens Hand zu hoch gebäumt

Nr. 29.  usw.

In Städ-ten wird doch noch et-was von mir ge - macht

Nr. 32.  usw.

Ein deutscher Gaul wohl zu-ge-ritten durch seines Herren

und ähnlich behaglich launigen Melodien ist zwar auch hier kein Mangel, aber meistens wird die Durchführung matt und weit-schweifig, und mit Ausnahme der Nr. 30, wo den Gesang einmal ein längeres Recitativ durchbricht, ist die Gelegenheit zu neuen und eigenen Wendungen, wie sie Ernst Bach und Herbing gerade Gellert verdankten, allzu absichtlich unbenutzt geblieben; der wiederholte Anklang an Sperontes und die Verwendung kleiner Klavierornamente in der Singstimme führen fast auf die Vermutung, daß bei diesen Gellertschen Stücken eine besonders altväterische Sektion der Schule am Werk gewesen ist. Erfreulich sticht an der Sammlung der gutmütige Ton hervor, in dem die humoristisch sein wollenden Geschichtchen vorgetragen werden; aus ihm kann man die Zeit des »Vicar of Wakefield«, vielleicht auch schon die von Dittersdorfs »Doktor und Apotheker«, von Voßens »Luise« und Goethes »Hermann und Dorothea« hören.

Die mit den »Berlinischen Oden usw.« und dem Gellertbände zusammen an dritter Stelle angeführten »Lieder der Teutschen« scheinen eine längere Vorgeschichte zu haben. Denn schon 1759 nimmt ein kleines Heft, das eine »Neue Sammlung Teutscher Lieder nebst einem Traktat von Teutschen Liedern mit Vorrede und Register« verspricht, ihren Titel voraus. Es entpuppt sich

als eine boshafte Verspottung der ganzen Berliner Schule: die Lieder sind angeblich, bis auf ein einziges Stück von Graun, abhanden gekommen, eine 1760 folgende »Nachlese« bringt allerdings sechs Stück, aber es sind burleske Karikaturen. Die Hauptsache an beiden Heften ist das Register, in welchem unter passenden Stichwörtern die dichterischen und musikalischen Schwächen der Schule durchgehehelt und u. a. den Poeten die Schablonenfiguren des Damon und der Phyllis, den Musikern die stolzen Regeln über die Behandlung eines »Ja« und eines Komma vorgehalten werden. Es ergibt sich hieraus, und darin liegt der Wert des Pasquills, daß die Punkte, die noch heute an der Liedarbeit der Berliner Anstoß erregen, gleich auf frischer Tat bemerkt und bemängelt worden sind. Wie hundert Jahre vorher die Hamburger, zogen auch die Führer der berliner Schule, der Volkstümlichkeit und Einfachheit zuliebe, den musikalischen Mitteln zu enge und zu starre Grenzen. Man merkt diese Engherzigkeit an der stereotypen Modulationsordnung, an der ärmlichen, auf Vorhalte, Dissonanzen und fremde Akkorde verzichtenden Harmonie, an den häufigen melodischen Gemeinplätzen, an der rhythmischen und metrischen Gleichförmigkeit dieser Berliner Lieder schon deutlich genug, sieht aber erst aus der von den Schulherrn geübten Kritik, wieweit sie ging. Dafür zwei Beispiele: Herbing läßt in derselben Gellertschen Fabel, deren schönes Vorspiel oben mitgeteilt worden ist, die Singstimme einsetzen:



Das korrigiert ihm Marpur¹ folgendermaßen:



Krause aber bringt Hurlebuschens Meisterlied (aus der Görnerschen Sammlung):



¹ Kritische Briefe I, 389.

in der Fassung ¹:



und ähnlich hat Krause eine ganze Kantate Telemanns, dessen »Ino«, verbessert². Bei der Beurteilung dieser Vandalismen darf man einen mildernden Umstand nicht übersehen: daß die Berliner nämlich in Konsequenz der an und für sich vortrefflichen, die Komponisten auf vernünftigen Wegen haltenden Affektenlehre einen Kanon des melodischen Ausdrucks ausgebildet hatten, der die einzelnen Interpunktionen, der Frage- und Ausrufungssätze unterschied und die jeweiligen grammatischen Funktionen der Textteile auf bestimmte Tonformeln verwies³. Dieser Rhetorik nach verdiente das Subjekt des Satzes keine besondere Betonung, auch dann nicht, wenn es eine Nachtigall war; für Marpurge waren Herbings romantisch schwärmerischer, herzlicher Einsatz und eine ganze Reihe ähnlicher freier und ursprünglicher Wendungen »Töne ohne Raison«. So äußerte sich die Verstandesherrschaft der Aufklärungszeit in der Musik und vor allem wurde für das Berliner Lied die Wohltat der Doktrin und des Systems zur Fessel und zur Plage.

Noch ungünstiger und schwerer drückte aber auf die Liedkomposition der Friedericianischen Zeit der Zustand der lyrischen Poesie, die seit dem 17. Jahrhundert dazu verdammt schien, aus einer Krankheit in die andere zu fallen. Die 240 Texte, die in den vier Bänden der »Lieder der Teutschen« enthalten sind, müssen fast sämtlich für musikalische Komposition als ungeeignet erklärt werden; die meisten sind Krankheitsprodukte, Produkte jener von Hagedorn heraufbeschworenen anakreontischen Epidemie, deren Witzgeist auch die unverwüstlichsten poetischen Vorwürfe ihrer besseren Natur entkleidete und trivialisierte. Da wird der Frühling begrüßt, aber nur, weil nun wieder geliebt und getrunken werden kann; die Schilderung eines reizenden Waldbachs schließt mit der Bitte, daß sich sein Wasser nicht mit dem Wein des Sängers mischen möge; ein armer Kranker klagt, — daß ihm der Wein verboten ist, eine schauerliche Gegend

¹ Lieder der Teutschen III, Nr. 38.

² Das vollständige Stimmenmaterial der Krause-Bearbeitung befindet sich handschriftlich in der Kgl. Bibl. zu Berlin unter Krauses Namen.

³ Am ausführlichsten hat Marpurge die Grammatik der Affektenlehre in den »Kritischen Briefen« entwickelt.

wird geschildert — das Furchtbarste ist, daß es in ihr keinen Wein gibt! Ramler, der literarische Redakteur, hat diese Misère vielleicht doch gefühlt, denn er flüchtet zu den Alten und bringt etliche Lieder von Flemming, Opitz, Hofmannswaldau, Tscherning, Grefflinger und Rist. Leider sind es nicht genug, um den Charakter der Sammlung wesentlich zu beeinflussen, aber immerhin ist es ein historischer Zug an den »Liedern der Teutschen«, daß ihre Texte zum ersten Male seit Albert auf eine weitere Vergangenheit zurückgreifen. Krause, der hier wieder an die Spitze der Berliner Schule tritt und die Kompositionen sammelt und vergibt, hat sich Ramler nur ganz schüchtern angeschlossen: die ältesten Stücke, die er bringt, sind das erwähnte Lied von Hurlebusch aus Gräfes Sammlung, Görners »verliebte Verzweiflung« und 3 Nummern aus Telemanns »Vier und zwanzig . . . Oden« von 1744. Mit Ausnahme von zwei Stück sind aber die »Oden und Melodien« von 1753, das Eröffnungsstück der Berliner Schule und deren Fortsetzung von 1755 in die »Lieder der Teutschen« vollständig aufgenommen. Die Namen der Komponisten der zwei Drittel der ganzen Sammlung ausmachenden neuen Melodien sind mit der Ausrede »Die Lieder bekannter Meister verrathen sich den Kennern von selbst«, in Wahrheit aber wohl nur, weil Krause bei der Ausgabe des ersten Teils der weiteren Mitarbeiter noch nicht sicher war, verschwiegen worden; außer Berlinern haben sich auch auswärtige Musiker wie Hiller in Leipzig und Wolf in Weimar darunter befunden¹. Musikalisch ist die Sammlung die bunteste, die in der Berliner Schule und ihrem Kreise zutage gefördert worden ist, und die aus den »Oden« 1753 herübergenommene Bemerkung der Vorrede, daß diese Melodien, da sie bei Spaziergängen, an Tafeln, in zufälliger Gesellschaft gesungen werden sollen, das Klavier entbehren könnten, ist einfach sinnlos. Es fällt im Gegenteil an den »Liedern der Teutschen« stark auf, daß sie summa summarum musikalisch anspruchsvoller sind, als irgend eine der früheren Berliner Sammlungen. Dem einen Hundert älterer oder im alten einfachsten Berliner Stil gehaltenen gegenüber, vertreten die übrigen hundert und vierzig Sätze die neue Zeit und die höhere Kunst. Da haben wir eine Reihe durchkomponierter Lieder, eins davon umfaßt 42 Seiten, wir haben fünf- und sechsstimmige Kanons und viele duettierende, durch Wechselgesang und namentlich durch Chorschluß belebte Stücke, unter letzteren reizende Rondeaux; dann

¹ M. Friedländer, a. a. O. I, 180.

wieder andere, in denen nach Art der Mensuralzeit der Takt zwei- und dreimal, die Entwicklung drastisch steigernd, wechselt. Das wichtigste ist aber, daß auch in den regelrechten, glatten Sololiedern sehr häufig neue Formenelemente einen freieren und bedeutenderen Liedgeist bekunden. Wo wäre früher bei den Berlinern auch nur eine einfache Durchgangsharmonie vorgekommen, wie etwa in I⁶?

Als Dav-nis Herz für mich usw.

Wo eine so naheliegende und doch eigene Kadenz wie in IV⁴⁰?

Die Göt-tin such-te Freuden, die Nacht stieg aus dem Meer

Wo eine Empfindung durch Wiederholung und Erweiterung zu so feurigem Ausdruck gekommen wie am Schluß von II²⁸?

Es wird des Schattens we - gen sein. Es wird des Schat - - tens wegen sein

Besonders zahlreich sind die Fälle eines unerwarteten, unbestimmten letzten Schlusses auf der Dominante; ein Lied zerflattert

sogar auf dem Septakkord der Tonika. Natürlich erstreckt sich das Streben auf Bereicherung des Ausdrucks auch auf die melodische Deklamation und auf die Benutzung des Instrumentes. Dort wird häufig von pointiertem Wechsel der Stimmlage und von Pausen — nur einmal von einer Generalpause — Gebrauch gemacht, hier von Bässen, die vom Anfang bis zu Ende malerische Motive und Figuren durchführen. Das modernste Stück in der Instrumentenverwendung ist die »Einladung zum Tanz« (II⁴). In ihr legt der Sänger ganz ähnlich wie in Schumanns »Dichterliebe« seine Melodie in eine (ausgeschriebene) Walzermusik des Klaviers ein.

Auch der verbesserte und bereicherte technische Apparat und der gute Wille der Komponisten haben die dichterische Sterilität der »Lieder der Teutschen« nicht wett zu machen vermocht. Aber ihre Musik ist doch so reich an Anmut, guter Laune und auch an tieferen Regungen, daß sie wie quantitativ, so auch qualitativ als die stattlichste Leistung der Berliner Genossenschaft gelten müssen. Als scharf und weit orientierendes Denkmal für das Wollen, das Können und das Ermangeln der Schule erfahren sie durch die weiteren aus der Zeit vorhandenen weltlichen Liederbände oder einzelnen Stücke keine wesentlichen Ergänzungen. Mit größeren Sammlungen sind da vertreten: Hesse in Eutin, Nauert in Nürnberg, der als letzter Bachschüler und bedeutender, eigentümlicher Klavierkomponist bekannte Mithel in Riga, der im geistlichen Lied bereits erwähnte Hertel in Schwerin, G. F. Müller in Dessau, Rosenbaum in Altona, Petri in Görlitz, Paulsen in Glückstadt, Burmann in Berlin, Herbing in Magdeburg, der Dichter Zachariae, und ein Unbekannter, der Gleims Kriegslieder in Musik gesetzt hat. Diese Namen zeigen ein beträchtliches geographisches Vordringen der Berliner Schule, die Lieder selbst mit zwei Ausnahmen einen inneren Stillstand. Die stärkste musikalische Naturbegabung äußert sich in den Kompositionen Zachariaes, der ja auch als Lyriker in seiner Zeit eine wirkliche, von den Hagedornianern leider beiseite gedrängte Größe ist, die geringste in denen Paulsens und Rosenbaums. Nauert, der durch den Schlußreim der Vorrede auf: dauert-Nauert Übles erwarten läßt, fesselt durch den Sinn für ernste Texte, leider singt er sie, ebenso wie die heiteren, sehr monoton, wie nach einer Leibmelodie, ab; mehr als andere enttäuscht der Ungenannte, in dem Friedländer Krause selbst vermutet. Hier, in den Kriegsliedern Gleims, war endlich eine Gelegenheit zu neuen, kräftigen

packenden Tönen, der Komponist ist aber über die Andeutung des äußeren Milieus durch Anklänge an Fanfaren und Militärmusik nicht hinausgekommen.

Die angedeuteten beiden Ausnahmen bilden »Verschiedene neue Lieder mit Melodien fürs Clavier... von Gottlob Wilhelm Burmann« (Berlin 1766) und die »Musikalischen Belustigungen in dreißig scherzenden Liedern von August Bernhard Valentin Herbing« (Leipzig 1758). Burmann, der erst später mit den in der Schweiz sogar nachgedruckten¹ »Kleinen Liedern für kleine Mädchen« (Berlin 1773) und ihrer Fortsetzung, den »Kleinen Liedern für kleine Jünglinge« (Berlin 1777), namentlich aber mit der Sammlung: »Für Gesang und Klavier« (Berlin 1785) zu Ansehen kam, gehört zwar mit den der Mehrzahl seiner Singmelodien eigenen klaviermäßigen Figuren noch ins Gefolge des Sperontes und ist, wie es scheint, mangels Schulung in schweren und großen Formen, nie in seinem Stil wirklich frei und selbständig geworden, aber er gibt doch so viele Proben eines angeborenen starken Talents für das Naive und eines erfreulichen Sinnes für echte, nicht imitierte Schlichtheit, daß er aus der Zeit und der Umgebung hervortritt. Am kräftigsten erscheint dieser Zug in Burmanns »Liederbuch für das Jahr 1787«, das allerdings schon unter dem Einfluß von P. Schulz geschrieben ist, und in den Bauernliedern der Sammlung von 1785, aber zu bemerken ist er bereits im ersten Heft von 1766, hier nicht zum wenigsten auch in den von Burmann selbst verfaßten Gedichten, die die Hagedornschen Gleise vermeiden. Als Dichter lebt Burmann heute noch in den Sprüchen: »Arbeit macht das Leben süß« und »hübsch ordentlich, hübsch ordentlich muß man als Knabe sein«. Es sind die Anfangszeilen des 21. und 22. Stücks der »Kleinen Lieder für kleine Jünglinge«.

Die »Musikalischen Belustigungen« Valentin Herbings, die 1765 zum zweiten Male aufgelegt wurden und 1767 eine Fortsetzung erhielten, können nur zum kleinen Teil auf Rechnung der Berliner Schule gesetzt werden, weil sie nur in den Nummern 10 (»Aus den Reben fließt das Leben«), 22 (»Auf, singet, ihr Brüder«), 23 (»Kam sie mit ihren Liedern«) oder in dem Eingangsstück der zweiten Auflage (»Brüder, laßt die Alten«) und wenigen anderen knappe regelrechte Strophenlieder enthalten. Soweit sie aber dieser Gattung angehören, sind es lauter Meisterstücke von einer Frische und einer Lebendigkeit, die den Hu-

¹ Siehe Vorrede zur nächstgenannten Sammlung.

moresken der Hagedornianer etwas Elementares und einen Zug von Naturgewalt einflößt, der auch noch weit über Görner hinausgeht. Ihnen zur Seite stehen Nummern, die zwar ebenfalls nur den bescheidenen Umfang des Strophenliedes, aber eine viel freiere Struktur haben. Ein Beispiel dafür ist »der Knabe«¹ aus dem 2. Theil der »Musikalischen Belustigungen« von 1767, der in 15 Takten drei ganz verschiedene, nur durch gemeinsame Stimmung verbundene Teile entwickelt. In der Mehrzahl der Gesänge der »Belustigungen« gestaltet Herbing unabhängig von jedem Schema mit der Unmittelbarkeit und Urwüchsigkeit des Dramatikers, daher immer anders. In jedem Gedicht findet er den Stoff zu einem eigentümlichen szenischen Bild. In Lessings »Neid« z. B. geben ihm die Worte »drum küsse geschwind« Anlaß zu einer kurzen Szene freudiger Aufregung, die mit meisterlicher Natürlichkeit ins Ganze eingefügt ist. Ihr Motiv:

Hurtig. gelind



usw.

Drum küß' geschwind, eintausend Küs-se, geschwind du mich

entnimmt er den ersten fünf Noten des Liedes:

Mäßig.



Der Neid, o Kind, zählt uns-re Küs-se

den zweiten Abschnitt dieses Anfangs benutzt er dann zum dritten Teil und zum Abschluß der Komposition:



Da-mit er sich ver - - zäh-len müs-se

Ähnlich, wie in diesem Falle, verfährt er auch bei einer Reihe anderer Stücke, von denen die Nummern 2 (»Mein stoischer Freund«), 4 (»Mich sollten bunte Männchen rühren«), 6 (»Ich habe Dir 'was anzutragen«) sich am meisten auszeichnen. Nirgends eigentlich strenge Liedform, aber überall die gesanglichen Liedmittel, bei aller Besonderheit und allem Reichtum: Einfachheit, leichte Fasslichkeit und volkstümliche Wirkung. Die zeitgenös-

¹ Mitgeteilt von M. Friedländer a. a. O. I, 417.

sische Kritik hat Herbings »Belustigungen« sehr freundlich aufgenommen, Hiller bescheinigt ihnen sogar Strahlen des Genies, aber von der Wichtigkeit, die sie für eine innere Reform der Berliner Liedarbeit hätten haben können, wird nicht gesprochen; den Beweis, daß der große Künstler gemeinverständlich sein könne, ohne seine volle Begabung und Bildung hintanzusetzen, hat Herbing für seine Zeit vergeblich gebracht, in seiner Johanneischen Bedeutung für die Geschichte des Liedes ist er nicht erkannt worden. Von den Handschriften der Zeit bringt nur das Notenbuch des Fräulein von Münch (1770)¹ ein Herbingsches Stück (»An den verlorenen Schlaf«) in Gesellschaft mit Ph. Em. Bach, Fleischer, Löhlein, Kirnberger u. a.

Die andere Hälfte der »Belustigungen« emanzipiert sich vom Liedcharakter. Herbing benutzt das Auftreten zweier Personen zu wirklichen dramatischen Duetten, wie in den von Lessing gedichteten Nummern 26 (»Die Haushaltung«) und 27 (»Das Umwechselln«), oder er führt rein lyrische Gedichte in schmalerer oder breiterer, mit Recitativ arbeitender Kantatenform aus. Hierbei bewährt sich sein vielseitiges, Witz und tiefe Gemütsregungen nebeneinander hegendes Talent wiederum, doch bietet er in diesem Formengebiet nur Seiten, die von dem »Versuch usw.« her schon bekannt sind. Die Lieder bleiben der originellere und wichtigere Teil der »Belustigungen«, doch haben auch die kantatenartigen Nummern deshalb ihre Bedeutung, weil die Kantatenform in der weltlichen Musik bisher nur für komische Zwecke, und da sehr fleißig, benutzt worden war. Für die Absicht, sie auch für ernste Texte zu verwerten, fand Herbing bald Bundesgenossen: Hillersekundiert im »Wöchentlichen Musikalischen Zeitvertreib« von 1759, H. Graun in Birnstiels »Kleinen Clavierstücken nebst einigen Oden usw.« (1760). Besonders ragen drei Kantaten hervor, die der uns als Komponist besserer geistlicher Lieder bekannte J. P. Sack über Zachariaesche, einen unglücklichen Liebhaber vörführende Oden für diese Birnstiel'sche Sammlung geschrieben hat². Da sie die in der Gattung liegende Gelegenheit, mit starken Affekten und Kontrasten zu wirken, bis auf einige trockne Stellen geschickt und glücklich ausnutzen, ragen sie aus der Ebene des Berliner Liedes wie ein Chimborasso heraus, an den großen Monologen der besseren gleichzeitigen Oper gemessen, ist ihre Originalität allerdings dahin.

¹ Berliner Kgl. Bibl. Mks. 4421.

² Mitgeteilt von E. O. Lindner (a. a. O.), S. 124 u. ff.

Immerhin wäre eine noch fleißigere Beschreitung dieses neuen Kantatenpfades zu wünschen gewesen, auch im Interesse der ernsteren Dichter, die sich von den Musikern verlassen sahen. Auf allen Gebieten der Vokalkomposition besteht ein enger, organischer Zusammenhang zwischen dichterischem und musikalischem Niveau. In der Oper wird dieses Naturgesetz häufig außer Kraft gesetzt, und der Komponist geht über den Librettisten weit hinaus; in dem engen Rahmen des Liedes ist das nur ausnahmsweise möglich. Eine solche glänzende Ausnahme ist Herbing, ein wahres Schulbeispiel für die Regel dagegen Phil. Emanuel Bach, dessen weltliche Liedersammlungen ebenfalls mit in den Umkreis der »Lieder der Deutschen« gehören. Im einzelnen handelt es sich um seine »Oden mit Melodien usw.« (Leipzig 1762), um die in den »Clavierstücken verschiedner Art« (Berlin 1765), ferner im »Musikalischen Vielerley« (Hamburg 1770) enthaltenen Lieder. Ihnen können die »Neuen Lieder-Melodien usw.« (Lübeck 1789) ohne weiteres angeschlossen werden. In der Sammlung von 1762 treffen wir fast lauter alte Bekannte aus Gräfe, aus dem Eröffnungstück der Berliner Schule von 1753 und ihren weiteren Publikationen, an den späteren Stellen aber nur neue Arbeiten. Da ist denn zweierlei seltsam: daß Bach 1789 noch derselbe ist, der er 1737 war, und daß der Tonsetzer, der in der Instrumentalmusik der Herold einer neuen Zeit, der im geistlichen Lied des 18. Jahrhunderts ein Klassiker ist, zum weltlichen Lied fast nur mittelmäßige und unbedeutende Beiträge beisteuert. Seine für die Gräfesche Sammlung geschriebene »Pastorella« und die ebenda befindliche »Liebesklage« hat er in dem ganzen halben Jahrhundert nicht übertroffen, wenn auch seine weltlichen Lieder, wie Ulmer Handschriften aus den neunziger Jahren zeigen, beliebt geworden sind. Die Komponisten fuhren sich in den freundlich anmutigen Geleisen der Berliner Schule so fest, daß ihr Stil und ihr Empfindungsvermögen dem höheren Fluge der neuen, vielseitigeren Dichter gegenüber versagten. So hat Bach in dem Heft von 1789 Hölty's tief melancholisches und düsteres »Todtengräberlied« folgendermaßen:

Mäßig. usw.

The musical notation is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The second measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The third measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The fourth measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The fifth measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The sixth measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The seventh measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The eighth measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The ninth measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The tenth measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The eleventh measure starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The twelfth measure contains a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note G4. The piece ends with a quarter note G4.

Gra-be Spaten, gra - be! Al-les, was ich ha-be, dank ich, Spaten, dir
also polonaisenartig komponiert. Das äußerlich und innerlich

größte Stück dieses Bachschen Schwanengesanges ist das »Nonnenlied«, die Klage eines wegen unglücklicher Liebe ins Kloster gegangenen Schweizer Bauernmädchens. Hier rührt Bach durch den gedrückten trauernden Grundton, den die Situation verlangt, aber an der Hauptstelle, dem Refrain:

Langsam.

O Lie - be, o Lie - be, was hab' ich ge-

than, — o Lie - be, was hab' ich ge - than!

stört er ihn durch eine pikante Hagedorniade Der Tritonus und die übermäßige Sekunde bei dem *dis* wäre für einen Selbstmord gerade recht! Wie diese beiden Beispiele der Gesundheit des musikalischen Gefühls in der Aufklärungszeit nicht eben das beste Zeugnis ausstellen, so liegt in der ganzen weltlichen Liedkomposition der Berliner Schule eine Stagnation des seelischen Lebens vor, für welche die Schule selbst ein großer Teil der Schuld trifft. Ihre einseitige Auffassung vom Wesen und der Bestimmung des weltlichen Liedes mußte zur Verarmung führen. Aber es ist falsch, für diesen Gang der Dinge vornehmlich, wie es Lindner in seiner »Geschichte des Lieds« tut, Marpurg und Kirnberg verantwortlich zu machen und gar noch sie als Komponisten büßen zu lassen. Die Überschätzung von Regeln und Kunstverstand, deren sie sich schuldig gemacht haben, war ihrer ganzen Zeit eigen, und wenn Kirnberger für seinen »Allzeit fertigen Menuetten- und Polonaisenkomponist« (1757) Spott erntete¹, während Bach-Agricola mit ihren »Drei verschiedenen Versuchen eines einfachen Gesangs für den Hexameter« (Berlin 1760) ungeschoren blieben, so lag das in seiner persönlichen Unbeliebtheit. Was aber seine Liedkompositionen,

¹ Die oben zitierte »Neue Sammlung Teutscher Lieder« von 1759 bringt ein Lied auf ihn: »Klirn, Klirn, Hirn — Klirn hat kein Hirn usw.«

die außer in Beiträgen zu den früher genannten Sammelwerken der Berliner Schule in folgenden selbständigen Heften: 1) »Lieder mit Melodien« (Berlin 1762)¹; 2) »Oden mit Melodien« (Berlin 1773); 3) »Gesängen am Klavier« (Berlin 1780); 4) »Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Versmaßen« (Berlin 1782) vorliegen, betrifft, so verdienen sie die besondere Anerkennung, daß der Text überall einwandfrei deklamiert und sein logischer Akzent stets richtig erfaßt und klar wiedergegeben ist. Diese Vorzüge, mit denen er auch seinen engeren Kollegen Marpurg, über dessen Liedtalent bereits gesprochen wurde, übertrifft, müssen hervorgehoben werden, weil sie keineswegs Gemeingut der Berliner Schule, sondern im Gegenteil: die mechanisch, ganz oberflächlich und sinnlos hinkomponierten Stücke in ihr sehr zahlreich sind. Stücke, wie in den Liedern von 1762 die Nr. 13 (»Daß Mütter fromm sind«), 15 (»Hier, wo ich Abendröthe«), 17 (»Mein Vater küßt die Mutter«) und in den Oden von 1773 die Nr. 20 (»Schön sind Rosen und Jasmin«) heben sich aus dem gleichzeitigen besseren Gesellschaftslied auch noch dadurch empor, daß man an ihrem Harmonieapparat eine reichere Modulation merkt; sie sind eines Schülers Seb. Bachs durchaus würdig, und die kleinen Künste, die Kirnberger aus dieser Lehre in die Liedform herüberbringt, beherrscht ein gebildeter Geschmack. Die melodische Erfindung und die Monotonie der Rhythmen zeigen allerdings auf eine Natur von wenig Schwung, aber noch lange nicht, wie Schubart will², auf ein »totkaltes Herz«. Diesen Vorwurf verdient nicht einmal der fünfstimmige Chor (»An den Flüssen Babylons«), der in die Oden von 1773 als sehr lehrreiches Paradigma zur Affektenlehre mit eingefügt ist. Eher das Schlußstück der Lieder von 1762: »Das Liebesband«, eine ganz alleinstehende Kuriosität, in der die Singstimme in Fisdur und in $\frac{5}{4}$, der Baß in Gesdur und in $\frac{5}{2}$ notiert ist.

Nein: Die Gründe für die Mängel der Berliner Schule lagen tiefer, sie lagen zum guten Teil außerhalb der Musik und, soweit sie musikalischer Natur waren, konnten sie nur dadurch behoben werden, daß die Schule das Prinzip absoluter Volkstümlichkeit und damit gewissermaßen sich selbst aufgab. Daß diese Erkenntnis noch nicht gekommen war, ergibt sich aus der verhältnismäßigen Spärlichkeit zwar nicht der komischen, aber der ernstesten Kantaten und aus der Seltenheit kunstvollerer Lieder

¹ Zweite Auflage 1774.

² D. Schubart, Ästhetik S. 84.

im Stile Herbings. Dadurch hat für das Lied der Weg zu Franz Schubert etwas länger gedauert, aber der Musik im allgemeinen ist es zu statten gekommen, daß die Berliner Schule ihre Mission unter den Massen zu werben, noch fortsetzen konnte.

Gerade um die Zeit der »Lieder der Deutschen« erhielt sie für die Wirkung aufs Volk in den Singspielen Johann Adam Hillers, die von der am 28. Mai 1766 zur Eröffnung des jetzigen Alten Theaters in Leipzig veranstalteten Aufführung der »Verwandelten Weiber«, einem der zahlreichen Abkömmlinge von Pepusch' »Beggars opera« datieren, eine starke Hilfe. Der Erfolg dieser Singspiele, die endlich auch Deutschland eine Art Volksoper, wie sie Italien in der Opera buffa, Frankreich in verschiedenen Sorten Opéra comique schon länger besaßen, brachten, hat in der Theatergeschichte aller Zeiten und Länder wenig seinesgleichen. An diesem Erfolg aber hatten die Lieder, die den Eindruck der zu Herzen gehenden Gestalten und Vorgänge, wie in eine Spitze zusammenfaßten, einen Hauptanteil. Nun haben allerdings auch die berühmtesten, zum Teil heute noch in der Kinderwelt lebendigen Singspiellieder Hillers, wie Lenes »Ohne Lieb' und ohne Wein« (aus den »Verwandelten Weibern«), Hannchens »Als ich auf meiner Bleiche«, Christels: »Schön sind Rosen und Jasmin« (beide aus der »Jagd«) vor den besseren Leistungen der Berliner nichts voraus, sondern Hiller verdirbt den Volkston oft durch eine übertrieben monotone Freundlichkeit. Aber in den Texten sind sie überlegen. Da gibts keine Dorinde, keine Chloe, keine Belinde, keine Selinde, keinen Damon und keinen Oront, überhaupt keine für das wirkliche Volk unverständliche Namen und Verhältnisse; es gibt keine Bildungsansprüche. Das ist das Verdienst des Dichters Christian Felix Weisse. Hiller, der Tonsetzer, traf dann soweit das Richtige, als er auf knappe, einfache Form hielt und technische Schwierigkeiten vermied, hier ebenso wohl durch Weisse, der auf die Franzosen verwies, wie durch die Arbeiten der Berliner geleitet. So fand sich für die schon vorhandene volkstümliche Musikform des Liedes von der Bühne, vom neuen Singspiel mit seiner dem wirklichen Leben und der eigenen Zeit entnommenen Bürgern, Bauern, Burschen und Mägden her, zum ersten Male nach langer Pause auch ein volkstümlicher Inhalt, und dadurch gelang, was den Berlinern im großen Maßstab versagt blieb, dem Lied und damit der Musik auch den sogenannten dritten Stand zu erobern. Aufs kräftigste wurde hierbei Hiller von Georg Benda, dem frischsten Talent des deutschen Singspiels bis zu Mozart, unterstützt. Auch die Klavier-

auszüge der Bendaschen Singspiele waren in aller Händen und kamen den Freunden des Liedes mit Favoritstücken zu Hilfe, und so wie in der Hillerschen Zeit hat sich der deutsche Hausgesang bis ans Ende des 18. Jahrhunderts immer aus dem gleichzeitigen Singspiel reichlich gestärkt. In den letzten Jahrzehnten sorgte die Rührigkeit des Deutschen Musikverlags auch durch zahlreiche Sammelbände für regelmäßige Bekanntschaft mit den populärsten Stücken der Opéra comique und der Opera buffa, ohne daß Franzosen und Italiener diese Aufmerksamkeit erwiderten. Selbständige Lieder hat Benda einige im Göttinger Musenalmanach und in seinen »Roudeaux usw.« von 1780, im ganzen nur wenige herausgegeben. Es spricht nun für Hillers tiefe Einsicht und Organisationsgabe, daß er sich sofort bemühte, die Wirkung seiner Theaterlieder auf ein weiteres, sicheres Fundament zu stellen. War er früher, im »Wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib« (1759), in den »Liedern mit Melodien fürs Klavier« (1759) besondere Wege als Komponist selbständiger Lieder nicht gegangen, so wird er nach den Erfolgen der Singspiele mit den »Liedern für Kinder« (1769), den »Liedern mit Melodien« (1772), den »Fünfundzwanzig geistlichen Liedern usw.« (1774), der »Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke zum Besten der neuen . . . Armen-schulen« (1774), den Liedern in Weißes »Kinderfreund« (1775—82), zum Teil auch in noch späteren Sammlungen Spezialist des Kinderliedes. Auf diesem Gebiete hatte er in Joh. Ad. Scheibe (Kleine Lieder für kleine Kinder zur Beförderung der Tugend, 1766) einen Vorgänger, in dem bereits genannten Burmann, in Hunger (1772), Schale (1774), Claudius (1780), Reichardt (1784, 1787), Türk (1784), Walder (1788), Maschek (1792), Westphal (1795), Wolf (1795), Horstig (1798), Schneider (1798), Bornkessel (1799), wie gleich hier der Chronologie vorgreifend mitgeteilt werden kann, Mitarbeiter und Nachfolger, unterscheidet sich aber von ihnen, wie B. Seyfert¹ richtig bemerkt hat, durch einen ausgesprochen lehrhaften Zug. Daraus, daß sie in erster Linie Übungsstoff für den Gesangunterricht der Jugend sind, daß sie in die Elemente und in die Technik des Singens einführen wollen, erklären sich auch manche wirkliche oder vermeintliche Schwächen, an denen diese Hillerschen Kinderlieder als Kunstwerke leiden. Auch Hiller hat gewußt, daß

¹ Bernh. Seyfert, Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800. Vierteljahrsschrift f. M. W. 1894.

Triller und Verzierungen dem Kindergesang fremd sind, er hielt es aber für gut und notwendig, diese kleinen unentbehrlichen Hilfsmittel des geschmeidigen Vortrags schon in jungen Jahren zu erwerben. Mit diesen pädagogischen Bestrebungen, die ihn auch zur Gründung seiner Leipziger Singschule veranlaßten, war Hiller seiner Zeit um mehr als ein Jahrhundert voraus; den Männern der Berliner Schule lag die Fürsorge für die Jugend, obwohl von ihr nicht bloß das Gelingen ihrer Liederarbeit, sondern die Zukunft der deutschen Musik abhing, fern. Nur der Schweizer Nägeli hat die Hillerschen Ideen sofort mit eigener Energie verwirklicht, Gemeingut sind sie erst in der jüngsten Gegenwart mit ihren Bemühungen um Hebung des Schulgesanges geworden. Daß Hiller als Liederkomponist mehr zu bieten hatte, als es nach diesen Kinderliedern scheint, ergibt sich aus seinen Singspielen; aber auch unter seinen selbständigen Liedsammlungen ist wenigstens eine, die über seine Fähigkeit zu charakterisieren keinen Zweifel läßt. Die neuerdings gelobten Lieder und Arien, die er zu Hermes »Sophiens Reise usw.« mit Rolle, Gräfe, Zacharias u. a. beisteuerte, gehören mit ihren altmodischen Schnörkeln nicht dazu, wohl aber sein Schwanengesang, das »letzte Opfer in Liedmelodien« (1790) und in ihm besonders der »Neujahrswunsch des Invaliden Görgel«, ein in seiner Schlichtheit und Wahrheit rührendes Bild eines armen, alten Mannes. Den Eindruck seiner Schlußzeile:



bestätigt Neefes Vaterlandslied:



ebenso wie Schulzens berühmtes Neujahrslied:



Hillers Interesse für das Kinderlied führte, wenn auch in seinem Hauptziel verkannt, die Liederarbeit dennoch auf eine Neuerung, die dazu beigetragen hat, der Alleinherrschaft der Anacreontik zu wehren, dem deutschen Lied seinen vielseitigen Charakter

wiederzugeben und den Kreis der Liederfreunde noch mehr zu erweitern. Von dem Grundsatz aus, was dem Einen recht, ist dem Andern billig, glaubte man nach den Kindern auch andere Lebensalter, man glaubte die Geschlechter, die Stände mit besonderen Liedern versorgen zu müssen, man rechnete geflissentlich mit den vielerlei Zwecken des Lieddienstes, mit den verschiedenen Stimmungen, die zum Gesang treiben. Obenan steht da eine neue Flut von Liedersammlungen für Freimaurer, die zweite Stelle haben die Lieder für Damen, oder wie das 18. Jahrhundert sagte, für die Frauenzimmer, für das schöne Geschlecht; unter ihnen fehlen auch »Wiegenliederchen für deutsche Ammen« (E. W. Wolf 1775) und »Wiegenliederchen für gute deutsche Mütter« (Reichardt 1798) nicht. Es kommen »Lieder für den Landmann« (Gleim, 1773, Komponist ungenannt), »Lieder für den Junggesellen« (v. Böklin 1774). Für die Studenten, für die Rathgeber, Sperontes, Görner vorgearbeitet hatten, erscheinen 1781 die Kindleberschen Studentenlieder, 1782 folgt ein Akademisches Liederbuch zunächst nur mit Gedichten, die Musik kommt im nächsten Jahr als »Notenbuch zu des akademischen Liederbuchs ersten Bändchen«, 1791 eine Sammlung von Kommersliedern. Für den Soldaten ist nur mit wiederholten Kompositionen der Gleimschen Grenadiergesänge, an denen sich möglicherweise auch Ph. E. Bach beteiligt hat¹, gesorgt und dazu kommt noch ein Bändchen Hessischer Kadettenlieder von Großheim (1782). Hilmar schreibt »Lieder für Herz und Empfindung« (1787), Wiesinger Lieder »dem bürgerlichen und häuslichen Glück, der liebenswürdigen Sittlichkeit und schuldlosen Freude geheiligt« (1793), Burmann Monatslieder (1794), Abeille Hirtenlieder (1795), F. A. Müller Bauernlieder (1796), Beneken »Lieder für gute Menschen in Stunden der Schwermut und des Frohsinns« (1799) und C. Wagner komponiert eine Reihe von »Liedern aus den neuesten Romanen und Rittergeschichten« (1796). Zum Teil folgt das Lied mit dieser reicheren Klassifizierung dem Beispiel des Theaters, insbesondere der französischen Spieloper, die in Werken wie »le tonnelier«, dem »Marechal ferrant« und ähnlichen mit großem Erfolg die bürgerlichen Stände durchnahm. Zu den angeführten Titeln kommen dann noch »Minervas Lieder am Ufer des Rheins« (Fechner, 1795), »Lieder für fühlende Seelen« (Beneken, 1787), »Lieder der Freundschaft und Liebe« (Dressler, 1774), »Lieder der Weisheit und Tugend« (Egli, 1790), »Muntere und ernsthafte

¹ F. Holzer: Schubart als Musiker, Stuttgart 1905, S. 8.

Singstücke« (Telonius, 1788), »Lieder zur Beförderung des geselligen und einsamen Vergnügens« (Gerstenberg 1787). Ferner wären zu dieser itio in partes aus handschriftlichen Sammlungen u. a. »Handwerkslieder auf Gelagen, Morgenansprachen oder beim Feierabend zu singen — nebst anderen allgemeinen Volksliedern für mancherlei Stände in verschiedenen Angelegenheiten« beizufügen¹. Abgeschlossen und zusammengefaßt wurden diese Bemühungen um die musikalischen Interessen der verschiedenen Stände und Lebenslagen durch das »Mildheimsche Liederbuch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und echter Tugend, die den Kopf nicht hängen von Rud. Zach. Becker.« (Gotha 1799.) Texte und Noten sind von sehr gemischter Qualität, enthalten aber doch eine Anzahl guter Gedichte von den Mitgliedern des Hainbunds, unter den Melodien Arbeiten von Schulz und Reichardt. Demzufolge hat die Sammlung bis 1817 fünf Auflagen erlebt und ist noch viel länger eine Hauptquelle für die Kommersbücher gewesen. Die ungewohnten Titel der vorhin angeführten Hefte muten heute verwunderlich an, sie sind aber ein erfreulicher Beweis dafür, daß das Lied mit dem Volksleben engere Fühlung genommen und daß es zweitens seinen poetischen Bereich beträchtlich erweitert hat. Darin liegt eine Hauptwirkung der Singspiele und der Kinderlieder Hillers. Die Zeiten der Einseitigkeit, wo nacheinander die Tugendrenommisterei des Sperontes, die schäferliche Empfindsamkeit Gräfes, die Frivolität Hagedorns sich zum alleinigen Herrn aufwarfen, sind endlich vorbei; vor den Dichtern liegt wieder die Welt in ihrer Fülle offen und die Komponisten konnten wenigstens wieder auf allen Saiten des Herzens und der Phantasie spielen. Die Krone und den Abschluß dieser Neubelebung deutscher Poesie bildete die Wiedererweckung des Volksliedes und der volkstümlichen Dichtung durch Herder und den Göttinger Hainbund. Erst damit war für die musikalischen Volksbestrebungen der Berliner Schule die unentbehrliche Voraussetzung erfüllt. Seltsam! Ihre Führer hatten vermeint mit der Nachbildung französischer Scherze auskommen zu können, und nun hatte gewissermaßen die Musik selbst über diese kurzsichtige Berechnung hinweggeholfen. Denn, daß Herder von einem bestimmten musikalischen Ereignis aus, von dem durch englische Volkslieder errungenen Sieg der Londoner »Beggars-Opera«, zum Studium und zur Sammlung von

¹ Fürstlich Stollbergsche Bibliothek zu Wernigerode Pl. 908 8va.

Volksliedern schritt, zeigt sich in seiner Bevorzugung englischer und schottischer Quellen, besonders den Reliquies des H. Percy. Dieselbe Beggars-Opera war aber auch der Ausgangspunkt für das Hillersche Singspiel und damit für jene Art volkstümlichen Dichtens und Denkens gewesen, das die Göttinger Musenfreunde unter der ehrwürdigen, aber unpassenden Fahne Klopstocks aus dem Dramatischen ins Lyrische übertrugen. Waren die sämtlichen Irrungen des deutschen Liedes von Opitz bis auf Hagedorn im letzten Grunde Folgen mißverständener Renaissance, so kam jetzt die Rettung aus dem Lande, das der Renaissance gegenüber jederzeit am entschiedensten am eigenen Volkstum festgehalten hatte, aus England.

Wie plötzlicher Reichtum leicht verwirrt, so wußten auch in der Zeit dieses dichterischen Aufschwunges die deutschen Musiker mit dem neuen Liedersegen nichts Rechtes anzufangen. In der dürren Zeit hatten sie die musikalische Qualifikation der Gellertschenschen Fabeln erstaunlich kühn und schnell gefaßt; jetzt aber dauert es ziemlich lange, bis die besten Göttinger, Voß, die Stollbergs, Hölty und Bürger, in der Musik festen Fuß fassen, und noch länger, bis sie den ihnen zukommenden Ton erhalten.

Aber auch Goethe wird, nachdem Theodor Breitkopf 1769 die ersten Gedichte frisch aus dem Manuskripte hinweg ganz annehmbar und intelligent komponiert hat, auf eine lange Wartezeit gesetzt, und bei Klopstocks weltlichen Oden — den weltlichen, nicht den geistlichen — hat es, von den Versuchen Rosenbaums und Fleischers abgesehen, ein Jahrzehnt gedauert, bis sie in würdige Hände kamen. Die ersten bedeutenden Kompositionen Klopstockscher weltlicher Gedichte, die im »Göttinger Musenalmanach« von 1774 und 1775 stehen, sind von Ph. E. Bach, von Gluck, Reichardt und D. Weiß. 1780 hat dann Gluck in Wien ein selbständiges Heft Klopstockscher Lieder mit dem Titel: »Klopstocks Oden und Lieder« veröffentlicht, unter dessen sieben Nummern die Beiträge zum Musenalmanach etwas verändert wiederkehren. Dieses Glucksche ist das dünnste und doch vielleicht das berühmteste Liederheft des 18. Jahrhunderts; wenigstens ist keinem zweiten in gleichem Maße die Ehre widerfahren den Beifall des deutschen Parnasses zu finden. Goethe, Wieland Voss haben diese Lieder gelobt, Klopstock hat sie sich wiederholt von Glucks Nichte, der vom Meister selbst als sein Genius gepriesenen, durch Goethes »Proserpina«¹ zum zweiten Male unsterb-

¹ Erich Schmidt hat in den (»Charakteristiken«, zweite Reihe, 1901, S. 148 ff.) nachgewiesen, daß diese Dichtung durch Nanettens Tod veranlaßt wurde.

lich gewordenen Nanette, vorsingen lassen. Die Musiker dagegen scheinen sich wie zu den Opern auch zu dieser kleinen Liedergabe Glucks zunächst ziemlich kühl gestellt zu haben. Kein Fachkritiker der Zeit erwähnt sie, sie erleben erst spät, als Glucksche Singspielarien an der Spitze »Un russelot« aus dem »Rencontre imprévue« in Sammelwerke aufgenommen werden, neue Auflagen¹ und greifen scheinbar geschichtlich nicht ein. Sie lagen dichterisch und musikalisch zu weit abseits der gewohnten Wege. Bedeutend ist das Heftchen durch die Geistesverwandtschaft der beiden Autoren, am interessantesten durch die musikalische Form. Die Geistesverwandtschaft geht allerdings nicht soweit, wie das 18. Jahrhundert annahm, wenn es Klopstock den Gluck der Poesie und Gluck den Klopstock der Musik nannte, denn Gluck ist einfacher und auch rascher mit Herzenstönen bei der Hand. Aber beide Künstler decken sich in der hohen, kleine Ziele nicht beachtenden Richtung ihrer Phantasie.

Was die Form der Gesänge betrifft, so sind sie Ureltern der »Träume« und der anderen als »Studien zum Tristan« bekannten Sologesänge Rich. Wagners, es sind Versuche Glucks, den üblichen Grundriß des Liedes besonderen Zwecken entsprechend zu variieren. Auch der »Orfeo« zeigt solche Versuche, denn einzelne seiner längeren Monologe sind nichts als strophische Lieder nach dem Muster der Berliner Schule, nur mit dem Unterschied, daß das Einerlei der Wiederholungen nach Altvenetianischer, besonders bei Cavalli beliebter Art von Zwischenspielen und kleinen Recitativen unterbrochen wird. Das Problem, das sich Gluck bei den Texten Klopstocks gestellt hat, ist die freie Behandlung des Mittelteiles im dreiteiligen Lied. Mit Ausnahme der zweiteiligen Nr. 6 (Die frühen Gräber) gehören alle Lieder des Heftes der dreiteiligen Form an, aber nur einmal, im »Schlachtgesang«, wird sie normal, d. h. so, daß auf jeden der drei Teile ein Drittel des Ganzen kommt, durchgeführt. Zweimal, im »Jüngling« und in der »Neigung«, ist der Schwerpunkt der Komposition in den Mittelteil, der dort zu einem Kontrast zweier Sätze, eines Presto und eines Moderato, hier zu einem selbständigen dreiteiligen Satze, einem Lied im Lied, aufgebaut wird, verlegt; in den drei anderen Fällen, im »Vaterlandslied«, in »Wir und Sie«, in der »Sommernacht« ist der Mittelteil bis auf eine Andeutung, ein Zwischenspiel von 4 oder 3 Takten, verkürzt. Wenn Goethe und andere ausdrücklich gerühmt haben, daß Gluck der schwierigen Metren

¹ Vgl. M. Friedländer a. a. O. S. 268.

Klopstocks so leicht Herr geworden sei, so gebührt diese Anerkennung eigentlich der Natur der Musik und ihrem Reichtum an verschiedenen Sorten von Längen und Kürzen. Wohl aber verdienen die eben behandelten Abweichungen Glucks von der Normalform hervorgehoben zu werden. Denn sie entsprechen dem Geist und Gang der Gedichte und verstärken deren Frische und unmittelbare Wirkung. Das Köstlichste indeß bleiben die Gluckschen Töne und Motive. Was so einfache Klänge, wie am Schluß der frühen Gräber:



für die Vokalkomposition bedeuteten, verstehen wir erst voll, wenn wir sehen, daß sie in Beethovens »Liederkreis« und in seiner »Adelaide« wiederkehren. In der Instrumentalkomposition sind die Spuren Klopstockschen, an reinste Höhenluft gemahnen- den Geistes ja zahlreicher und deutlicher, sie treten hier auch früher, schon bei Ph. Em. Bach, ein und halten sich bis in die Anfänge der Romantik. Unter den Nebenmännern Beethovens tritt da besonders der Prinz Louis Ferdinand mit den langsamen Sätzen seiner Kammermusiken hervor. In der Liedkomposition gelangt der Einfluß Klopstocks nicht zur gleichen Bedeutung. Gluck steht zunächst ziemlich vereinzelt, aber sein Klopstockheft hat dennoch, wie sich später zeigen wird, höchst bedeutend auf die Entwicklung des deutschen Liedes eingewirkt. In die direkten Fußtapfen Glucks als Klopstocksänger trat sofort allerdings nur einer aus der Reihe der bekannten deutschen Musiker: der bekannte Singspielkomponist Christian Gottlob Neefe, derjenige Lehrer Beethovens, dem der Schüler einen wesentlichen Teil seiner Größe zu danken hat. Wie zu Seb. Bach wird Neefe den jungen Bonner Organisten auch zu Gluck und Klopstock gebracht haben. Er selbst hatte, durch den Göttinger Musenalmanach angeregt, schon 1776 ein Dutzend Klopstocksche Oden komponiert, welche die Kortensche Buchhandlung in Leipzig und Flensburg veröffentlichte. Obwohl Neefe damals bereits durch Singspiele bekannt war, scheint ihm in der Liedkomposition kein großes Vertrauen begegnet zu sein. Dies zeigt sich noch deutlicher, als in dem kühlen Empfang durch die Kritik¹, in dem

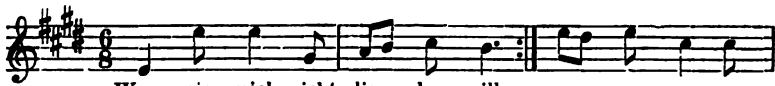
¹ Vgl. Friedländer a. a. O. XLVIII.

dürftigen Pränumerantenverzeichnis, das dem Heft vorgedruckt ist. Außer einer Anzahl Schlesier, von denen Graf Hochberg allein 12 Exemplare bestellt, und vereinzelt Holsteinern und Mecklenburgern, haben nur die sächsischen Landsleute des Komponisten subskribiert, aber auch unter ihnen befindet sich, mit Ausnahme des Kantor Tag in Hohenstein, des bekannten Kantatenkomponisten, und seines Bruders, kein Musiker vom Fach. Das Heft führte aber zu einem entschiedenen Umschwung; 1779 erschien im alten Verlag eine zweite, 1785 (bei Gehra in Neuwied) eine sehr vermehrte und verbesserte, dritte Auflage. Den Ausschlag für diesen Erfolg hat wohl das Vaterlandslied: »Ich bin ein deutsches Mädchen« gegeben. Es ist eine Bagatelle von 8 Takten, aber es hat einen frischen, dramatischen Zug und kann sich mit ihm neben Gluck sehen lassen, obwohl dessen Melodie dem Charakter des Mädchens und dem Wesen des Liedes besser entspricht. Interessant ist's, zu vergleichen, wie die beiden Komponisten die metrische Schwierigkeit des Gedichtes, den allein stehenden jambischen Doppelfuß der dritten Zeile, umgehen: Gluck bringt die Worte »Ich hab ein Herz« an die Endspitze einer steigenden Sequenz, Neefe wiederholt sie; beide Komponisten kommen also auf verschiedenen Wegen zu demselben Ziel: die Zeile in der Musik hervorzuheben. Außer im Vaterlandslied konkurriert Neefe nur noch zweimal direkt mit Gluck, in der »Sommernacht« und in den »frühen Gräbern«. Im übrigen enthält sein Klopstockheft nur Dichtungen, die Gluck nicht komponiert hat. Da ist's nun ganz frappant, wie Neefe in der »Sommernacht«, obgleich er der Melancholie des Gedichts nicht gerecht wird, doch den abgeklärten Ton einer gedämpften Freude — der Dichter denkt Heimgegangener — so schön und schlicht einhält, daß jeder, dem der Komponist nicht genannt wäre, auf Gluck raten würde. Ähnlich ist's mit den »frühen Gräbern«, die erst die dritte Auflage hat. Auch hier bleibt Neefe in der Schärfe der Auffassung und im Reichtum der Ausführung hinter Gluck zurück, aber der pathetisch einfache Charakter der Melodie ist Gluckisch. So zeigen auch die andern besten Stücke des Hefts alle den Gluckischen Einfluß, lassen daneben aber auch nicht im Zweifel, daß Neefe den Meister an Kunstverstand und Charakter nicht erreicht.

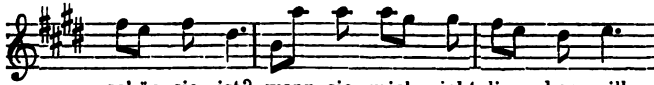
In der »Ode an Fanny«

Wenn ich todt bin, wenn mein Gebein zu Staub
Ist eingesunken, wenn Du mein Auge nun
Lang über meines Lebens Schicksal

das unbedeutende »nun«, so wie es Neefe tut, durch eine Kadenz hervorzuheben, wäre Gluck unmöglich gewesen. Neefe versichert — in der Vorrede — überall richtig deklamiert zu haben, er hat dabei aber ähnlich, wie die Komponisten des 17. Jahrhunderts den Reim überschätzten, dem Zeilenende des Gedichts zu viel Wichtigkeit beigemessen. Für die dritte Auflage hat Neefe sein Klopstockheft einer sorgfältigen Revision, einige Nummern einer vollständigen Umarbeitung unterzogen. Zwar ist er auch da zu der Freiheit, Klarheit und Bestimmtheit der Gluckschen Text- und Wortbehandlung noch nicht durchgedrungen und bleibt mit den zahlreichen weichen Harmonieschlüssen und mit traditionellen, unnötigen Singfiguren noch im Bann des alten Liedgeistes, aber er hat zwischen der ersten und dritten Auflage in der Formbehandlung des Lieds eine große Entdeckung gemacht. Sie tritt in dem reizenden »Bardale« und in dem langen Dialog zwischen Selma und Selmar zutage: Die strophische Wiederholung ist durch strophische Variation ersetzt, es ist das Prinzip gefunden, dem sich Schulz häufiger zuwendet, auf dem Zelter und Schubert stehen. Wir haben somit in Neefes Klopstockkompositionen, wenn sie auch denen Glucks sich nicht völlig gleichstellen lassen, jedenfalls eine sehr anpassungsfähige Künstlernatur und ein durch Selbständigkeit und Reichtum hervorragendes Liedertalent vor uns. Noch stattlicher erscheint Neefes natürliche Begabung bei dem Vergleich mit den Berlinern, mit denen sich seine übrigen Liederhefte nahe berühren. Da sind zunächst die noch vor die Klopstock-Oden fallenden 32 »Lieder mit Klaviermelodien« (Glogau 1776) in ihrer Mannigfaltigkeit der Form, wie in ihrer freundlichen musikalischen Grundtendenz ungefähr ein Pendant zu den »Liedern der Teutschen«. Aber für Neefe existiert glücklicherweise der Hagedornsche Anakreontismus nicht und seine musikalische Leistung hat vor dem genannten Sammelwerk die Stärke des volkstümlichen und des dramatischen Zugs voraus. Die Nummern, aus denen der besondere Freund und Kenner des Volkslieds spricht, sind die vierte (die Romanze »Zu Hannchens Türe da kam ein Geist«), die siebente (»Der entschlossene Schäfer«), die achte (»Wiegenlied«), die neunte (»Der glückliche Bauer«), die neunzehnte (»Klage der jungen Lalage«), die dreiundzwanzigste (»Klaglied«). Das hervorragendste Stück dieser Gruppe ist »Der entschlossene Schäfer«, es gehört durch seinen schwungvollen Mittelteil zu den packendsten Leistungen der Liedkomposition des 18. Jahrhunderts.



Wenn sie mich nicht lie - ben will, was frag ich, wie
Was frag ich, wie schön sie ist?



schön sie ist? wenn sie mich nicht lie - ben will.

Unter den Stücken, welche den Text in dramatischer Erregung wiedergeben, fällt zunächst die Nr. 5 (»Die Trennung«)

Langsam und innig.



Da schlägt die Ab-schiedsstun-de, um grau-sam uns zu tren-nen
deswegen auf, weil sie ziemlich gleichlautend mit einer sehr
bekannten Arie der »Zauberflöte« anfängt. Mozart hat an Holz-
bauers Asberta-Arie im »Günther von Schwarzburg« (1777)



Dein Haupt wird heut_ die Kai-ser-kro-ne tra - gen.

angelehnt. Nicht unmöglich, daß Holzbauer Neefes Lied gekannt hat, denn wie mehrere von Neefes Singspielen, obenan »der neue Gutsherr«, sofort im Klavierauszuge verbreitet waren, so hatte auch dieses Liederheft eine schnelle Verbreitung wenigstens verdient. Wahrscheinlicher aber ist, daß bei beiden die Wendung auf italienischen Opernreminiszenzen beruhte. Weiter sind in dieser Klasse die Nr. 26 (»Lotte bei Werthers Grab«) und 30 (»Nachtempfindungen über Minnas Grab«), in denen es Rembrandtisch aus schwärzestem Dunkeln glüht und leuchtet, es ist besonders auch die Nr. 18 (»Weisheit und Torheit«), in der Neefe zwei entgegengesetzte Charaktere in scharfer Holzschnittmanier, aber in Schubertscher Anmut geschildert hat, zu beachten. An die »Lieder der Teutschen« erinnert es, daß Neefe in einzelnen Stücken die Liedform bedeutend erweitert; unter ihnen tritt die Nr. 22 (»Entzückung«) durch die breiten Perioden und durch die weit gespannten Melodienbogen am meisten hervor und zeigt auf einen Komponisten, der in der Arie und Oper heimisch ist. Schließlich überragen die Lieder Neefes den Durchschnitt auch

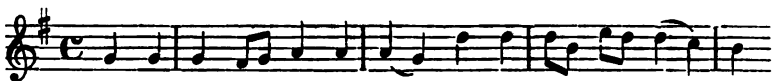
noch durch die sinnige Verwendung des Instruments; einzelne Nachspiele schwermütiger Stücke — insbesondere das zu »Lotte bei Werthers Grabe« — gehören zum schönsten, was die Zeit musikalisch zu bieten hat.

Eine ähnliche Stellung wie die »Lieder mit Klaviermelodien« nehmen auch die 24 Lieder ein, die Neeffe in dem »Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers« (Leipzig 1780) veröffentlicht hat. In ihrer Form fällt die Vorliebe für Zweiteiligkeit auf, dem Gehalt nach zeichnen sich die Stücke aus, die wie Nr. 3 (»Daphne am Bach«)



Ich hab ein Bäch-lein fun - den, vom Städt-chen gar nicht weit

oder Nr. 4 (»Hans und Hanne«)



Hei-da, lu - stig! ich bin Hans und bin oh - ne Sor - gen

einen fröhlichen Volkston anschlagen; offenbar ist ihnen das Studium Grétrys und der französischen Romanze zugute gekommen. Fürs Lied der Zeit ist's nicht gleichgültig, daß Neeffe auch in diese Sammlung kurzer Lieder eine Kantate (von einem gefangenen Spatz) mit aufgenommen hat. Aus den interessanten Details des »Vademecum« sei die Fassung mitgeteilt, in der Neeffe dem Bürgerschen: »Ich will einst bei Ja und Nein« das Gaudeamus igitur als Vorspiel vorausschickt:

Ad modum Cantus: Gaudeamus igitur.



Auch die (1784 in Leipzig veröffentlichten) 15 »Lieder für seine Freunde und Freundinnen« haben weder für Neeffe noch für die Geschichte des Lieds besonderes zu bedeuten. Die meisten sind kurz und zweiteilig und weisen mit ihrem, durch die zahlreichen Plagalschlüsse bedingten weichen Grundton mehr auf die Empfindsamkeit der Entstehungszeit, als auf eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit hin. Nur das Schlußstück:

»Lord Heinrich und Kätchen« macht eine Ausnahme. Es ist der erste Balladentext, bei dem sich Neefe nicht mit der knappen Liedform begnügt; sondern er komponiert ihn als mehrteilige, breite, mit Melodien verschiedenen Charakters wechselnde, auch Secco-Recitativ verwendende Kantate. Die Hauptsache an dieser großen Kantatenballade ist aber die Inspiration in der melodisch-motivischen Erfindung. Neefe fängt in dem simplen altväterischen Akzentton der Jahrmarktsstücke, der Leiermänner und Nachtwächter an und hebt sich dann zu Themen von vollendeter Schönheit und Plastik, zu Eingebungen, die das Dichterwort und die Situation wie Blitze beleuchten. Zu den Belegen, mit denen Friedländer¹ die Vermutung erhärtet, daß diese Neefesche Ballade Beethoven durchs Leben begleitet habe, kann noch der instrumentale Abschluß des ersten Teils



zugefügt werden. Mit genau demselben G moll-Akkord und demselben Achtelrhythmus lenkt der Trauermarsch der Eroica aus dem hellen Maggiore in die Klage zurück. Auch das Schubert mit diesen hervorragenden Stück bekannt gewesen ist, wird man angesichts des Andante sostenuto:

und in des ed-len Heinrichs Herz drang Lieb und Mit-leid ein
 B Es D C B As As B Es

annehmen dürfen. Mit ihrer schwachen Seite endlich, dem Mangel eines einheitlichen wohldurchdachten Plans für den Aufbau, aber auch mit ihren volkstümlichen Wendungen erinnert diese Neefesche Ballade an Zumsteeg. Neben ihr dürfen aus dem Hefte noch die Nr. 6 (»Ich ging im Mondenschimmer«) und 13 (»Ja, man fühlt die Göttermacht«) als Paradigmen einer auf Wechsel von Dur und Moll berechneten strophischen Variation hervorgehoben

¹ M. Friedländer a. a. O. S. 233.

werden. Dem Ende zu merkt man dem Hefte etwas Eile und Flüchtigkeit an. Neefes bedeutendste Leistungen sind die »Serenaten beim Klavier zu singen« (Leipzig 1777) und seine Melodien zu Herders »Bildern und Träumen«; wenn dieses ohne Datum veröffentlichte Herderheft wirklich der Schluß von Neefes Tätigkeit im Liede ist¹, so kann von ihm triftig gesagt werden: *Finis coronat opus*. Es enthält lauter zweiteilige Miniaturlieder mit einem Durchschnittsumfang von zehn Takten, Lieder, in denen das Formenideal der Berliner erreicht ist, und es besitzt jene Einheitlichkeit des Stils, die Neefes Klopstockheft vermissen ließ. Der Komponist hat nichts gewollt, als die anmutigen Erfindungen des Dichters auf die einfachste, fast möchte man sagen auf kindlich-anspruchslose Weise in Töne zu kleiden. Dabei hat sich aber sein Musikerherz außergewöhnlich weit und reich erschlossen; als Melodiker feiert hier Neefe Triumphe. Der Anfang der Nr. 13 (»Liebe und Gegenliebe«)



Als einst die Mut-ter der An-mut den Kna-ben A - mor ge - bar.

kann als Paradigma für den Fluß und die sinnige Naivetät dieser Gesänge dienen.

Die Serenaten machen Neefes schöpferischem Formensinn besondere Ehre. Nur die Nr. 2 und Nr. 4 sind durch Anwendung der strophischen Variation einander genähert, die Strophe selbst aber ist bei ersterem dreiteilig, bei letzterem zweiteilig, und ähnlich haben die Nummern 3 und 5 das Prinzip der strophischen Wiederholung gemeinsam, Nr. 5 als zweiteiliges, Nr. 3 als dreiteiliges Lied. Die Dreiteilung hat bei letzteren die interessante Modifikation, daß der Mittelteil mit einem eingeschobenen Adagio-takt in eine dramatische Spitze ausläuft. Die erste Serenata verläuft wie eine Sonatine, die sechste ist eine breite dramatische Kantate. Sie fällt auch dichterisch aus dem Phantasiekreis der übrigen heraus. Hier wird der Angebeteten kein Abend-segen, kein Morgengruß zugesungen, sie wird nicht vom Maskenball heimgeleitet, sondern der Liebhaber tritt vor ihr Haus, den Nebenbuhler und die Ungetreue dazu zu morden. Das ist ein finsterer, dämonischer Neefe, es ist der Neefe, der das Schauer-Melodrama (mit seiner »Adelheid von Veltheim«) ins deutsche Singspiel eingeführt hat. Die andern Serenaten —

¹ M. Friedländer a. a. O. S. 59 u. 233.

vielleicht sind sie auch vom Komponisten gedichtet — zeigen Neefe als Sänger der Liebesehnsucht und des Liebesglucks, als liebenswürdige freundliche Schwarmnatur, als modernen Troubadour. Was diesen Serenaten außer der geschilderten Selbständigkeit der Form ihren besonders hohen Wert gibt, das ist die Fülle der Gesichter, die in dieser Musik auflebt, und zweitens der ganz eigene Ton, in dem hier von Minne gesungen wird. Den ersteren Vorzug danken wir wieder dem Dramatiker in Neefe. In durchaus konkreter Denkungsart liest er aus allgemeinen Schilderungen bestimmte Szenen heraus und trägt in den Text Bilder aus dem Leben hinein. Dafür ist die vierte Serenata ein wunderhubsches Beispiel

Langsam.

Dü - ster liegt die Nacht um - her; je - des Aug' ist
schlum - mer - schwer

Klingt nicht aus diesen Baeinsatzen, bei denen wir uns den Janitscharenzug der älteren Klaviere in Aktion denken müssen, die große Trommel und die ganze Feierlichkeit eines nächtlichen Studentenaufzugs heraus? Dieselbe Serenate, das Prachtstück des Hefts, verdeutlicht auch am besten, was es mit dem eignen Ton Neefeschen Minnesangs für eine Bewandnis hat, am Schluß des Nachspiels

pp

Dieses *fi* ist vom Standpunkt der Berliner Schule aus anstößig und würde, wenn es allein stünde, als eine persönliche Freiheit zu betrachten sein, die sich Naefe in seiner Eigenschaft als Opernkomponist gestattet hat. Aber Neefe ist weder der einzige noch der erste Liederkomponist, der wesentliche Wirkungen auf das Chroma stützt, er hat vor fast zwanzig Jahren schon in Herbig und Schmügel Vorgänger gehabt. Neefes Serenaten sind nur die ersten Kompositionen, die ganz deutlich und unverkennbar von einer wichtigen Wendung in der Geschichte des deutschen Liedes Kunde geben. Es ist darum wichtig, daß sie sich verbreitet haben, namentlich in Schwaben sind sie, wie später gezeigt werden soll, sehr bekannt geworden. Jene Wendung darf kurz als eine Korrektur der Berliner Schule bezeichnet werden. Die Einfachheit im Aufbau des Liedes ist geblieben, aber das innere Leben will reicher werden, der Ausdruck sich der in den großen Vokalformen heimischen Mittel bemächtigen, Volkstümlichkeit und höhere Kunst beginnen sich auszusöhnen. Um den letzten und tiefsten Grund dieses Umschwungs zu verstehen, muß man sich erinnern, daß auf Klopstock, Herder und den Hainbund in den siebziger Jahren Goethe und Schiller folgten. Die Serenaten Neefes sind Altersgenossen des »Götz« und der »Räuber«, der deutsche Geist hatte, erfrischt und erstarkt, endlich die Hagedornsche Witzerei überwunden. Auf sie aber war das Lied der Berliner eigens zugeschnitten, für sie genügte es, für Klopstock und die Hainbündler bereits nicht mehr; eine gehaltvollere Poesie mußte notwendigerweise zu einem neuen, höheren Liedtypus führen. Oper und Kantate waren mit dem Anschluß an die neue geistliche Entwicklung vorangegangen, jene hatte mitten in der höchsten Blüte des harmlosen Singspiels mit Schweitzers »Alceste« und Holzbauers »Günther von Schwarzburg« sich wieder dem großen Gedanken des 17. Jahrhunderts, dem durchkomponierten nationalen Musikdrama zugewendet, in der Hauskantate war die lange Alleinherrschaft des komischen Elements gebrochen worden, es kamen schon seit Ph. E. Bachs »Phyllis und Thirsis« (1766) wieder Kantaten, in den kantatenartigen Gesängen Sacks, Rusts, in Neefes Ballade von »Heinrich und Kätchen« weitere Hausstücke auf den Markt, die ernste Liebe und starke Leidenschaften darstellten. Unter diesen ernstesten Kantaten zeichnet sich besonders »Die Amerikanerin« Christoph Friedrich Bachs (Riga 1776), die an Stelle des Klaviers Streichorchester verlangt, aus.

Auch Johann Adam Hiller trat auf diese Seite und hat, allerdings erst 1781, zur Erneuerung und Hebung der Kantate

ein Hauptstück beige-steuert, ein 82 Seiten starkes Heft, das unter dem Titel »Kantaten und Arien verschiedener Dichter« folgende 6 Nummern enthält: »Die Klagen der Phyllis«, »An Elisen«, »Klagen der Liebe«, »Die Jubelfeier«, »Die Menuet«, »Der Morgen«. Es verlohnt sich mit diesen Überschriften bekannt zu sein, da aus ihnen allein schon die ernste Tendenz dieser Kompositionen zu merken ist. Im Aufbau folgt die Mehrzahl dem gleichen Schema: ein aus Recitativ und einer frei konstruierten Arie zusammengesetzter erster Teil dient der Sammlung des Gemüts, der zweite in der Form der da capo-Arie dem Ausdruck des Hauptaffekts der Situation. Dem inneren Gehalt nach sind die Kantaten etwas verschieden, die schwächeren zeigen Hiller in ungenügend begründeten Koloraturen und undeutschen Rhythmen als Schüler Neapolitanischer Opernmatadoren. Von solchen heute veralteten Stellen abgesehen, ist aber die Musik sehr wertvoll, führt den Hörer auf Mozart-Haydn'schen Boden und bedeutet zusammen mit »Dem letzten Opfer« das Beste, was Hiller geleistet hat. Besonders fesselt sie durch Proben elegischer Melodik, die wie die folgende (aus der 3. Kantate):

Fro - he ju - gend - li - che Stun - den, ach, wie seid ihr nun ver -

schwunden, ach, wie seid ihr nun ver - schwunden usw.

zwar den weichen Charakter der Entstehungszeit atmen, aber er ruht hier nicht auf modischer Sentimentalität, sondern auf derselben edlen Zärtlichkeit des Empfindens, die uns in Mozarts »Veilchen«, in Beethovens »Adelaide« so tief berührt. Soll ein Belebungsversuch mit diesen Hillerschen Kantaten gemacht werden, so empfiehlt sich dazu am meisten die erste, als die am vollsten gestimmte und einheitlichste. Ein geschichtliches Nebeninteresse

haben die Stücke dadurch, daß Hiller die willkürlichen Veränderungen, die sogenannten Kadenzen, ausgeschrieben hat. Seine Zeit verlangte sie noch, die Sänger scheinen aber in der Kunst des Improvisierens nicht mehr verläßlich gewesen zu sein, Hiller selbst ist vom Verfall darin ergriffen, daß er solche Kadenzen zu oft bringt, mit der Kürze, in der er sie hält, fußt er noch auf guten Traditionen.

Dieser neue Kantatentyp bringt eine weitere Bestätigung dafür, daß der deutsche Hausgesang die Herrschaft ewiger, öder Witzerei zu brechen wünschte, es stand also den von Gluck und von Neefe vertretenen Bestrebungen, das Singelied auf die Höhe Klopstocks und der neuen Poesie sowohl, wie auf das Ausdrucksniveau der modernen Musik zu heben, von Seiten der Kantate kein böses Beispiel und kein Widerstand mehr entgegen. Es war zudem auch im Liede selbst, seit den »Liedern der Teutschen«, von Herbing und anderen der Beweis erbracht worden, daß sich höhere Leistungen sehr wohl mit volkstümlich knapper und einfacher Form vertrügen. Nun kam es darauf an, daß die Berliner Schule aus dieser Sachlage die Konsequenzen zog. Zu dieser glücklichen Wendung kam es noch zu Hillers Lebzeiten und in den letzten Regierungsjahren Friedrich des Großen. Derjenige Komponist, der den Berliner Begriff von Volkstümlichkeit wenigstens um ein gutes Stück modernisierte und veredelte, war Johann Abraham Peter Schulz. Mit ihm tritt eine große und wichtige Wandlung in der Berliner Schule ein: sie hilft nun endlich der neuen Dichtung zu ihrem Recht, sie greift musikalisch auf das echte alte Volkslied zurück, sie zieht drittens das Band, welches auch das Lied mit der höheren Tonkunst der Zeit verknüpfen muß, wieder fester an.

Es ist seit langem gemein üblich mit Peter Schulz zusammen Johann Friedrich Reichardt und Johann André zu nennen und jedem dieser drei Männer einen gleich großen Anteil am Abschluß der Berliner Liedarbeit zuzuschreiben. Was Reichardt betrifft, geschieht dies mit vollem Recht, denn er hat die Entwicklung über die von den Berlinern gezogenen, von Schulz grundsätzlich innegehaltenen Grenzen hinausgeführt. Auch André hat durch stilistische Kleinigkeiten seine eigene Bedeutung und hat wohl auch dem Berliner Liede den deutschen Süden und Westen gewonnen. Aber dennoch gebührt Schulzen, der (geb. 1747) dem Alter nach zwischen André (geb. 1741) und Reichardt (geb. 1752) steht, aus mehreren Gründen der Ruhm der Führung. Ihn nannte die Schulzsche Zeit, wenn von der Glanzperiode der Berliner Schule

die Rede war, und in dieses Urteil hat auch Reichardt als Biograph¹ des früh verstorbenen Freundes und Kollegen eingestimmt. Von den drei, ziemlich gleichzeitig um 1775 mit Liederdrucken hervortretenden Komponisten erregte Schulz sofort die stärkste Aufmerksamkeit, er brachte dem volkstümlichen Stil die größte Sicherheit entgegen und er war, zwar nicht im Ton, aber in der Methodik der originellste. Durch ihn kamen die Absichten des Krauseschen Kreises endlich ganz klar und ziemlich gleichmäßig zur vollendeten Wirkung, durch ihn gelang es dem Berliner Lied, seine die ganze deutsche Musik, nicht am wenigsten die instrumentale, erfrischende Mission zu erfüllen und darüber hinaus im Dienste höchster Kultur Hütten und Paläste in gemeinsamer Erhebung und Freude zu verständigen. Hierdurch ist Peter Schulz ein geschichtliches Hauptbeispiel dafür geworden, wie auch eine bescheidene Kraft, will's die Gunst des Schicksals, Großes wirken kann. Denn ebensowenig wie André und Reichardt gehört Schulz unter die ersten Größen der deutschen Musik, selbst als Spezialist des Liedes kann er es weder mit Franz Schubert und dessen Nachfolgern, noch mit Vorgängern wie H. Albert, A. Krieger, Wolfg. Frank und kaum mit Ad. Kuntzen, Herbing, Neefe aufnehmen. Seine geschichtliche Stellung beruht nicht auf einem überragenden und exemplarisch reichen Musiktalent, sondern — um mit Reichardt zu sprechen — auf der Reinheit seiner Natur und auf der modernen Richtung seines Geistes. Durch letztere ward ihm klar, daß die Berliner Liedarbeit, indem sie den neuesten Aufschwung der deutschen Lyrik nur mit gelegentlichen Proben und Brocken bedachte, den Anschluß an die Zeit bis zur Rückständigkeit versäumt hatte, und auf Grund dieser Einsicht stellte er sich die Aufgabe, den neuen Dichtern das zu werden, was H. Albert dem Simon Dach und den Königsbergern gewesen war, ihre Lieder, soweit das möglich war, mit seinen Tönen ins Volk zu bringen. Noch in der Vorrede zu den »Religiösen Liedern« von 1786 ruft er dem König von Dänemark mit kaum verhehltem Zorne zu, daß nur wenige Fürsten einen Klopstock bemerkt hätten. Dieses Unrecht, das sich nicht bloß auf Klopstock und auf die Fürsten beschränkte, unternahm er an seinem Teil wieder gut zu machen und führte diesen Vorsatz nicht bloß mit Eifer und glücklicher Hand durch, soweit es in seinen Kräften lag, sondern er bewies dabei auch eine weit über André, Reichardt und weitere

¹ Fr. Reichardt: Biographie von J. A. P. Schulz (leider unvollendet): Allgemeine Musikzeitung III, 455 u. ff.

Genossen hinausgehende Strenge der Gesinnung und blieb frei von jeder Konzession an bisher beliebte Dichter vom Schläge Weissens und Hagedorns! Der Hauptteil von Schulzens Programm hieß: Reinigung des musikalischen Liedes von minderwertiger Poesie, möglichst reiche Verbreitung der lebensvollen, herzensfrischen Gedichte der jungen vom Hainbund bis zu Goethe reichenden Geister! Hierin liegt das Hauptverdienst Schulzens und hierauf ist der außerordentliche Erfolg seiner Kompositionen in erster Linie zurückzuführen. Dazu kam als Zweites die musikalisch plan- und charaktervolle Ausführung der Aufgabe. Zwar vertrat Schulz die bisherigen Forderungen der Berliner: Knappheit des Liedes und gemeinverständlichen volkstümlichen Ton, entschieden, aber für das Weitere gab die »Reinheit« seines Künstlerwesens den Ausschlag. Ohne direkten Einfluß Glucks, allem Anschein nach erst spät mit dessen Werken bekannt geworden, aber als ein nahezu Verwandter im Geist, verwirft er es mit einer von vornherein fertigen Form, mit musikalischer Konvention jeder Art, mit typischen Wendungen und Reminiscenzen an die Gedichte heranzutreten. Seine Lieder schmiegen sich den Texten innerlich meistens, äußerlich, d. h. in der Form, ausnahmslos aufs engste an, sie sind genau nach Maß, gearbeitet und mit dem Wortkörper verwachsen. In diesem Sinne hat er auch seinen berühmten Ausspruch¹: daß das gute Singelied den Schein des Bekannten erwecken müsse, gemeint und an der Hauptstelle dahin interpretiert: dieser Schein bestehe in der frappanten Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton. Die Hauptmittel, durch die er diese Ähnlichkeit erreicht, sind rhythmischer und metrischer Art, sind einfache Hand- und Kunstgriffe beim Periodenbau. Er ist der wertvollste Teil von Schulzens Liedkunst, das Produkt gründlichster Überlegung und Durchdringung des Textes, seines Klanges, Ganges und Charakters; hier ist Schulz ungewöhnlich frei und mannigfaltig, erfindungsreich, ja groß und kühn. Wie alle volkstümlichen Komponisten liebt auch Schulz Sequenz und Wiederholung, den Aufbau aus einem Hauptmotiv, und zeichnet sich dabei durch die Sicherheit und Natürlichkeit aus, mit denen er längere (achtaktige) Steigerungen und Spannungen anlegt und durchführt. Aber nie wird er mechanisch, lenkt, vom Text geleitet, immer am richtigen Punkte vom alten zu neuem Motivmaterial über, wechselt mit Gesang und Deklamationston, an den Hauptstellen des Gedichts und an den logischen Akzenten schlägt

¹ In der Vorrede zum ersten Teil der »Lieder im Volkston« (1785).

er breite packende Noten an und bringt es immer fertig, daß jedes dieser einfachen und scheinbar so leicht hingeworfenen Lieder seine Physiognomie für sich hat und in der Erinnerung derer, die sich damit vertraut gemacht haben, wie unverlöschlich haftet. Was Liedaufbau und Periodenbildung betrifft, überragt Schulz Reichardt, André und seine weiteren Mitarbeiter ganz beträchtlich, er ist nach dieser Seite ein großer Meister und ein Muster, das der komponierenden Jugend nur wärmstens zum Studium empfohlen werden kann. Allerdings gibt es Stücke, die von diesem Lobe ausgenommen werden müssen. Es sind Lieder, die zu kurz, andere, die befremdend unbestimmt schließen, und drittens Melodien, die man kaum als Lieder gelten lassen mag, weil sie aus nur sechs oder gar nur aus vier Takten bestehen. Bei den zu kurzen Schlüssen haben wir es mit einer Marotte, einer Übertreibung der Knappheit zu tun, die Schulz mit den frühesten Vertretern der Schule, mit Krause und seinen Mitarbeitern teilt; in den meisten Fällen läßt sich ihr, wie es schon bei Görner möglich war, durch einfache Wiederholung des letzten Liedabschnitts abhelfen. Schulz selbst ist freilich mit Wiederholung von Worten äußerst sparsam, sie widersprechen ebenso dem System der Krausianer, bei dem er aufgewachsen war, wie seiner eigenen Ansicht von der dem Dichter zu wahrenden Pietät; an dieser Befangenheit hat sich die volle Entfaltung seines Talentos mit gebrochen. Die unbestimmten Schlüsse einzelner Lieder Schulzens haben ihren poetischen Grund. Wenn er in »Schön Lieschen« (Lieder im Volkston I, 5) z. B. plagal endet, so will er die Phantasie des Hörers ins Ahnungsvolle, Träumerische lenken; es sind unwillkürliche Versuche, den Dichter zu ergänzen und die unnatürlichen Fesseln der Schule und Tradition abzuwerfen. Einmal hat es Schulz mit der Verbindung von Wortwiederholung und Unbestimmtheit des Schlusses zu einer unvergleichlich schönen Wirkung gebracht; in dem Stolbergschen Frühlingslied (»Der Frühling ist gekommen«), einem Haupttreffer der Lieder im Volkston. Wenn da in den letzten sechs Takten der Baß in flatternden Sechzehnteln auf \bar{d} ruht und der Sänger darüber leise dreimal intoniert: »es singt die Nachtigall«, so ist damit die Zartheit und Unendlichkeit des Entzückens mit einer Einfachheit und Tiefe ausgedrückt, die nur höchste Bewunderung erregen kann. Von dem näherliegenden Mittel, dem Dichter mit Zwischenspielen und Nachspielen zu Hilfe zu kommen, macht Schulz, wiederum aus Pietät gegen die Schule, nur selten Gebrauch. Wo er sie aber anbringt, sind sie der köstlichste Teil

wurden, aber alles, daß Gedichte, die ihn erfreuten, in aller, auch der kleinen Leute Mund kämen. Nie hat er daran gedacht, daß diese kleinen Tonsätze und Phrasen in aller Form und Umständlichkeit einer gespannten Hörschaft vorgetragen werden könnten, sondern es sind lediglich Arbeitshilfen, welche die Amme beim Wiegen, das Mädchen beim Spinnen und Nähen, den Landmann und seinen Knecht beim Pflügen, Ackern und Ernten, beim Einerlei von Wiese, Feld und Tenne in guter Laune und bei freundlichen und höheren Gedanken erhalten sollten. Zu diesem Zweck ging er mit der Einfachheit noch über die Vorschriften hinaus, welche 1753 die um Krause gescharten musikalischen Philantropen für das Lied aufgestellt hatten. In ihrer Art sind diese stimmungsvollen und behältlichen Miniaturliedchen kleine Meisterstücke und geeignet, eine Generation, die in hochmütiger Beschränktheit drauf und dran ist, Musik mit Konzert zu identifizieren, stutzig zu machen. Daß für Schulz Lieder und frische Luft unzertrennlich waren, merkt man auch daran, daß er ziemlich vielen, auch wenn sie nicht Wald- und Jagdlieder sind, Nachspiele und Zwischenspiele von zwei Hörnern gibt oder auch die ganzen Stücke als Hornduette vorgetragen haben will. Reichardt folgt ihm darin häufig, und auch bei Texten, die den Gebrauch in freier Natur ausschließen. Die Verbindung von Singen und Wandern, die ganz in der Musikauffassung der Berliner Schule lag, geht in der Komposition weit hinein ins 19. Jahrhundert bis zu C. M. v. Weber, Spohr, Methfessel mit ihren Gitarre- und Hornliedern, sie zwingt im allgemeinen auch, über manche billige Erfindung nachsichtiger zu urteilen. Hier bei Schulz erklärt sie die sonst unnatürliche Kürze der Form. In dessen hat es mit den zweistimmigen Hornsätzen auch noch eine andere Bewandnis. Darüber wird später zu reden sein.

Dafür, daß Schulz auch mit größeren Liedformen dienen konnte, liegen Beweise genug vor. Namentlich hat er mit einer Reihe prächtiger Arbeiten dazu beigetragen, die Bedeutung der strophischen Variation aufs Neue in Erinnerung zu bringen und wenigstens einmal (L. i. V. I 22) einen gelungenen Versuch gemacht, in der Weise Ernst Bachs ein geeignetes Gedicht in der Form eines Melodienzyklus zu komponieren. Seine Hauptleistung in der strophischen Variation sind »Die stillen Gründe« (L. i. V. II 41).

Am originellsten sind die großen Lieder Schulzens, bei denen der reine Sologesang von Zweistimmigkeit, von Ensemble und vom Chor abgelöst wird. In der »Serenata im Wald zu singen«

(L. i. V. I 23) zieht er alle diese Register nacheinander. Sie ist der stattlichste der vielen Gesellschaftsgesänge, welche die erste Klasse seiner Liederkunst bilden. Mit seinen den Chor herbeiziehenden Sololiedern und mit seinen Chorliedern hat Schulz auch am tiefsten und nachhaltigsten in die Geschichte der Musik eingegriffen, und mit ihnen erstens die Erweiterung der Liedform vorbereitet, zweitens das weltliche Chorlied wieder ins Leben gerufen. Das erste Verdienst an der Wiedererweckung des weltlichen Chors in Deutschland kommt ja nächst Görner und den Freimaurern der Berliner Schule im allgemeinen zu, aber erst in deren letzter Periode wird die Sache des Chors entschieden, und das ist das Werk Peter Schulzens und seiner markigen, an inspirierten Zügen reichen Leistungen auf diesem Gebiet. Allerdings kannte seine Zeit noch keine Chorvereine und keine Stimmendrucke für die einzelnen Sänger, sondern nur Soloquartette, deren Mitglieder in der Regel alle zusammen die Köpfe in das eine Buch stecken mußten, das in der Hauptsache den Sololiedern bestimmt war.

Daß P. Schulz durch die ernste Pflege der neuen deutschen Dichtung und zweitens durch seine souveräne Beherrschung der Metrik und der Periodisierung des Singeliedes, durch seine Neuerungen in der Architektur und in der Gesangbesetzung eine historische Größe ist, kann sonach keinem Zweifel unterliegen. In anderen Punkten steht er dagegen nicht auf der Höhe der Zeit. Sie lassen sich in den Vorwurf einer zu großen Zurückhaltung des Ausdrucks zusammenfassen, und diese Tatsache hat ihre Gründe einmal in Schulzens Abhängigkeit von der Berliner Schule, zum andern in der Begrenztheit seiner geistigen Anlagen. Der erste Punkt ist höchst erstaunlich. Derselbe Musiker, der in der Metrik und Rhythmik seiner Lieder die meisten Vorgänger und Mitarbeiter so unendlich weit überholt, kann sich nach andern Seiten der Liedform und der Liedmittel von dem Phantom der Berliner Volkstümlichkeit, vom Ton und Geist des Kinderliedes und des Gesellschaftsliedes, nicht frei machen. Weniger ist es die Melodik, die hier zu wünschen läßt. Im Gegenteil, sie macht häufig ganz gehörige Ansprüche, ja es gibt Schulz'sche Lieder im Volkston, die nur ein Virtuose zur richtigen Geltung bringen wird. Ein solches ist die Romanze »In einem Tal bei einem Bache« (L. i. V. II 45) mit dem häufigen Silbenwechsel auf Sechzehntelnoten. Die Mehrzahl der Schulz'schen Lieder ist melodisch nicht leicht, aber schön und so von aparten Wendungen durchzogen, daß, wer den Autor nicht kennt, hie und da auf

einen Brahms raten könnte. Einzelne Stücke sind melodisch sogar von einer Eigenart allerersten Ranges, die nämlich, wo er sich vom Gesang zur Deklamation, zum Recitativton, zum begleiteten taktfreien Akzent wendet. Da kommt eine Macht und Frische der Empfindung, eine Selbständigkeit des Stils zur Geltung, die zu der Einsicht zwingt, daß viel mehr in Schulz lag, als er tatsächlich gegeben hat. Am stärksten überzeugt hiervon das 'Schlußstück der ›Lieder im Volkston‹. Aber seine Harmonik ist durchschnittlich altherlinisch ärmlich und erreicht kaum das Kirnbergersche Niveau. Manchmal allerdings wird sie mit einem unvorbereiteten Nonenakkord oder einer anderen Dissonanz, mit einer Modulation freier, aber solche Ausnahmen ändern nichts wesentliches daran, daß auch bei Schulz ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, der Harmonieapparat, nahezu verkümmert und auf die Verwendung der allernächstliegenden, hergebrachten Typen beschränkt ist. Prinzeß Amalie hat das bekanntlich dem Komponisten in einem unlängst veröffentlichten Brief scharf vorgeführt¹). Unverkennbar liegt hier ein Mangel an Bildung und Schule vor; Méhul, Grétry und die anderen Franzosen, von denen er sich ausgezeichnete Anregungen für Rhythmik und Melodie geholt und zu denen er sich bis an sein Lebensende mit einer großen Anzahl eigener und durchaus nicht allein dem Zwang des Hofdienstes entsprungener, französischer Kompositionen bekannt hat, boten ihm nach dieser Seite zwar etwas mehr als die Berliner, aber doch nichts Entscheidendes. Mit den Meisterwerken schwerer deutscher und italienischer Kunst aber ist er, obwohl er in seinen Erinnerungen von Händel und Bach spricht, nicht genug vertraut geworden²).

Damit hängt es ebenfalls zusammen, daß Schulzens geistige Beanlagung sich zur vollen Meistergröße nicht ausgewachsen hat. Sein Ausdrucksvermögen und seine Phantasie versagen, wenn es sich um die höheren Grade nicht eben der Leidenschaft — solche Texte läßt er bei Seite — aber der Gemütererhebung in Freud und Leid handelt. Oft kommt er hier der Aufgabe mit Lichtblicken nahe, aber ebenso oft bleibt da seine Musik zu leicht und tändelnd. Besonders seine religiösen Gesänge haben aus diesem Grunde das Ansehen verloren, das sie vor 100 Jahren allgemein genossen, und stehen samt und sonders in dem Verdacht, den Texten das Beste schuldig zu bleiben. Aber es muß

¹ Curt-Sachs: Prinzeß Amalie als Musikerin (Hohenzollernjahrbuch 1910).

² Allgemeine musikalische Zeitung III, 476.

wohl seinen Grund haben, daß Schulzens Chöre: »Des Jahres letzte Stunde ertönt mit hellem Schlag« und »Warum sind der Tränen unterm Mond so viel?« immer wieder in neue Anthologien aufgenommen und gesungen werden. Gewiß lassen sich diese schönen Texte noch tiefer auffassen und gewiß hört man aus Schulzens Musik die Stimme der Zeit, die mit einem Beisatz von Freundlichkeit den schweren Ernst der Gedichte etwas ins Empfindsame abdämpft. Aber es ist eine edle Stimme, die mit ihrem wehmütigen Klange rührt und immer wieder zu sich lockt, und auf diese Weise haften und wirken die Worte des Dichters schließlich mehr, als wenn sie uns in den erschütternden und hinreißenden Tönen vorgetragen worden wären, die sie eigentlich erlauben oder verlangen. Mit allem Recht zählen wir solche Stücke zum Besten, was die volkstümliche Arbeit der Berliner Schule zutage gefördert hat. Sie sind Paradigmen jener wahren, allein berechtigten Volkstümlichkeit, die, den Gegensatz zur höheren Kunst verwerfend, deren Mittel benutzt. Das äußert sich auch in der bewegten Harmonie der beiden Chöre; melodisch scheuen sie sich mit ihrem weiten Tonumfang nicht vor Ansprüchen, zugleich aber machen sie es nach dieser Seite dem Volke dadurch leicht, daß sie ihre Hauptgänge aus dem Dreiklang und aus der Skala holen. Noch zahlreicher als unter den Chören sind die schönen, frommen Elegien, die Gesänge ernstfreundlicher Erinnerung und Resignation unter den Sololiedern. Jedermann kennt sie hier aus Jacobis: »Sagt, wo sind die Veilchen hin, die so freudig glänzten.«

Die Gebiete, auf denen über die starke, angeborene Befähigung von Schulz gar keine Frage sein kann, sind die Naturfreude, die frohe Geselligkeit, das Gefühlsleben einfacher und unschuldiger Menschen. Als Sänger von Mai und Frühling steht er in der vordersten Reihe, da hat er Töne von bezwingender Frische, aber auch, wie in dem schon erwähnten Frühlingslied des Grafen zu Stolberg (»Der Frühling ist gekommen usw.«) Töne einer sanften, geheimnisvollen, ahnungsseligen Schwärmerei, die man in den schönsten Opern des 17. und 18. Jahrhunderts, aber im Liede der früheren Zeit nur selten, bei den Berlinern sicher nicht wieder findet. Die kräftigen, heiteren Gesellschaftslieder Schulzens mit ihren eingänglichen Rundzeilen haben ihrer Zeit seinen Ruhm begründet und die Aufmerksamkeit so gefesselt, daß seine besten Leistungen auf dem Gebiet der Charakter- und Situationsschilderung dagegen in den Hintergrund gedrängt worden sind. Die haben wir in seinen Ständchen vor uns. Da

kommt er romantisch, mit altertümlichem Ton, an den Spielmann und Troubadour gemahnend, und diese Stücke sind es auch, wo Schulz sich der Berliner Regeln entschlägt und mit reicherer, freier und eigener Harmonieführung überrascht. Der Musettenton in Bürgers ›Trallyrum, larum, höre mich usw.‹ wäre da als besonders feiner Einfall voranzustellen. In der dritten Gruppe zeichnen sich die Liebeslieder aus, unter den Liebesklagen namentlich Voßens ›Spinnerin‹ (›Ich armes Mädchen, mein Spinnerädchen will gar nicht gehn usw.‹), eine dramatisch empfundene und entworfen, leider zu kurze Komposition, in der eine ganze Gretchenszene steckt, unter den Liedern der hoffenden und glücklichen Liebe der so anschaulich aus dem Heiteren ins Nachdenkliche und dann ins Neckische schillernde ›Anselmuccio‹ von Claudius, weiter Bürgers ›Liebeszauber‹ (›Mädel, schau mir ins Gesicht‹), eines der vielen reizenden Tanzlieder des Komponisten, und am meisten Voßens ›Freier‹, ein Stück gemütlichen Behagens, aus dem aber am Schluß wahres Feuer herauslodert.

Unter den Nebengebieten liegt Schulzen das der humoristischen Betrachtungen sehr gut. Er hat es als seinem poetischen Glaubensbekenntnis fremd leider nur selten betreten. Es genügt aber die eine Nummer: ›Meine Wünsche‹ (›An Kaiser Josephs Platz zu sein usw.‹), um zu sehen, was er hier hätte leisten können. An der Stelle, wo er acht Takte lang das Motiv



wiederholt, da tritt nicht bloß eine für zahlreiche Bände scherzender Kantaten ausreichende vis comica, sondern auch ein erster Balladenmeister an den Tag.

Zu den ungewöhnlich fruchtbaren Liederkomponisten gehört Schulz nicht, und sein Ruhm gründet sich auf eine einzige Sammlung: die drei Teile ›Lieder im Volkston‹ von 1785, in die auch die 1779 erschienenen ›Lieder am Klavier‹ und eine erste 1782 veröffentlichte Auflage des ersten Teils der ›Lieder im Volkston‹ mit übergegangen sind. Das ist für einen Komponisten, der außerhalb seiner Spezialität nur eine bescheidene, in der Hauptsache auf Oper und Singspiel fallende Tätigkeit entfaltet hat, nicht eben viel. Aber dafür hat er sich's mit den einzelnen Liedern Arbeit kosten lassen, wie kaum ein zweiter unter seinen Berliner Vorgängern. In der Zeit, die Schulz darauf verwendet haben muß, um über Form und Ton eines einzigen Liedes ins

Klare zu kommen, hätte ein Schnellschreiber ein Dutzend fertig gebracht. Übrigens tun wir Unrecht, wenn wir ignorieren, daß doch noch zwei Sammlungen Schulzesche Lieder vorhanden sind, die zwar weniger gewirkt haben als die »Lieder im Volkston«, die sich aber jedenfalls auch sehen lassen dürfen. Es sind »Uzens religiöse Gesänge nebst Anhang« von 1784 und die »Religiösen Oden usw.« von 1786. Gemeinsam ist den beiden Sammlungen eine neue Art von Volkstümlichkeit. Sie unterscheidet sich von der der »Lieder im Volkston« durch einen größeren und höheren Zug. In letzteren bevorzugt Schulz eine kurz gegliederte Melodik, in den religiösen Gesängen und Oden baut er ohne Rücksicht auf Leichtigkeit viertaktig auf. »Gott, der Erretter« (Nr. 1) z. B. fängt an:



Fin-ster-nis und schnelle Wetter brachen ü-ber mich her - ein.

Hier verlangt er auch, z. B. im »Vertrauen auf Gott« (Nr. 9) bei:



Sänger und Hörer, die in der Harmonie an mehr als die nächsten Dreiklänge und deren Umkehrungen gewöhnt sind. Zweitens benutzt Schulz für diese Sammlungen eine Quelle musikalischer Kunst, die dem Volke innig vertraut ist, nämlich den Choral, jedoch nicht in der hergebrachten, genügsamen Art, die das Gedicht auf ein bekanntes oder frei erfundenes Kirchenlied absingt, sondern er läßt nur an Schlüssen und an Stellen des größten Pathos den Choralton kurz und wie von fern anklingen, gewissermaßen himmelwärts zeigend. Auch Weihnachtslieder im zweistimmigen Satz und im Kurrendenklang spielen episodisch und sinnig belebend in die religiösen Gesänge hinein. Verhältnismäßig reich sind beide Sammlungen an Versuchen in größerer Form; die von 1786 bringt mit »Gott im Ungewitter« eine ganze Kantate, die in strophischer Variation gehaltenen Lieder kommen auf ein halbes Dutzend. Unter ihnen ist die Nr. 24 der zweiten Sammlung dadurch die bedeutendste Arbeit, daß mit dem dritten Vers plötzlich eine ganz neue Musik mit eigenem Ton einsetzt. Das markiert den Eintritt der klagenden Kinder sehr ergreifend. Die

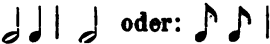
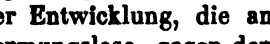
Hauptstücke unter den Liedern von Uz sind die Nummern 40 (»Das Strafgericht Gottes«) und 44 (»Lob des Höchsten«). Beide sind ganz frei deklamierte Lieder, in denen nicht ein einziges Motiv wiederholt wird, es sind große Recitative, aufs energischste dramatisch beseelt. Sie weisen abermals darauf hin, daß der volle Umfang von Schulzens Begabung in den Aufgaben, vor die sie in den »Liedern im Volkston« gestellt war, nicht zur vollen Entfaltung gekommen ist. In einem Punkt sind die religiösen Gesänge schwächer als Schulzens Hauptwerk. Das ist die gleichmäßige und peinliche Sorgfalt der Arbeit. Auch die Lieder im Volkston enthalten Niete, aber nicht eine so große Anzahl von im Ton bloß konventionellen und matten Liedern und mehr noch, was bei jenen nie vorkommt, zahlreiche Stellen, wo Schulz sogar nachlässig deklamiert. Unbewußt haben die Musikfreunde der Zeit Kants und Herders diese nach der metrischen Seite erschöpfende Vollendung der Form in jenen Liedern im Volkston empfunden. Von der Popularität, die er dadurch mit gewann, legt auch das Subskribentenverzeichnis der »Religiösen Gesänge« von 1786 nochmals ein dokumentarisches Zeugnis ab. Es bringt die Zahl der Besteller auf 4200, eine Ziffer, die in der Geschichte der Berliner Schule allein steht. Nebenbei bemerkt hat dieses Subskribentenverzeichnis (indeß nur wie andere auch) mancherlei kulturhistorisches Interesse. Da finden sich Adelsfamilien, die heute noch als musikfreundlich bekannt sind; außer den schon genannten Hochbergs in Schlesien, die von Trott in Hessen, da sind Berufsarten vertreten, die wir nicht mehr kennen, z. B. die Glockenspieler. Auch der Chorpräfekt gehört zu diesen ausgestorbenen Ständen, wenigstens in der ehemaligen Selbständigkeit und Machtbefugnis.

Reichardt übertrifft Schulz an Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, in der Lust an brauchbaren und unbrauchbaren Experimenten, in der Menge der Anregungen und Methoden, die er den Liedkomponisten hinterlassen hat und schließlich auch im geschichtlichen Gesamterfolge. Denn er hat mit Zelter das Meiste dazu beigetragen, daß das deutsche Lied endlich wieder aus den Fesseln der Berliner Schule heraus zur Freiheit und zu einem reicheren Gehalt gelangte. Trotzdem ist er eine viel weniger erfreuliche Erscheinung als der schlichte Sohn der Lüneburger Heide und ein Repräsentant jener verwegenen Vielgeschäftigkeit und jener Flatterhaftigkeit des Charakters und Geistes, denen das 18. Jahrhundert seinen Cagliostro und Casanova verdankt. Auch wenn man nicht davon unterrichtet ist, wie Goethe und Schiller

laut Briefwechsel und Xenien zuweilen ihren »Freund« Reichardt beurteilt haben, kommt man lediglich vom Studium seiner Lieder zu dem Ergebnis, daß dieser Künstler eine etwas zweifelhafte Natur gewesen ist und seiner unverkennbar ungewöhnlich bedeutenden Begabung sehr launisch und mit mangelhafter Gewissenhaftigkeit gewaltet hat.

Reichardt, der seine Liedarbeit schon 1773 mit den »Vermischten Melodien«, nach eigenem Geständnis dem Versuch eines Dilettanten, begann und 1809 mit der der Königin Luise gewidmeten Gesamtausgabe, sowie Kompositionen Goethescher Gedichte beschloß, hat in ungefähr 30 Sammlungen, auf deren genaue Feststellung selbst sein Biograph¹ verzichten muß, gegen 700 Lieder veröffentlicht. Nicht bloß mit dieser Zahl tritt er in die Nähe Franz Schuberts, er gleicht ihm auch darin, daß er eine eigentliche, allmählich Mängel und Vorzüge ausgleichende Entwicklung nicht aufweist. Er hat (den Vorreden nach) — heute den unbegleiteten Gesang der Griechen und des Mittelalters, morgen die Macht der Harmonie als das allein Richtige preisend, hier den Wert guter, gehaltvoller Texte betonend, dort für die Nichtigkeiten der Hagedorn und Genossen eintretend, bald Setzern und Hörern die strengste Beachtung des Wortes, bald Mißtrauen gegen die augenblickliche Stimmung einschärfend — scheinbar über die Naturgesetze der Liedkomposition viel nachgedacht, aber er ist dabei in seinem dichterischen Geschmack im Gegensatz zu Schulz immer wetterwendisch geblieben und als Komponist niemals, auch am Ende nicht, der angeborenen Flüchtigkeit Herr geworden. Immer wieder stößt man auf Symptome gedankenloser Handwerksarbeit. In drei Hauptformen treten sie auf: Erstens als Verstöße gegen die Deklamation; dafür einige Beispiele: »er findet auf Wildes Spur seine Beute«. »Warum ziehst du mich unwiderstehlich an?« »Immer tönt mir noch im Ohr«, »Derer Schönheit er nachstrebend mit so vieler Wärme pries.« »Du, deren Armen mich die strenge Pflicht entrissen.« »Das war gewiß.« Dafür, daß sich Reichardt auch Goethe gegenüber in der Betonung hat gehen lassen, bringt »Der Junggeselle und der Mühlbach« in den Reden des Bächleins einen Hauptbeleg. Zu solchen, hier keineswegs vollständig gesammelten groben Verstößen treten dann noch zahlreiche Stellen, wo Reichardt nach dem Reim widersinnig und altväterisch kadenziert. Handelt es sich bei diesem Punkte um Flüchtigkeiten, die zuweilen nur einzelne Stellen

¹ Walther Pauli: J. F. Reichardt usw. Berlin 1908.

sonst ansprechender Lieder verunzieren, so steht dieser Gruppe ein viel größere Anzahl von Kompositionen gegenüber, bei denen die rhythmische Monotonie alles verdirbt. Da haben wir vom ersten bis zum letzten Takt ein Motiv:  oder:  und ähnliche Träger der Entwicklung, die an und für sich einwandfrei, durch die erbarmungslose, gegen den Text blinde Wiederholung unausstehlich werden. Zum Teil kommt diese vokalwidrige Rhythmik davon, daß Reichardt von der Instrumentalmusik herkam; in seinen »Kleinen Klavier- und Singstücken« von 1783 hat er es mit derselben Methode zu allerliebster Spielmusik gebracht. Einen dritten Beleg der Bequemlichkeit bieten Reichardts Lieder in der starken Phrasenhaftigkeit der melodischen Erfindung. Als routinierter Opernkompunist und Kapellmeister war er ja mehr als andere der Verführung ausgesetzt, statt eigener Gedanken fertige Formeln zu verwenden, aber es genügt ein Beispiel, zu zeigen, wie weit bei ihm der Mißbrauch des Gedächtnisses geht. Im zweiten Teil des Goethebandes heißt's in Nr. 38 »Das Geheimnis«:



und nur ein Gott ver - - mag sie auf - zu - schlie - ßen.

in Nr. 39 in Mignons »So laßt mich scheinen«:



je - - nes fe - ste Haus.

Bei diesen bisher erörterten Arten der Flüchtigkeit handelt sich's um technische, um sofort erkennbare Merkmale. Tiefer liegt der Schaden, wenn Reichardt häufig genug seinen Texten lau und gleichgültig gegenübersteht, wenn er sie ungleich durchführt, bei den Hauptstellen ermattet und versagt, wenn er den Grundton ganz oder teilweise verfehlt. Dieses letztere Mißgeschick widerfährt dem so klugen Künstler häufig genug. Vortragsvorschriften wie »In sich hineinklingend« oder »In süßer Wollust« bezeugen in solchen Fällen manchmal, daß seinem Geiste das Richtige vorge-schwebt hat, aber bei der Ausführung läßt ihn die Energie im Stich. Auch in dieser Schwäche gleichen sich der Jüngling und der reife Mann, eine wesentliche Entwicklung des künstlerischen Charakters

und seine Maturität ist ausgeblieben. Dagegen ist das künstlerische Vermögen Reichardts stetig und insofern sehr glücklich gewachsen, daß der neue Besitz den alten nicht verdrängt, sondern vermehrt hat. Wie Reichardts Eintreten für Gluck, für die Berliner und für die allgemeine Musikgeschichte wichtig geworden ist, so kehren die Spuren dieses Meisters auch in Reichardts Liedern vom ersten bis zum letzten Hefte wieder, in Méhulscher Nüance in seinen Kompositionen französischer Texte, am schönsten und stärksten in den hehheitlichen Chören, die den Gesängen des Goethebandes eingemischt sind. Dann zeigt sich schon 1779, von den Oden und Liedern von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty ab, der Einfluß von Peter Schulz, und Reichardt wird, wie es das weltbekannte »Haidenröslein«, wie es ganze Serien seiner Lieder, am reichsten wohl die »Lieder der Liebe und Einsamkeit« (1798) bekunden, dem Vorbild durch Kunstbeherrschung und Geist überlegen, mehr und mehr der bedeutendste und einflußreichste Vertreter Schulzscher Volkstümlichkeit. Eine Verwandtschaft mit Mozart besteht schon zu einer Zeit, wo Mozart, den Reichardt erst in Kassel kennen gelernt haben soll, zwar mit Sinfonien, aber mit Gesangswerken noch nicht weit gedungen war. So bringen die »Oden und Lieder von Goethe, Bürger usw.« (1780) in der Nr. 7 (»Dora«) mit:



eine ausgesprochene Cherubinzeile. Da liegt eine gemeinsame italienische Quelle vor: Paisiello. War doch Reichardt, soweit bei ihm von einem regelrechten Lehrgang die Rede ist, für seinen »Brenno« und andere Opern durch die Schule der Italiener gezogen. Auch als Liederkomponist hat er ihnen mit einem Heft »Canzonetten, auf italienische Texte zur Guitarre zu singen«, die Reverenz erwiesen. Selbst von 1785 ab, wo in den »Romances d'Estelle«, in den »Liedern der Einsamkeit«, in den Goethekompositionen Reichardt immer häufiger und länger in Mozarts romantischer Zunge spricht, ist keineswegs überall ohne weiteres Anlehnung an den Salzburger Meister anzunehmen. Die Esdur-Arie der Gräfin z. B. klingt bei Reichardt schon lange, ehe sie Mozart komponiert hatte, an. Daß er andererseits neuen Einwirkungen sehr rasch und sehr tief zugänglich war, beweisen die »Schöne Nacht« und »Dauer im Wechsel« im Goetheband; in beiden Stücken sind Beethovensche Reminiszenzen eingeflossen,

der Mittelteil des zweiten klingt wie eine wörtliche Entlehnung aus der »Adelaide«. Das Jahr 1795, in dem dieser unvergleichliche Gesang entstand, bezeichnet ungefähr die Zeit, wo auch Reichardt mit der Aufnahme weiterer Bildungselemente abschließt und auf der ihm erreichbaren höchsten Höhe als Liederkomponist anlangt. Da offenbart sich denn in der Tat, daß seine Natur etwas vom Beethovenschen Dämon in sich hat. Es ist ein revolutionäres, von den Weltereignissen, denen Reichardt mit leidenschaftlichem Anteil folgte, gewecktes Element, eine Erregung und Spannkraft der Seele, für welche die Berliner und Schulzschen Töne und Formen nicht mehr genügen, der auch das Glucksche Gefühlstempo nicht gerecht wird. Dieser Wendung, die sich allerdings schon in früheren Perioden ankündigt, verdankt das deutsche Lied Leistungen Reichardts wie seine »Rastlose Liebe« (Dem Schnee, dem Regen usw.), verdankt es eine neue Architektur des Liedes, Lieder mit großen selbständigen Mittelsätzen, Lieder mit Episoden in den drei Teilen, Lieder, die sich in der Form der großen Arie annähern, vor allem Lieder, die ein großer, oft fliegender Atem beseelt. Wenn diese neue Liedkunst besonders den Gedichten Goethes zugute gekommen ist, so hat das einen starken, inneren Grund, denn Goethe war der vornehmste Dolmetsch jenes Geistes, dem Beethoven und Reichardt Töne gaben, der aus so mancher Sinfonie J. Haydns und seiner Wiener und Norddeutschen Nebenmänner herausklingt. Daß Reichardt für dieses neue, dämonische Lied nicht an große Formen gebunden war, beweist aufs schlagendste seine Komposition des »Erlkönigs«, eine schwüle, atemversetzende, explosive Musik in simpelster Berliner Strophenform, in einer ganz kunstlosen Melodik, die allerdings in der liegenden Stimme des Elfenkönigs mit gewaltiger Inspiration ein in der Oper viel bewährtes Sprachmittel für das Überirdische und Geisterhafte aufgegriffen hat. Auch Karl Löwe und Franz Schubert haben dieses Reichardtsche Meisterstückchen an aufregender Spannung nicht übertroffen, den Wiener Liedermeister hat es zu vielen selbständigen Nachbildungen angeregt.

Wenn nun auch zweifellos sich Reichardts Begabung an Goethe am hellsten entflammt hat, so ist sie doch einmal nicht bloß diesem, sondern auch anderen Dichtern zu gute gekommen, zum andern deckt Reichardts Kunst durchaus nicht den ganzen Goethe. Am homogensten ist sie mit der Poesie des froh oder phantastisch erregten Goethe, spröder oder unzulänglich erweist sie sich seinen tiefsinnigen, seinen frommen und religiösen Stim-

mungen gegenüber; mit Goetheschen Kleinodien wie: »Über allen Wipfeln ist Ruh«, »Der du von dem Himmel bist«, mit den Liedern der Mignon hat Reichardt nichts anzufangen gewußt.

Zieht man indessen die Summe, so ist und bleibt Reichardt der erste große Goethekomponist und der geistig bedeutsamste Kopf in der Endzeit der Berliner Schule, dessen Reformen auch für andere Dichter wichtig und der Ausgangspunkt für die gewaltige Entwicklung des Liedes im 19. Jahrhundert geworden sind. Er hat den das ganze 18. Jahrhundert hindurch in immer neuer Art mißbrauchten Begriff der Volkstümlichkeit mit Schulz zusammen richtig gestellt, aber über seinen Kollegen hinaus der Tyrannei der Volkstümlichkeit ein Ende gemacht und mit der Alleinherrschaft oder Vorherrschaft des Kindertons und der Kleinbürgerei noch zur rechten Zeit gebrochen. Diesem Verdienst gegenüber kommen seine Charakterschwächen für die Geschichte des Liedes nicht in Betracht, aber wohl haben sie den praktischen Wert seiner Liedarbeit stark beeinträchtigt. Derjenige Teil seiner Lieder und Gesänge, der von Haus aus nichts wert war, und leider ist es der größere, ist seit langem veraltet und unbrauchbar. Doch aber hat noch 1845 Rudolph Willmers ein stattliches Heft von Klavierübertragungen beliebter Reichardtscher Lieder vorlegen dürfen und auch für Gegenwart und Zukunft bleibt noch eine reichliche Anzahl seiner Arbeiten beachtenswert und genußreich. Da wären für ein neu zu druckendes Reichardtalbum zu empfehlen: a) aus den »Oden und Liedern von Klopstock usw.« (1779), Hölty's »Geliebte« und dessen »Schale der Vergessenheit«, Stollbergs »Tränen der Liebe«; b) aus den »Oden und Liedern von Herder usw.« (1781) der »Weg der Liebe«, ein Seitenstück zur »Rastlosen Liebe«, die Nr. 24 aus dem Hohenliede, ein Melodienzyklus in der Art Ernst Bachs; c) aus den »Kleinen Klavier- und Singestücken« (1783) das »Lied zweier Schwestern« als sehr graziöses Tanzlied, der Herdersche »Waldgesang«, die Bürgersche Ballade »Ein Reiter ritt wohl in den Krieg«, zwei Treffer im Tone Schulzens; d) aus den »Liedern von Gleim und Jacobi« (1784) »An Chloe«, »Chloe an Thyrsis«, die Nr. 10 und 11 beide »Chloe« überschrieben, und die »Wiedererinnerung«; e) aus den »Geistlichen Liedern von Lavater usw.« (1790) Nr. 10: »Der Herr hat alles wohl gemacht«, Nr. 24: »Gib mir Lust« und »Ermunterung«; f) aus den »Liedern der Liebe und Einsamkeit« (1798) als Hauptstück: »Das Mädchen« Tiecks »Lied der Nacht«, Schillers »Des Mädchens Klage«, eine, mit Schubert verglichen, sehr schlichte, von Weltschmerz freie,

aber gültige Komposition, »Sehnsucht«, »Die blauen Augen«, »Der Stern der Liebe« und Goethes »Klage«, einer der wirkksamsten und innerlich reichsten und eigensten unter den in großer Form gehaltenen Gesängen Reichardts; g) aus dem ersten Heft der »Lieder für die Jugend« (1799) »Der Wald« und »Billiges Unglück«; h) aus dem ersten Teil des Goethebandes von 1809 »Der Musensohn«, die Nummern 3, 4, 5, »Der Jäger«, »Das Haidenröslein«, »Die schöne Nacht« (Beethovensch), »Neue Liebe, neues Leben«, »Des Schäfers Klage«, als Musterlied bekannt, »Frühzeitiger Frühling«, »Das Bundeslied«, zweimal für Chor komponiert und in beiden Fassungen Modell für alle späteren Kompositionen des Textes geworden, »Wonne der Wehmut«, »Geistesgruß«, »Wer kauft Liebesgötter?«, »Trost in Tränen«, »Jägers Nachtlid«, »Vanitas«, »Frühlingsorakel«; aus dem zweiten Teil: »Mut«, »An Lotte«, »Meerestille«, »Rastlose Liebe«, »An Lida«, »An Euphrosyne«, »Lied der Parzen«, »Laß dich grüßen« (aus »Proserpina«) wieder frappant Beethovensch, Klärchens »Freudvoll und leidvoll«, Mozartisch, Klärchens »Die Trommel geführt«, Berlinisch, »Letztes Lied des Harfners«, »Warnung«; aus dem dritten Teil: »Das Veilchen«, leicht und graziös, ohne jeden sentimentalischen Beiklang, »Der Erlkönig«, »Der Fischer«, »Der untreue Knabe«. Dieses letzte Stück ist im Aufbau eines der besten, fängt marschartig aber im Ton des Erstaunens und der Mißbilligung an und wird dann bei der Schilderung des Liebestreibens des Knaben immer aufgeregter, die Singstimme geht hier in $\frac{2}{4}$ -, das Klavier, das in den meisten Stücken Reichardts geschrieben ist, in $\frac{3}{4}$ -Takt.

Burmann wünscht sich in der Vorrede seines »Liederbuchs für das Jahr 1787« »nur ein Fünftel der Unsterblichkeit von Reichardt und Schulz«, Joh. André, der dritte unter den Spitzen der Endzeit der Berliner Schule, wird also von ihm, und wahrscheinlich auch von anderen nicht anerkannt. Dafür hat aber André unter den Subskribenten seiner »Lieder und Gesänge beim Klavier« einen Georg Benda aufzuweisen, eine doppelte Auszeichnung wegen der Bedeutung Bendas und weil Komponisten unter den Liederkäufern des 18. Jahrhunderts sehr selten sind. Mit Schulz und Reichardt verglichen, hat André für die Weiterentwicklung der Liedform wenig oder nichts zu bedeuten, aber er nūanciert die Berliner Volkstümllichkeit mit einem besonderen, einem kräftigen und trotz seiner französischen Lehrmeister und Sympathien ausgeprägt deutschen Ton, demselben, den wir aus den Münchener Handschriften Prinners, den wir aus Ratgeber

und aus den besten Stücken von Sperontes und Görner kennen. Die kennzeichnenden Elemente dieses Andréschen Tonos sind ausschließlich melodischer Art: ein verhältnismäßig reicher Prozentsatz größerer Intervalle, insbesondere Terzen, Quarten und Quinten, unterscheidet die Andréschen Lieder von dem Berliner Durchschnitt. In ihnen äußert sich eine Künstlernatur, die herzhafte und ohne Besinnen und Grübeln, am liebsten ohne Rücksicht auf feine Unterschiede geradezu geht. Dieser Grundzug drängt André häufig zu prosaisch derben Wendungen, auch an Stellen, wo sie nicht am Platze sind, weil er sie aber fast immer mit schlichter Sinnigkeit mischt und verwebt, weicht die Kritik dem Wohlgefallen. Mit einem drastischen Fall dieser Art empfängt uns der Anfang des berühmtesten Andréschen Liedes, die so und so viel andern Sätzen des Textes, sogar einem Schulzschens vorgezogene Komposition des Claudiuschen »Rheinweines«:

Be - kränzt mit Laub den lie - be - vol - len Be - cher und
trinkt ihn fröh - lich leer, und trinkt ihn fröh - lich leer

Da kommen die ersten drei Worte auf einem Kommandomotiv, das für eine Aufforderung zu einem fröhlichen Symposion und zum Kränzewinden sicher zu streng und zu barsch ist. Es wäre leicht, vielleicht so:

oder usw.

den Einsatz sachgemäßer zu gestalten, aber eine Verbesserung wäre das trotzdem nicht, die größere Logik würde die populäre Wirkung abschwächen. Denn gerade der Kontrast zwischen Wort und Ton, mit dem sie einsetzt, färbt die Melodie humoristisch: dem Zecher wird's schwer anzufangen. Schon der Schluß der Periode bringt eine Parallele zu dem Eingang: Auch das Phlegma dieses siebenten Taktes ist textwidrig, aber es ist drollig. Und so wie bei diesem Hauptstück, geht's bei den meisten Liedern Andrés zu: es läuft eine Dosis beabsichtiger oder unfreiwilliger Komik mit unter, die auch dann wirkt, wenn sie dem harmlosen Hörer nicht zum klaren Bewußtsein kommt. Wesentlich ist bei diesen

Scherzen des Komponisten, daß er mit ihnen nie die Grundstimmung verdirbt, sondern sie trotz aller Intermezzi entschieden zum Ausdruck zu bringen weiß. Das zeigt am deutlichsten die Höltysche Ballade:



deren lose, leichtfüßige Tanzmelodie nahezu ein Hohn auf ein Traumbild ist. Aber durch die Hindeutung auf das graziöse Gebahren des kleinen Matzes und durch das Festhalten am tänzelnden Charakter seiner Freiheiten ist das Lied eines der beliebtesten der Berliner Schule geworden.

Läßt man André überhaupt unter den letzten Spitzen der Berliner Schule mit gelten, so muß man doch darüber klar sein, daß ihn schon im dichterischen Geschmack ein Abstand von Schulz und Reichardt trennt. Das erweisen die von ihm selbst herrührenden, teils zu Gräfe, teils zu Hagedorn haltenden Gedichte ebenso, wie die starke Bevorzugung Weisses, wie vor allem der rege, fast ganz auf Geselligkeit und ein wenig Liebe beschränkte Kreis dichterischer Ideen, in denen sich seine Lieder, mit Ausnahme der romanzenartigen bewegen. Musikalisch hat er allerdings außer der erwähnten Neigung zur Derbheit und außer der deutschen Melodik noch mehrere selbständige und wertvolle kleine Züge aufzuweisen. Darunter ist der volkstümlichste die Bildung von Abschnitten und Perioden durch sofortige wörtliche Wiederholung von hübschen, eintaktigen Motiven, wie:



(Höltys Ballade). Daraus spricht seine Naivität; die Lebendigkeit und Beweglichkeit seiner Phantasie dagegen aus den episodischen Einschüben, mit denen er gern die Regelmäßigkeit des Aufbaues unterbricht. Bald sind das zweitaktige Recitativbrocken, bald sind es Unisonos von Singstimme und Begleitung. Auch die durch Trugschlüsse und Septimenakkorde in der Wirksamkeit gesteigerten Wiederholungen der Schlußabschnitte der Lieder, die schon seit 1779 ziemlich regelmäßig erscheinen, müssen auf das persönliche Konto Andrés gebucht werden. Alles andere, worin er sonst noch vom gewöhnlichsten Berliner Stil abweicht, namentlich die Verwendung von zweistimmigem Gesang, Ensemble

und Chor dankt er Schulz und Reichardt. Nur eine größere Spezialität hat er vor diesen noch voraus, das sind die durchweg reizenden zweistimmigen Kanons, die er in die Mehrzahl seiner Liederhefte einfügt. Sie übertreffen die schwerbeladenen Vorbilder Kirnbergers an Natürlichkeit und Eingänglichkeit bis zum Ausschluß jeden Vergleichs und bekräftigen nochmals, daß für André der Hauptzweck des Liedes die Beförderung der Geselligkeit war. Aus diesem Grunde hat er sich auch auf Gedichte, in denen des Lebens Ernst zum Ausdruck kommt, nicht viel eingelassen, wo er aber doch Töne der Klage und Trauer anstimmt, gerät es nur mittelmäßig. Von demselben Standpunkte aus ist der Komponist auch ein besonderer Freund erzählender Texte geworden. Ihnen gibt er in der Regel die einfache strophische Liedform und gewinnt ihr an irgend einer Stelle eine komische Wendung ab, dem Bürgerschen »Bruder Graurock« z. B. durch ein Nachspiel des Klaviers, der Geschichte von Goliath, durch einen schwer und plump einsetzenden liegenden Baß. Mit diesen kleinen Balladen hat André Zeltern vorgearbeitet. Einmal, bei Bürgers »Leonore«, ist er über dieses bescheidene Format hinausgegangen und hat die ganze Dichtung sehr geschickt und von der Aufgabe sichtlich gehoben durchkomponiert. Die Vorgänge der »Leonore« sind zwar nicht überall erschöpfend wiedergegeben, aber die Arbeit ist als der erste nach Neefes »Lord Heinrich« wieder unternommene Versuch im neuen, großen Balladenstil eine Art geschichtliches Ereignis; an verschiedene Einzelheiten ihrer Methode, insbesondere an den aus der komischen Kantate übernommenen Erinnerungsdienst des Klaviers, hat Löwe anknüpfen können. Mit der ersten Fassung dieser »Leonore« ist André schon 1775, also zu einer Zeit hervorgetreten, wo die vorausgegangenen zwei Hefte Lieder noch keine eigenen Spuren zeigen. Aber schon 1776 kommt der »Musikalische Blumenstrauß« mit dem »Rheinweinlied«, mit »Heida lustig, ich bin Hans«, mit »Ein Mädchen, das auf Ehre hält«, »Beim Erntekranz«, mit »Daphne am Bach«. Mit den ihm folgenden zwei Teilen der »Lieder und Gesänge beim Klavier« (1779) beginnt bereits der Rückschritt, sie enthalten nur drei gute Stücke: das naive Wiegenlied: »Schlaf, süßer Knabe«, die Schulzstudie: »Ich zog ein junges Bäumchen auf« und den »Bruder Graurock«. Noch geringer ist die Ausbeute in den zwei Heften der »Lieder, Arien und Duette« von 1780. Die Lieder erscheinen hier als Lückenbüßer zwischen größeren Fragmenten aus dem »Tartarischen Gesetz« und anderen Singspielen Andrés, teilen sich zwischen breiter Tändelei und

weichlicher Empfindsamkeit und weisen auch in der Form mit der immer gleichen Modulationsordnung in die Gräfesche Zeit zurück. Hervorzuheben sind nur die Romanze aus den »Drei Pächtern«, das vergnügte, frische, muntere »Was macht mein Mädchen schön?« und die »Unschuldvolle Liebe«, in der der Ton der Klage ausnahmsweise durch die Anmut, in der er gegeben ist, tiefer berührt. Im Jahre 1784 wurde diese Sammlung um zwei weitere und 1782 um noch vier, den ersten gleichwertige Teile vermehrt. In einer »Neuen Sammlung von Liedern mit Melodien« (1783), die im nächsten Jahre abgeschlossen wird, erweitert der fleißige Künstler seinen Liedergarten abermals, aber von Bedeutung ist nur ein Rundgesang mit Chor »Dank dem Geber«. Dieser auffallende innere Stillstand bei rüstigen Jahren weicht endlich mit den »Liedern in Musik gesetzt« von 1790. In diesem dem Oberbergrat Rosenstiel gewidmeten Hefte finden sich die kleinen, Form und Phantasiekraft belebenden Neuerungen André's, von denen oben die Rede war. Hier kommen neben vielen bloß achttaktigen Stücken mit der Hölty'schen Ballade, mit »Die Haselsträucher«, »Die Zufriedenheit«, »Der Abendgesang«, »Das Brautlied« und »Die Mayliebe«, Arbeiten, die wir zu den besten rechnen müssen, die André unter dem Einfluß von Schulz geschrieben hat. An der Begleitung aller Lieder des Heftes sollen sich mit dem Klavier noch Violine, Flöte, Bratsche und Cello beteiligen. Sicher nur des Klangreizes wegen und um die Pflege der Hausmusik zu erweitern und kleine Hausorchester anzusprechen. Vom ehemaligen Orchesterlied hat André kaum etwas gewußt, von ihm ist auch seine Verwendung der Instrumente und der Charakter der Lieder ganz verschieden. Hiermit schließt seine Liedarbeit. Im Jahre 1793 werden zwar nochmals André'sche »Lieder mit Klavier« in einer Berliner Rellstabschen Ausgabe, die mittlerweile selten geworden ist, aufgelegt, aber nur der Anfang, der Kanons bringt, ist neu, im übrigen haben wir es mit einem Umdruck der Lieder von 1790 zu tun. Veranlaßt wurde er, nach der Mitteilung des Verlegers, nicht durch die starke Nachfrage, sondern weil sich die Käufer daran stießen, daß im ersten Druck die Singstimme im Violinschlüssel, der sich ja für Vokalmusik nur schwer eingebürgert hat, stand. Auch der hohe Preis des Heftes, 4 Gulden, war hinderlich; Rellstab bietet jetzt die 76 Lieder und die Kanons dazu für 4 Taler 16 Gr. an.

Selbstverständlich mußte die Arbeit von Schulz, Reichardt und André die Fruchtbarkeit in der Liederkomposition neu beleben. Dieser Erfolg stellte sich aber erst allmählig ein, und es

dauerte bis zum Jahre 1799, ehe die Produktion auf das Doppelte des um 1785, dem Jahre der Lieder im Volkston, nachweislichen Durchschnitts stieg. Namentlich unter den Berlinern hatte kurz vor der von Schulz herbeigeführten Wendung im Stil und Charakter des Lieds, eine merkliche Scheu vor der Gattung Platz gegriffen. Die Bestrebungen der Berliner Schule hatten von Anfang an nicht nur in der Herzogin Amalie und in der Partei der italienischen Oper Widerspruch erfahren, ihre Überschätzung des kleinen Liedes erregte auch im eigenen Lager Bedenken. Marpurg ruft den Komponisten schon 1759 zu: sie möchten nicht zu viel Wesens von ihren Oden machen¹. Daß dieses Mißtrauen zwanzig Jahre später sich bis zur Gefahr steigerte, war die Wirkung eines schlechten Scherzes, den sich Friedrich Nicolai, der bekannte Aufklärungsfanatiker und Italienhasser, mit seinem »Kleinen, freien Almanach usw.« erlaubt hatte. Hier wurde in zwei Bänden im Taschenformat (1777 und 1778) die Liebhaberei für das Lied im allgemeinen und für das von Herder, Bürger, Goethe wiedererweckte Volkslied im besonderen verspottet. Echte und unechte alte Texte erschienen in outrierter Form; von den 64 Melodien dazu komponierte der Herausgeber einen kleinen Teil selbst, für einen andern benutzte er Kompositionen Reichardts, zwei Drittel entnahm er wirklichen alten Volksquellen. Bot somit Nicolai unbewußt und wider Willen vorwiegend gute, wenn auch hie und da entstellte Musik, so traf sie trotzdem der Makel, der durch den Almanach auf das Volkslied und seine Berliner Freunde und Nachahmer gefallen war. Die Berliner Musiker fingen an zu pausieren, und wenn das im Gesamtertrag den Produktion nicht stark zu merken war, kam es daher, daß die außerberlinischen Komponisten fleißig im Kinderlied und im Ständeslied weiter schrieben. Die hierher gehörenden Hauptstücke aus der Periode Schulzens sind bereits im Zusammenhang mit J. A. Hiller voraus erwähnt worden. Noch auf viele Jahre hin vermochte die neue Kunst unsers Triumvirats das Schweigen der Berliner Kollegen nicht zu brechen, bis endlich Reichardt, als ein zweiter Krause, die aus den Fugen gegangene Schule wieder zusammen brachte. Es sind die drei Jahrgänge seiner »Cäcilia« und die vier Bände des »Blumenstraußes«, in denen er von 1790 bis 1795 den Berliner Talenten ein Stelldichein bot, sie warb und sammelte. Diesen genannten Sammlungen folgten — u. a. 1799 mit den

¹ Kritische Briefe I, 3. Stück.

»Lieder der geselligen Freude« — noch weitere, erst mit dem »Blumenkranz dem Jahre 1803 geflochten« hat Reichardt, zeitweise von weitem Sammlern, wie Spatzier, unterstützt, diese Tätigkeit des Hüters und Ordners wieder eingestellt. Namentlich der »Blumenstrauß« scheint beim kaufenden Publikum großen Erfolg gehabt zu haben, denn Cramer in Kiel, der Herausgeber des »Musikalischen Magazins«, suchte ihn schnell mit einer ganzen »Flora« zu überbieten, vom zweiten Band wissen wir, daß er sofort in der Schweiz bekannt war: der Dichter Mathison schenkt am 13. Juni 1793 der Frau Ratsherrin Füssli in Zürich ein Exemplar¹ mit eigenhändiger Widmung. Daß aber Reichardt mit diesen Unternehmungen viel Mühe gehabt hat, ergibt sich daraus, daß die Mehrzahl der Beiträge Reichardt'sche Kompositionen sind, Schulz unterstützt ihn nur spärlich, es müssen alte Stücke von Gluck und Hiller aushelfen, die neuen Namen sind Grönland, Halter, Horstig, Aemil Kunzen, Schleußner, Seidel, Spatzier, B. A. Weber, Wessely und Karl Zelter. Horstig, der bekannte Kinderliederschreiber, intressiert dadurch, daß ein korrekt gehaltenes Lied: (»Trauthold, mein Trauter«) mit Harmonika begleitet wird, Schleußner (»Dich, sanfter Jüngling«) durch einen kadenzlosen Schluß in Schulzens Manier, Grönland, Halter, Spatzier komponieren ohne Gedanken und ohne Plan nach dem Reim. Bessres, und offenbar von Schulz gebildet, leisten die beiden Kapellmeister der Königlichen Oper, Seidel und Anselm Weber, als wirkliches Talent zeigt sich Wessely mit seinem düstren, in gedrückter Harmonie und schleichender Melodie vorgeführten »Totenopfer«, und zwei Größen hat Reichardt in Aemil Kunzen und Karl Zelter gefunden. Allen diesen Komponisten des »Blumenstraußes« begegnen wir nun auch, seltner oder häufiger, mit selbständigen Liederheften, es finden sich in Kalkbrenner, Jäger, Rellstab, sodann in dem Rechtskandidaten Clemens aus Frankfurt a./O., in Tuch, Wiesinger, Flies, Himmel, Hurka bis zum Ende des Jahrhunderts immer mehr Genossen: die Berliner Schule kommt noch einmal in regelrechten Gang. Doch bleibt sie quantitativ sowohl gegen frühere Perioden, wie auch gegen einzelne der mittlerweile entstandnen Nebenschulen zurück. An ihrem innren Wert hat Schulz den Hauptanteil. Auf ihn ist der kräftigere, frischere, auf stärkeren Modulationen beruhende Ton zurückzuführen, sowie die Neigung zu Chorschlüssen; seine musterhafte Deklamation und Periodenbildung dagegen trägt

¹ Im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

weniger Früchte, da durchkreuzt seinen Einfluß am meisten der gegen das Ende des Jahrhunderts immer massigere Import von Theatergesängen Monsignys, Dézèdes, Paisiellos und anderer französischer und italienischer Komponisten. Schulz selbst hat solche Sammlungen, in denen er mehrere Stücke aus seiner »Hochzeit des Figaro« und andren eignen Singspielen einlegte, veranstaltet. Zweitens wird dieser höhere Einfluß von Schulz dadurch gehemmt, daß seine Genossen und Nachfolger den von ihm angeschlagenen neuen Volkston noch drastischer und deutlicher ausprägen. Ein den Dichtern nach ans Ende des 18. Jahrhundert zu setzendes handschriftliches Liederbuch der Berliner Königlichen Bibliothek¹ bringt unter 38 Nummern nur zwei Kompositionen des Mannes, dessen Lieder im Volkston sogar ins Dänische übersetzt worden sind. Für eine Menge Texte, die Schulz komponiert hat, ist die Musik anderer Komponisten gewählt und am meisten André bevorzugt. In Süddeutschland haben nur wenige Schulz'sche Lieder Eingang gefunden, dagegen sind Reichardt und André in allen dortigen Handschriften stark vertreten. Auch Gesänge von der Anlage und dem Schwung der »rastlosen Liebe« oder des »Mädchens« von Reichardt sucht man bei den Genossen vergeblich; eine von solchen Vorlagen ausgehende Reichardtsche Schule kommt erst unter Einwirkung süddeutscher Produktion zur Zeit Mendelssohns zur Geltung. Aber auch mit seinen kleinen Liedern steht Reichardt in der neuen Umgebung allein, er überragt die Grönland, Halter, Spatzier und Genossen turmhoch an Geist, an innerer und äußerlicher Beweglichkeit und überzeugt von der Berechtigung der Berliner Schule. Bei den kleinen Mitarbeitern wird's klar, daß sie sich überlebt hat, ihre Lieder sind, so oft auch Reichardts »Musikalisches Wochenblatt«, seine »Musikalische Monatschrift« und weitere Geschäftsfreunde beteuern: solche Leistungen erforderten grenzenlos viel Kunst und Resignation, in der Mehrzahl nichts als verkappte Märsche monotonster Art. Doch wird das Ende der Berliner Schule durch zwei überragende Talente gekrönt: Aemil Kunzen und Karl Zelter.

In Ludwig Aemilius Kunzen, Karl Adolfs Sohn und Haupt der Kunzenschen Musikerdynastie, dem Komponisten des dänischen »Holger Danske«, der bedeutendsten romantischen Oper großen Stils aus dem 18. Jahrhundert, wird im Lied die Glucksche Schule nochmals mächtig, aber Kunzen übertrifft Neefe und Schulz in

¹ Sig.: M. Mus. 9090.

der Stärke der Geistesverwandtschaft und in dem großen Zug der Gestaltungskraft, mit dem seine Lieder und Gesänge geformt, in der musikalischen Meisterschaft, mit der jegliche Ausdrucksmittel verwendet sind. In seiner Metrik teilen sich Wiederholung und Sequenz immer rechtzeitig mit Abwechslung und Freiheit, seine Melodik koloriert und syllabiert, sie hat sowohl Weite wie Intimität und in letztem Falle verminderte Terzen und andre aparte Lieblingswendungen, seine Harmonie bewegt sich über die schönsten, gern die halbe Skala hinabschreitenden Bässe, die in der Zeit vorkommen. Sie ergeben eine Menge von Sekundakkorden und andren umgekehrten Septimenharmonien, die die Liedsprache Kunzens reich schattieren und füllen. Immer ist der Satz ein natürlich ungekünsteltes Produkt des Textes. Kunzen ist der getreueste Gluckschüler und zugleich der am besten gebildete, im Handwerk fertigste Musiker unter den gleichzeitigen Liederkomponisten; der Begabung nach allerdings weniger vielseitig als z. B. Reichardt, aber auch bei ungünstigeren Aufgaben, wie bei Liedern der Zufriedenheit, der Genügsamkeit, der Liebe immer formell vollendet und immer durch kleine Züge, eine Durchgangsnote oder eine wesentliche Dissonanz, interessant und beziehungsvoll. So stellt sich Kunzen in Reichardts »Blumenstrauß« dar, die Wärme seiner Empfindung, die Kraft seiner Phantasie in ihrer ganzen Fülle enthüllt sich erst bei Texten, die an den Dramatiker appellieren. Demzufolge sind die »Weisen und lyrischen Gesänge« von 1788 — eine vermehrte Übertragung der dänischen »Vices og Lyricke Sange« von 1786 — sein Hauptwerk und das, wenn auch nicht absolut hervorragendste, doch ihn nach allen Seiten am klarsten veranschaulichende Stück daraus ist der »Schlachtgesang«, auch eine geschichtlich merkwürdige Komposition, weil sie zum erstenmal in der bekannten Literatur das düster nordische Koloriert ausprägt, das dann Weyse und Peter Hartmann, die Vorgänger Gades und Griegs, in ihren Chorwerken zur Spezialität ausgebildet haben. In die Erfindung des »Schlachtgesang« mischt sich etwas Theaterpathos, dafür bringt aber die Form echtsten Kunzen, namentlich in der Behandlung des letzten, dritten Teils des Gesanges, der Reprise—Kunzen variiert diese gern und wiederholt sie auch zuweilen. Hier aber wiederholt er sie, ebenfalls etwas variiert und verhüllt, nicht weniger als dreimal, und vor der ersten und zweiten Wiederholung schiebt er die kurze Adagioepisode ein, die den eigentlichen Mittelsatz des Liedes bildet. Freilich kann man dem Umfang des Ganzen gegenüber kaum noch vom Lied sprechen,

aber die Grundform ist doch deutlich zu erkennen und die Art, auf welche die Erweiterung vor sich gegangen, so natürlich als möglich. Man merkt an solchen Neuerungen auch im Liede die Nähe der »Eroica«, man merkt eine ideenmächtige Zeit, die der auch von den Sängern nicht mehr verstandenen¹ Kleinkunst überdrüssig wird. In sie will die Berliner Schule nicht mehr hineinpassen.

Dem Hauptwerk Kunzens mit seinen 49 Nummern sind 1784 geistliche Lieder, Melodien zu Cramers viel komponierten Oden, vorangegangen und 1794 zwölf Lieder, die zu Schulz neigen, gefolgt. Abgeschlossen hat er seine Tätigkeit mit 5 undatierten »Gesängen am Klavier zur Bildung des Gesanges«, denen Rochlitzens »Allgemeine Musikalische Zeitung« 1814 eine sehr anerkennende Rezension gewidmet hat. Mit Kunzen geht auch Dänemarks, seit Vogtländer oft bekundete Teilnahme und Bedeutung für das deutsche Lied zu Ende. Er selbst würde, dem Strom vaterländischer Dichtung näher, fruchtbarer gewesen und zu dem Einfluß auf die weitere Entwicklung gelangt sein, auf welchen er durch seine Begabung und sein überlegens Können Anspruch hatte.

Karl Zelter ist heute nur noch durch seinen Briefwechsel mit Goethe, er ist als Lehrer Felix Mendelssohns und als der langjährige, patriarchalisch verehrte Direktor der Berliner Singakademie bekannt; als Komponist gibt er im Repertoire unserer Männerchöre noch spärliche Lebenszeichen mit langen, launigen Erzählungen, deren Witz uns — man denke an »St. Paulus war ein Medicus« — etwas zu trocken und zu breit vorkommt. Ein ganz anderes Gesicht zeigen die in der Jugendzeit der singenden Männervereine so beliebten Doppelchöre und die kurzen strophisch wiederholenden Chorlieder, die er für seine Liedertafel geschrieben hat, namentlich die letzteren, an ihrer Spitze das Griebelsche Nürnberger Dialektlied vom Schlossergesellen (»A Schlosser hot an' G'sellen g'hot, der hat gar langsam g'feilt«). Wie da erst in einer Art zweistimmigen Hornsatzes ganz schlicht, ohne jede Spur von Kunst hin erzählt wird und dann die Hörer im Chor mit unterdrücktem und immer lauterem, schließlich ganz tollem, fortreißendem Gelächter einfallen, — das ist ein Glanzstück ungesuchten, urwüchsigen Humors, wie wir dergleichen nur wenige haben, ein Stück, das hinreicht, um Zelter das Zeugnis ganz besonderer Qualitäten auszustellen und zu näherer Beschäftigung

¹ Goethe klagt in den neunziger Jahren wiederholt, daß beim Vortrag strophischer Lieder der Charakter der einzelnen Verse nicht beachtet wird (W. Bode: Die Musik in Goethes Leben, 1914.).

mit seinen Kompositionen, bei denen wir ja nicht gerade mit seinen ungedruckten Kantaten anzufangen brauchen, zu veranlassen. Kaum minder hoch stehen »Die heiligen drei Könige«. Von seinen Sologesängen könnten der von den Studenten immer noch gern gesungene »König von Thule« und der ebenfalls noch lebendige »Musensohn« als Einladung, näher an den Komponisten heranzutreten, genügen. Auch Zelter ist im Sololied ein Januskopf, mit seinen kleinen strophischen Liedern vertritt er die alte Zeit und die Berliner Schule, mit breiteren Gesängen weist er auf das kommende neunzehnte, das große Jahrhundert des Liedes hin. In ihm erst, im Jahre 1810, ist sein Hauptwerk »Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte« veröffentlicht worden, aber manche seiner beliebtesten Nummern, Falks »Armer Thoms«, das »Ich denke dein« der Friederike Bruns, das Goethe nicht ganz richtig als den Superlativ der der Musik möglichen Herzlichkeit bezeichnet hat, ebenso wie andere bekannte Zelterstücke, als das Mühlersche Trinklied »Der Wein erfreut des Menschen Herz«, Rosemanns »Garten des Lebens«, Schillers »An Emma« stammen aus der Mitte, die ganze Sammlung kleiner Balladen mit dem »Abendlied«, dem »Zauberlehrling«, dem »Gott und der Bajadere« stammt aus dem Ende des letzten Jahrzehnts des alten Jahrhunderts. In ihm und in der Berliner Schule wurzelt Zelter mit der überwiegenden Masse seiner Liederarbeit dadurch, daß sie sich zu der kleinen, strophisch wiederholenden Form, in der die Berliner seit Krause die erste Bedingung der Volkstümlichkeit erblickten, bekennt. In ihren knapp bemessenen Grenzen bewegt sich Zelter namentlich nach zwei Richtungen unverkennbar eigen und selbständig. Er stimmt, ähnlich wie André und Kunzen, wie gelegentlich auch Reichardt, dieser am gelungensten im »Haidenröslein«, seinen volkstümlichen Ton nicht nach dem französischen Diapason, sondern nach dem des wirklichen alten deutschen Volksliedes, dessen Musik Nicolai unfreiwillig oder böswillig wieder erweckt hatte. So ist die Melodie des eben erwähnten Trinkliedes identisch mit der auch von Schulz benutzten alten Weise zu »Es ging ein Mönch durchs Oberland«. Es ist nun zwar augenblicklich noch ein Rätsel, woher Nicolai und die durch ihn auf die Spur gebrachten Musiker alte Volksmelodien kannten und schöpften, aber die Tatsache, daß sie es getan, steht fest. Sie verliert an Wunderlichkeit, sobald man sich erinnert, wieviel vom alten Volkslied noch im »Augsburger Tafelkonfekt«, in der »Singenden Muse«, bei Telemann und Görner, ja selbst in der Instrumentalmusik S. Bachs

lebt. Auch eine Bemerkung Schubarts in der Deutschen Chronik von 1775¹, gelegentlich einer Anzeige von Liedern Andrés getan: »Wir haben noch Volkslieder, die über hundert Jahre alt sind«, verdient da Beachtung. Wohl möglich, daß man in der Mark unter der von Kirnberger entfachten historischen Strömung daran gegangen war, sich um die noch vom Mittelalter her auf den Dörfern lebenden Lieder zu kümmern. So entstand Nicolais Almanach und ward die nächste Quelle für die nach echten Volkswesen Suchenden bis zu Kretzschmer—Zuccalmaglio und sogar bis zu Brahms². Daneben veranlaßte er aber auch die Musiker gelegentlich selbständig einzuheimen. Zu diesem Zweck hatten sie sich eine Theorie zurecht gemacht, die eine Täuschung über Echtheit oder Unechtheit eines Volksliedes ausschließen sollte. Nach Reichardt³ war das Hauptmerkmal eines echten Volksliedes, daß es keine Begleitung oder nur eine sogenannte Hornharmonie vortrug. Die zahlreichen zweistimmigen Hornsätze bei Schulz und Genossen sind also auch als Proben aufs Exempel, als Beweise für den volkstümlichen Charakter der Melodien gemeint. Zwingend war nun diese Theorie ebensowenig, als es einer der früheren oder späteren Versuche, den musikalischen Charakter des wirklichen Volksliedes zu definieren, gewesen ist. Aber wenn Reichardt unter den Beispielen von alten, echten Volksliedern Stücke wie »Es ritten drei Ritter usw.« anführt, so beweist das, daß jene Theoretiker praktisch ziemlich richtig verfahren. Denn, als endlich durch Erk und Böhme eine systematische Liedforschung entstanden war, zog sie aus dem alten, nachweisbaren Volksliedschatz auch die Reichardtschen Beispiele mit hervor. Daran aber, daß eine Wissenschaft vom Volkslied möglich wurde, hat auch Zelter sein Verdienst, wie andererseits die Bekanntschaft mit wirklichen alten Volkswesen dem Volkston seiner kleinen Lieder stark zugute gekommen ist. Es ist einer der ersten Fälle, wo der Segen der Musikgeschichte für die schaffende Kunst im engeren Liedbezirk zutage tritt. Noch häufiger als um die Verwendung ganz alter Melodien, handelt sich's dabei um die Nachbildung stilistischer Manieren. Ein sehr merkwürdiges Beispiel bietet hierfür Goethes »Spröde« mit dem Schluß:



¹ Zitiert von M. Friedländer a. a. O. I, LIII.

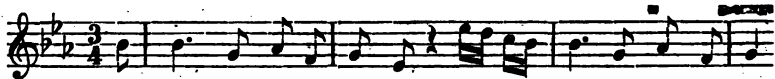
² Vgl. M. Friedländer, Brahms Volkslieder. (Jahrbuch d. M. B. Peters f. 1902.)

³ Kunstmagazin 1782, S. 3.

Das Merkwürdige liegt in der übergezogenen Terz des letzten Taktes, die man, wenn sie nicht auch in französischen Romanzen vorkäme, als Äplerklang ansprechen müßte. Die »Bekehrte« (Goethe), die dieser Nummer folgt, ist ihr Seitenstück, und als nahe verwandt erweist sich die in demselben Heft enthaltene Komposition von Goethes »Wo geht's Liebchen hin.« Sie bringt die Elemente des Volksliedes in den Jodlerpartien des Mittelsatzes:



Der zweite Punkt, an dem sich die kleinen strophischen Lieder Zelters auch über die seiner besten Mitbewerber erheben, beruht auf persönlichen Talenten des Komponisten, auf seiner spezifischen Begabung für fröhliche Geselligkeit, für Erzählungen und auf seiner zarten, fast weiblich feinen Anmut und Liebenswürdigkeit des Herzens. Wer sich von Zelter nach Briefen und biographischen Mitteilungen das Bild einer ziemlich morosen und bärbeißigen Persönlichkeit gemacht hat, kommt mit dem Erstaunen über die Fülle von Güte, Weichheit und jugendfrischer Herzlichkeit, über den Reichtum an innigster Hingebung und Liebe, der in seinen Liedern lebt, gar nicht zu Ende. An erster Stelle sind da seine Gratulationslieder und seine Ständchen zu nennen: der »Gesang zum Jahresfest der Luisenstiftung« für drei Frauenstimmen, auch Kinds »Abendlied im Freien« für drei Tenöre gehören hierher, die Krone aber bildet das »Willkommen dem 28. August 1749« (Goethes Geburtstag) mit seiner herzlichen, der Rührung und der Unschuld vollen Kindermelodie:



Den Strauß, den ich gepflücket, grüße dich viel tausendmal

an der es nichts verschlägt, daß sie stark an ein bekanntes Duett aus »Den beiden Geizigen« Grétrys anklingt. Der Form nach gehört allerdings diese Prachtnummer nicht zu den einfachen Liedern, sie wird nach dem Muster von Schulzens »Serenata im Wald zu singen« erst zum Duett, am Ende zum Chor, der liebliche Ton bleibt derselbe. Eine weitere Perle Zelterscher Gratulationsmusik ist die Nr. 4 des vierten Hefes der »Sämtlichen Lieder usw.«, das »Ständchen«



Was für eine anheimelnde Mischung von Grazie und Etiquette und wie reizend und natürlich ist da in der Singstimme der abgerissene Gitarreklang mit untergebracht!

Die liebevolle Anmut, mit der Zelter gratuliert und Ständchen bringt, begleitet ihn auch bei andren vom Dichter gestellten Aufgaben, sie ist ein Wesenszug, der ihn unter Umständen auch hemmt. Das kann man bei fröhlichen Liedern am deutlichsten bemerken, so am »Musensohn«. Das ist ein allerliebstes Stückchen im Schulzschens Stil, noch etwas munterer, als es bei Schulz ausgefallen sein würde, aber die Keckheit des Goetheschen Textes bringt es nicht zum Ausdruck. Fast gleich verhält sich's mit dem gleichfalls Goetheschen Gedicht: »Wer kauft Liebesgötter?« Da sind der Übermut und das tolle Treiben ebenfalls nicht zu ihrem Recht gekommen, indessen hat sich der Komponist durch die Form, durch den Eintritt des Terzetts, eine äußere Wirkung gesichert. Zum Teil haben wir es bei solchem Versagen auch mit der Nachwirkung Berliner Traditionen zu tun. Die Mehrzahl der kleinen Stücke im ersten Hefte der »Sämtlichen Lieder usw.« ist unter dem Gebot der Schule etwas zu zurückhaltend ausgefallen, ein Teil sucht diesen Ausfall durch einzelne Stellen zu decken. Nicht immer mit Geschmack. Die Läufer z. B., in denen die Andacht der »Betenden« endet, fallen aus der Rolle, das Schlußstück: »Margarete« (Goethe) verwandelt das schlichte deutsche Bürgermädchen sogar in eine halbtolle italienische Primadonna. Anderen Stücken sieht man auch die Mühe der Arbeit und den Autodidakten an. Nur zwei Nummern des Heftes sind Zelter bester Art: das »Rosenband« (Klopstock), das die ganze Sinnigkeit des Schulzschens Stils durch eine einfache Fermate in einen höheren Empfindungskreis hebt und »Des Schäfers Klagelied«, dessen Musik nicht unter, sondern neben der von Franz Schubert steht; nicht die künstlerische Qualität, sondern nur der Unterschied der Zeitempfindung sondert sie. Ein ähnliches Stück, bei dem der Geist des Jahrhunderts zur Vollkommenheit beigetragen hat, ist im zweiten Hefte der »Seufzer des Gefangenen« (Schütze). Auch das ist im Grund eine Schulzsche Bagatelle, aber die fünf Takte Nachspiel führen die Stimmung darüber hinaus ins Große; Zelter leidet, aber er triumphiert auch als der Mann

zweier Epochen. Dafür, daß die berührte Anmut die Tiefe nicht ausschließt, zeugen das schöne zweiteilige »Opferlied« Matthiäons, das in der Auffassung der Beethovenschen Komposition nahe verwandt ist, und Friederike Bruns »Abendphantasie« und Goethes »Erster Verlust« am meisten. Wie Zelter in diesem letzten, einfach dreiteiligen Lied den Aufruhr des Gemüts zurückdrängt, aber ihn doch durchscheinen läßt, das ist außerordentlich fein.

Unbedingter jedoch ist die Güte der Lieder Zelters, wenn sie der Geselligkeit gewidmet sind und wenn sie erzählen. Für die erste Gruppe darf da kurz auf seine Trinklieder, die derb und decent zugleich sind, verwiesen werden. Beim Erzählen glückt ihm der lustige Ton ebenso sicher wie der ernste; diesen repräsentiert »Der König von Thule«, jenen ebenfalls noch weitbekannt »Urians Reise«, am köstlichsten jedoch Goethes »Hochzeitslied« mit seinem schönen Kunzenschen Baß, mit dem heimlichen, geschäftigen, drolligen Zwergenton. Das viel größere und reichere Bild, zu dem Karl Löwe den Goetheschen Text ausgestaltet hat, basiert auf Zelterschen Elementen. Der praktische Wert solcher einfacher und zugleich gehaltvoller strophischer Balladen wird immer derselbe bleiben. Aber das geschichtliche Interesse an Zelter knüpft sich doch weit mehr an die Gesänge, bei denen er auf neue Formen ausgeht. Es handelt sich bei diesen Versuchen um kleine und um größere Formen, um erzählende und andere Texte. Unter den kleinen ist da die bereits erwähnte Komposition der Brunschen »Abendphantasie« ein ganz merkwürdiges, eignes Stückchen. Ihre eigentliche Melodie, die mehr träumerisch spricht als singt, ist nur vier Takte lang, aber Zelter setzt einen Prolog und Epilog hinzu, beide so lang wie das Hauptstück selbst und beide als freie Kadenzen und als der Ausdruck überquellender Empfindung gedacht. Damit hebt er die etwas verworrenen Betrachtungen der Dichterin hinaus ins Reich des Unendlichen. Dem gleichen Ziel der dichterischen Ergänzung, das hier mit vokalen Mitteln erreicht wird, geht Zelter in vielen anderen Fällen mit Vorspielen, Zwischenspielen und Nachspielen des immer ausgeschriebenen Klaviers nach, das er ganz neuzeitlich behandelt. Zu den Kadenzen der »Abendphantasie«, die auch in anderen, namentlich in größeren Gesängen wiederkehren, ist Zelter offenbar durch die italienische Oper gekommen, und damit wird freisinnig eine weitere dem Liede des 18. Jahrhunderts gezogene Schranke niedergelegt und grundsätzlich auch der italienischen Schule der ihr von den Leipziguern und von den Berlinern so heftig bestrittene Einfluß auf das deutsche Lied wieder

zugestanden. Daß Zelter mit der Verwendung italienischen Stils zuweilen fehlgreift, ist schon bei Gelegenheit der »Betenden« und der »Margarete« festgestellt worden. Clärchens »Freudvoll und leidvoll« macht das Kleeblatt voll.

Wichtiger sind die auf Erweiterung und Vergrößerung auslaufenden Formversuche Zelters. Da müssen die eigentlichen großen, ihr Dutzend Notenseiten füllenden Kantaten, wie Ossians »Colma«, Schillers »Teilung der Erde« außer Betracht bleiben, denn ihre Anlage folgt Mustern, die seit R. Keiser eingebürgert sind. Fast das Interessanteste daran ist, daß derartige Kantaten jetzt mitten unter die kleinen Lieder gestellt werden, ein weiteres Anzeichen dafür, daß die Schlußperiode der Berliner Schule, einem für Übergangszeiten allgemeinen Naturgesetz folgend, die strenge Scheidung der Formbegriffe aufgibt. Das neunzehnte Jahrhundert hat sich ihr darin nur angeschlossen. Der Haupt-Eindruck, den die beiden genannten Kantaten hervorrufen, ist der der Unselbständigkeit. Die »Teilung der Erde« hat manche plastische Begleitungs-motive, sie hat namentlich an der Stelle, wo es heißt: »Ganz spät . . .

Adagio.

erschien auch der Po-et, er kam aus wei - ter Fern

F _____ *G* *G* _____ *Gis* _____ | *Cis*

eine moderne und frappant malende Modulation. Aber im ganzen ist sie nichts als ein Sprößling der berühmten »Zoologischen Arie« Raphaels in Haydns »Schöpfung« und »Colma« kaum mehr als eine Zusammenstellung fertiger Formeln für Aufregung und Trauer.

Diejenigen Arbeiten, die für Zelter als Formenmeister besondere Bedeutung haben, sind durchweg dreiteilige Lieder und das Entscheidende liegt bei ihnen in der mannigfachen und neuen Behandlung der Dreiteiligkeit. Da haben wir im »Misanthropen«, der zugleich ein Meisterstück psychologischer, mit dem Bild eines grämlichen Sonderlings beginnender, mit einem Spottausbruch des Betrachters schließender Entwicklung gelten kann, als Mittelsatz ein Recitativ, der dritte Teil ist Variation des ersten. Im »Veilchen« bringt der zweite Vers eine einfache Wiederholung der Musik des ersten, erst der dritte Vers eine zweite, den Mittelteil des Ganzen bildende Melodie und der vierte Vers die Variation der Hauptmelodie. In der »Rastlosen Liebe«

steht der erste Teil im $\frac{2}{4}$, der zweite im $\frac{6}{8}$ Takt, der dritte ist Variation des ersten, und ganz so ist »Neue Liebe, neues Leben« aufgebaut, nur mit der Besonderheit, daß der Mittelsatz ein chromatisches Thema (von 6 Takten) hat. Übrigens bestehen auch diese beiden Gesänge sehr wohl neben Reichardt, Beethoven und Schubert durch schöne, selbständige Auffassung. Deren Träger ist in beiden der Mittelsatz, aus dem im ersten mit Fermaten und Gernerlpausen ergreifend die Fassungslosigkeit, im zweiten der väterlich gütige Sinn des Dichters spricht. Nur sind der Cäsuren etwas zuviel.

Die Zusammenfassung der angeführten Beispiele ergibt, daß Zelter der seit Peri und Albert bekannten und geübten strophischen Variation eine neue, sehr wirksame Form abgewonnen hat. Von der reinen, glatten Variation macht er im Gegensatz zu Schulz, Reichardt, Kunzen nur selten, sehr schön im »Willkommen« Gebrauch, die Regel ist bei ihm: die Wirkung der Variation durch Einfügung eines als Gegensatz wirkenden, zweiten, mittleren Teils zu steigern. Damit hat er, ohne den Grundriß zu zerstören, das Gehäuse des Liedes und seine geistige Tragfähigkeit außerordentlich bereichert und ist der Vater einer neuen, freien und großen Liedkunst geworden. Zu diesen außerordentlichen geschichtlichen Ehren gesellt sich der immer noch bedeutende, praktische Gebrauchswert seiner Lieder und Gesänge, sodaß von beiden Punkten aus genügende Veranlassung vorliegt, auf Zelter nachdrücklich zu verweisen.

Mit ihm kommt die Geschichte der Berliner Schule zu einem rühmlichen Ende. Ihre gutgemeintem, aber gänzlich verfehlten, kunstfeindlichen, während des Tiefstandes deutscher Dichtung den Galliern abgesehen Grundsätze sind spät, aber noch zur rechten Zeit aufgegeben und, wenigstens indirekt, der deutschen Musik doch zur Wohltat geworden. Sie haben die Zahl der Liederkomponisten und der Liedfreunde gewaltig vermehrt und Lust und Liebe zum Gesang in alle Stände des weiten Volkes hineingetragen, sie haben aber auch der höhern Tonkunst das Gebot der Gemeinverständlichkeit und Klarheit eingeschärft. Nicht nur eine Menge der anmutigsten Opern- und Singspielmelodien ist von Gluck über Mozart und K. M. v. Weber bis auf Lortzing, bis auf das »Uhrenlied« in G. Schmidts »Prinz Eugen«, ja bis auf Ignatz Brüll und bis auf den heutigen Tag in Form und Geist Berlinisch. Auch Beethovens »Freude, schöner Götterfunken« und mit ihm das Finale der Neunten, auch die ganze Thematik der letzten Sinfonien J. Haydns stammt aus diesem

Boden. Keine der zahlreichen früheren Zentralstellen des deutschen Liedes hat in dessen Entwicklung so wichtig eingegriffen, wie die Berliner Schule. Auch nach Zelter hat sie noch langhin versucht die ortsansässigen Talente, darunter auch sehr begabte Dilettanten wie Flies, den wirklichen Komponisten des angeblich Mozartschen »Wiegenlieds«, und den durch das »Integer vitae« bekannten Flemming, um das modifizierte Programm zu sammeln. Mancher dieser Mitarbeiter lebt noch gegenwärtig mit einem Lied, aber der Name des Verfassers ist vergessen oder nie bekannt geworden. So ging's beispielsweise dem Komponisten von



Freu-de, schöner Göt-ter-funken, Toch-ter aus El-y-si-um.

Die Berliner Schule hat noch bis zu Löwe, Mendelssohn und R. Franz neue Vertreter von Bedeutung gefunden, aber den Hauptstrom im deutschen Lied des 19. Jahrhunderts beherrscht sie nicht mehr, und daran hat auch die Tatsache nichts ändern können, daß zur Zeit, wo in ihr mit Peter Schulz die große Wandlung eintritt, sich ziemlich gleichzeitig mehrere Filialen der Berliner Mutterkolonie bilden. Gerade einzelne dieser Kinder waren es, die sie schließlich endgültig in den Schatten stellten.

Unter diesen Nebenstellen ist, vom Norden aus angefangen, zunächst eine neue Hamburger Schule zu nennen. Ihr gehören die nachmalige Gattin Reichardts, Juliane geb. Benda, und seine Tochter Luise, die Seele der späteren Hamburger Musikfeste, an. Eine Probe, vielleicht:



Herz-lich tut mich er-freu-en die fröh-li-che Sommers-zeit

genügt, um zu zeigen, daß letztere mit geschickter Benutzung von Volksliedelementen, hier Choralanklängen, eine Meisterin in Schulzstil ist. Überall formvollendet, erhebt sie sich in einer Anzahl ihrer Lieder mit Nonen und andren Dissonanzen über den Berliner Kreis. Die Kompositionen der Mutter sind musikalisch stark mechanisch, ihre Originalität spricht eher aus den Vortragsbezeichnungen. »Das kleine Mädchen« z. B. soll »mit echtem Muttergefühl« gesungen werden. Die auf Telemann zurückzuführende Überschwänglichkeit in diesem Punkte blüht in der Zeit Julianes besonders und auch bei Männern. Franz von Secken-

dorff z. B. will ein Lied ›aufmerksam und abenteuerlich‹, ein anderes ›mit verliebter Wärme‹ gesungen haben. Auch mit den Texten, die zum größten Teil von Herder entnommen sind, geht sie sehr selbständig um. Hölty's bekanntes — aus Anlaß des siebenjährigen Krieges häufig komponiertes — ›Klagelied eines Mädchens‹ datiert sie frischweg ›aus den Kreuzzügen‹. Trotzdem hat sie Freunde gefunden, sogar in Süddeutschland, wo sie in einer Ulmer Handschrift vom Jahre 1792¹ mit: ›Vier trübe Monde sind entflohn‹ vertreten ist. Eine dritte Vertreterin des Hamburger Liedes ist Minna Brandes. Die männlichen Repräsentanten bestehen aus der Reihe: Agthe, Keller, Steinfeld, Telonius, Wiedebein, Witthauer, Hoenicke, Wiese, Hanke. Als bedeutendster Gast tritt 1793 von Bonn her Andreas Romberg auf, dem sich die Hannoveraner Beneken, der Komponist von ›Wie sie so sanft ruhn‹, und Heller, sowie der Göttinger Becker anschließen.

Nach Süden zu entsteht die nächste Filiale der Berliner Schule in Dessau. Sie hat in dem dortigen langjährigen Hofmusikdirektor Friedrich Wilhelm Rust, dem Schüler Neefes, der seine letzten Lebensjahre gleichfalls in der Anhaltschen Residenz verbrachte, ihre Hauptstütze. Rust, den Goethe wohl nicht bloß auf Grund von Wörlitzer Begegnungen einen großen Meister genannt hat, ist nicht bloß durch die früher bereits erwähnten Kantaten bedeutend, sondern auch seine Liedkompositionen gehören zu den besten der Zeit. Sie sind unter dem Titel ›Oden und Lieder usw.‹ in zwei Ausgaben 1784 und 1796 erschienen, im ganzen 60 Nummern, eine zu kleine Zahl, um gegen die Berliner Schule durchzugreifen und den Grad von Teilnahme zu erwecken, der den meisten Talenten zur Reife und Vollendung unentbehrlich ist. Der alten Berliner Schule stellt sich Rust fast als Antipode gegenüber, schon sein Periodenbau und seine an Trugschlüssen reiche Harmonik sind ein Protest gegen bequeme Volkstümlichkeit. Er geht mit der Zeit und mit der vollen Kunst, daher überraschen ebenso wie seine Instrumentalkompositionen, an ihrer Spitze die große Bdur-Sonate für Violine und Klavier, auch seine Lieder, von denen mehrere durch seinen Enkel Wilhelm, den Gründer und Direktor des Berliner Bachvereins und nachmaligen Leipziger Thomaskantor, ferner durch Schneider, Lindner, Friedländer zum Neudruck gebracht worden sind, ähnlich wie die Reichardts, Kunzens, Zelters durch Wendungen, die wir heute an

¹ Ulmer Stadtbibliothek D. 87, 2.

den Namen Beethoven zu knüpfen pflegen. Schon die Sammlung von 1784 tut das und besonders eindrucksvoll darin die Komposition von Goethes »Der du von dem Himmel bist«, die mit Recht als Rusts Hauptstück gilt; sie ist's auch in dem Sinne, daß sie zugleich von seinen Schwächen, der großen Ungleichheit seiner Arbeit, seiner Abhängigkeit von Reminiszenzen, ein Bild gibt. Sie fängt wörtlich wie Glucks trotz ihrer Leirigkeit berühmte Orfeo-Arie: »Ach, ich habe sie verloren« an, nämlich:



(Gluck.)
Der du von dem Him-mel bist

Dann aber setzt bei den Worten: »Ach, ich bin des Treibens müde« der schönste eigne und warme Gesang ein. Ebenso unvergeßlich ist der Schluß: »Süßer Friede, komm, ach komm usw.« durch den abgeklärt ruhigen, halb müden Ton. Es ist schwer verständlich, wie Schneider dieses vortreffliche Lied, wie er überhaupt den ganzen Rust einer italienisierenden Richtung zeihen kann. Die ist aus dem deutschen Lied fast gleich auf den ersten Anhieb der Berliner Schule gewichen, nur wer im kleinsten Melisma, und seien es zwei Sechzehntel eines Auftaktes, einer unbetonten Silbe gleich den italienischen Popantz wittert, kann um 1784 noch eine italienisierende Richtung bemerken. Dann herrscht sie auch heute noch, z. B. mit:



Der Mond ist schlafen gegangen

beim urdeutschen Robert Franz. Rusts Lieder von 1796 sind gleichmäßiger gearbeitet und unabhängiger in der melodischen Erfindung, nur die Bässe könnten reger sein; in der Auffassung der Texte ist die Resonanz Gluckschen Tones stärker geworden, und neben Gluck steht jetzt als neues Muster Peter Schulz. Der »Totenkranz für ein Kind« mit dem Seufzer und Glockenklang malenden Begleitungsmotiv der linken Hand ist eine vollständige Umschreibung von Schulzens »Elegie auf ein Landmädchen«, der durch den Choralklang ergreifende Chorschluß des Stückes geht auf ein zweites Hauptstück der »Lieder im Volkston« zurück, auf die »Serenata im Walde zu singen«.

Klavier zu singen« zugewendet, deren 36 Nummern nur ein Drittel deutscher und daneben, abermals für den Geschmack der höheren Gesellschaft im allgemeinen und für den Dresdner im besondern bezeichnend, je zwölf französische und italienische Texte bringen. In dem Stil dieser mit »agréments« durchschossenen, weltlichen Lieder klingt noch die Zeit von Hurlebusch, Doles, Fleischer und der andern alten Leipziger hinein, doch sind sie frei von dem weinerlichen, überdemütigen Ton, der der Gegenwart Naumanns geistliche Kompositionen verleidet. Viel frischer sind die 24 Lieder, die Naumann zu den 1790 und 1792 veröffentlichten Sammlungen des Dresdner Geheimkanzlisten Kriegel beige-steuert hat. Hier bietet er in fröhlichen Geschichten von Bauernmädchen, Lieblingsvögeln, in Bildern von Wald und Frühling anmutige Lieder im Stil und Tone Schulzens. Das sind, hie und da etwas unnötig verzieret, dennoch wirkliche Lieder für das Volk, einzelne wohl sogar aus dem Volk. Am besten wirken die in der Weise André's derber und kräftiger gehaltenen, sie erinnern an den Komponisten der »Cora«, die ja als bevorzugte Quelle für zum Hausgebrauch geeignete Theaterlieder bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts auf zahlreichen nord- und mitteldeutschen Klavierpulten zu finden war. Ein Stück aus diesen Kriegelschen Sammlung:

Fröhlich.

II. 2.

Es le-ben die Al-ten, die Wei-ber und Wein viel hö-her ge-
 C G

hal-ten als E - del - ge - stein
 C E G H D G

ist, wenigstens in Sachsen, durch mehrere Menschenalter eines der beliebtesten Tafellieder gewesen. Man kann diese Kriegelschen Sammlungen als ein Seitenstück zu den Birnstiel'schen »Oden mit Melodien« von 1753 betrachten. Wie sich auf diese eine Berliner Schule gegründet hat, so sollte von jener eine Dresdner den Ausgang für dauernde und eingreifende Arbeit nehmen. Dieser Plan ist zwar schon nach dem zweiten Stück stecken geblieben, aber er gehört mit in das Bild der von der Berliner Schule durch ganz Deutschland getragenen Freude am Lied, und zweitens stellen die von Kriegel gebrachten Lieder

Schusters, Seydelmanns und Weinligs — weniger die von Teyber — dem Talent der Dresdner Matadoren ein sehr rühmliches Zeugnis aus. Was sie bieten, ist mehr als guter Berliner Durchschnitt, aus ihren Liedern spricht anheimelnd ein muntrer, heitrer und urbaner genius loci. Insbesondere ist Ehregott Weinlig, der Onkel des als R. Wagners Lehrer bekannten Theodor W., für das Lied in Sachsen sehr einflußreich geworden. Wenn auch unter seinem Kantorate die Kreuzschule nicht mehr den Hauptteil der besten Komponisten und Sänger Deutschlands stellte¹, so gingen doch auch jetzt noch namhafte Kräfte wie Gerstäcker, Polenz, Bergmann aus ihr hervor, und vor allem versorgte sie das engere Sachsen nach wie vor mit ausgezeichneten Kantoren. Zu ihnen gehört als eine Spitze Julius Otto. Was aber der Durchschnitt dieser von Weinlig erzogenen Kantoren im Liede leistete, würde sich aus den Sächsischen Kurrendenbüchern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts leicht nachweisen lassen. Hier zwei Bruchstückchen eines dieser Weinligschüler, des langjährigen Olbernhauer Kantors Karl Dankegott Kretzschmar, der Anfang eines Grablieds:



Le - be wohl, o müt-ter-li-che Er - de, nimm mich



auf in dei-nen küh-len Schoß

mit dem schönen Aufstieg in die Septime und der eines im Erzgebirge gleichfalls noch lebendigen Weihnachtsliedes:



Ich steh vor deiner Krip-pe hier, o Je - su Christ, im Le - ben

Auch Hurka, ein geborener Böhme, verdient Beachtung, einmal

¹ Reichardts Kunstmagazin für 1782, S. 118.

durch seine (von Dresden aus in der Vorrede zu der Sammlung ›Scherz und Ernst‹ [1786]) unverhohlen ausgesprochene Gegnerschaft gegen Schulz, zweitens durch seine reizenden, hundert Jahre vor Smetana von einem anmutigen slavischen Puls belebten Tanzlieder. Was er an dem Berliner Volkston mit Recht verwirft, ist die grundsätzliche Beschränkung der musikalischen Mittel, ihr stellt er in seinen Liedern einen freieren, trotz knapper Form Fermaten, Generalpausen und Recitativemente zu Hilfenehmenden Aufbau entgegen. Damit ist er nach Süden gedrungen, besonders beliebt waren hier¹ sein



und das ›Lied an das Klavier‹.

Am stärksten ist das bei allen bisher genannten Filialen der Berliner wiederkehrende Merkmal der fleißigen Mitarbeit sogenannter Dilettanten — die regelmäßige und abschließende Begleiterscheinung von Blütezeiten in jeglicher Art musikalischer Komposition — in der Weimar'schen Schule ausgeprägt. In ihr, die mit den ›Vermischten Melodien usw.‹ des von Goethe sehr geschätzten, später in die Schweiz verzogenen Pf. Christoph Kayser schon 1775 ans Werk geht, treten die Versuche der wenigen Fachmusiker E. W. Wolf, Eberwein, Eylenstein, A. E. Müller, (Anton Schweitzer und Heusler als Gothaer Gäste), die zum Teil an Méhul und andre Franzosen anlehnen, weit zurück hinter die Leistungen eines auch als Regisseur, Dichter und Übersetzer verdienten Hofbeamten, des Freiherrn Franz von Seckendorff. Dieser Freiherr, dessen musikalische Hauptarbeit in zwei Heften ›Volks- und andern Liedern‹ aus dem Jahre 1779 vorliegt, bringt unter deren 24 Nummern ein Viertel matte, konventionelle Nieten, aber alle andren zeigen ihn, wo nicht im ganzen, so doch in einzelnen Stellen, als einen der allerbegabtesten Vertreter eines nobel volkstümlichen Lieds. Das wiegt deshalb sehr schwer, weil von Seckendorff von der Schulzschen Schule keinen Nutzen hat ziehen können; er ist viel-

¹ Handschrift der Ulmer Stadtbibliothek, D 37².

mehr ihr Vorläufer und verdankt alles dem eigenen, starken Talent. Dessen Ausbildung kann nur bescheiden gewesen sein; das zeigt die kunstlose, simple Harmonik seiner Lieder, die nicht das geringste von Reichardt, Kunzen oder Zelter weiß, ebenso wie seine Art der Rhythmik und der Periodisierung. Aber das alles macht der Komponist durch seine herrliche, exemplarische Gabe, kleine, plastische Motive zu erfinden, und durch die Kunst, sie einzuprägen, wett. Man glaubt wieder vor der Methode H. Schützens, vor Adam Krieger, Wolfgang Franck und andren besten Meistern des 17. Jahrhunderts zu stehen, wenn man sieht, was von Seckendorff in seinen Liedern mit dem Wiederholen, Umstellen, Hin- und Herwenden, Festhalten weniger Noten erreicht. Diese Motive gehen nach Art der genannten Alten vom Gassengut, von Akkord- und Skalennoten aus, wie im »Fischer« das durchgehende:



es sind Melodien, die, auch wo sie, wie in »Elvershöh«



sich aparter wenden, doch nicht neu sind. Aber sie sind immer ungesucht und natürlich aus der Seele des Textes und seiner einzelnen Begriffe gequollen, darum dringen sie so leicht ein, haften wie Signale, wie ein Motto und eine Moral nicht bloß im Ohr des Hörers und klingen lange und oft nach und wieder. Immer wieder staunt man über die Frische und Naturwahrheit dieser Lieder und möchte mindestens die Hauptmotive von allen aufschreiben. Aber da kommen dann, in I, 8 (»Wend', o wende diesen Blick«), in der »Liebesklage« II, 4 Episoden, in I, 12 dem Lied eines wahnsinnigen Mädchens, Refrains, die das ebenso verdienen, und schließlich läßt sich ja das beste an Vokal-kompositionen, der geheimnisvolle Vorgang, wie der Text die Töne geweckt hat, überhaupt nicht aufzeichnen. Auch in diesem Punkte, in der Auffassung bergen v. Seckendorffs Lieder viele Überraschungen. Da ist II, 8, Herders »Edward«, wo das »Oh« so fremdartig und geisterhaft klingt, da ist II, 7 ein Bettlerlied mit einem dem Gedichte eine ganze Lebensbeschreibung hinzufügenden Stich ins Abenteuerliche, ferner II, 6 (»Stüßer Trost«).

Hier gelangt der Sänger, alten Erinnerungen nachgehend, in seinem Entzücken bis zu ganz naturalistischen Schlußrufen: »labend — labend!« Eine besondere Stärke entwickelt der Komponist nach dieser Seite in der Kunst, die vom Dichter vorgezeichneten Stimmungen durch Gegensätze zu beleben und zu dramatisieren, die durch die Situation erlaubt und nahegelegt werden. So klingt in I, 10, »Liebesdrang« (nach einem eignen Gedicht v. Seckendorffs), in die Sehnsucht nach Freude auch der Zweifel, ja das Entsetzen über ein verlorenes Leben mit wildem Abbrechen und Absetzen hinein. In I, 9, Goethes »Es war ein Knabe frech genug«, kämpft mit der Keckheit das Mitleid, bis Verwirrung aus den Zwischenspielen herausschlägt. Die Nummer ist eines der wenigen Beispiele von wesentlicher Wichtigkeit des Instruments; im allgemeinen hat es bei von Seckendorff nur kleine Malerdienste, Anspielung auf Lerchenklang, Windesrauschen usw. zu verrichten.

Weitre Dilettanten von der Bedeutung Franz von Seckendorffs hat die Weimar'sche Schule nicht, obwohl das Beispiel der Herzogin Anna Amalia alle kompositorischen mit dem Hof in Berührung kommenden Talente anfeuern mußte. Nur die bekannte Sängerin Corona Schröter, die Schülerin Hillers, hat sich in den Jahren 1785 und 1792 mit einigen Dutzend Liedern bekannter gemacht. Sie läßt eine längst fertig ausgebildete Tonsprache für sich dichten und denken, der »Erkönig«, den sie mit Eigenem zu bestreiten sucht, ist in den ersten zwei Takten

usw.

Wer reit so spät durch Nacht und Wind?
A Gis A Gis A Fis — E

namentlich durch einen geschickten Akkord für das Schaurige gut, verläuft aber von da ab, im üblen Sinne des Wortes, ganz dilettantisch.

Wichtiger als Hamburg, Breslau, Dessau, Leipzig, Dresden, Weimar wurden die Süddeutschen Filialen der Berliner Schule. Im Prinzip erschien die Bereitwilligkeit des Südens, wieder am deutschen Liede mitzuarbeiten, von dem Augenblick an gesichert, wo André sein Talent und seinen Offenbacher Verlag in den Dienst der Berliner Schule stellte, in der er sich zu einer führenden Stellung aufschwang. Aber tatsächlich erschlossen sich das heutige Baden, Hessen, Bayern dem Liede auch jetzt noch nur sehr zögernd und langsam. Bis ans Ende des 18. Jahrhun-

derts geben nur vereinzelte Sammlungen aus Frankfurt (Claudius), Cassel (Hartmann und Eshstruth), Mannheim, Karlsruhe, Speier, aus Mainz, Darmstadt, aus Nürnberg, aus Regensburg (ein Heft des später als Opernkomponist zu geschichtlicher Bedeutung gelangten Simon Mayr) Kunde von eingeborner Liedkomposition und schlägt man sie auf, steht man vor einem ganz veralteten Geschmack, vor den Schnörkeln und Rouladen der Zeit von Fleischer und Doles. Das ärgste Beispiel von Rückständigkeit bieten die zwei Bände von Kompositionen Bürgerscher Gedichte, die der Kapellmeister Georg Wilhelm Gruber 1780 in Nürnberg veröffentlicht hat. Anders im ehemaligen Schwaben. Da bildet sich noch vor den »Liedern im Volkston« eine förmliche, durch echte, interessante Talente ausgezeichnete und vorwärts drängende Schwäbische Schule, der Rheineck, Christmann, Schubart, Auberlen, Boßler, Knecht, Schmittbauer, Abeille, Eidenbenz, Schwegler, Deller, Zumsteeg angehören. Allerdings ist sie weniger wie die Hamburger und andere Kreise eine Filiale der Berliner Schule, sondern sie steht zu ihr in einem mehr koordinierten Verhältnis; sie ist autochthoner Natur und ein eignes Gewächs schwäbischer Erde. Als ihr Haupt und Gründer ist der durch sein Schicksal wie durch seine dreiseitige Begabung als Dichter, Komponist, Musikschriftsteller gleich merkwürdige Chr. Daniel Schubart, der Gefangne vom Hohenasperg, zu betrachten. Schubart hat seine ersten Lieder nachweislich¹ schon auf der Schule zum hl. Geist in Nürnberg geschrieben, eins seiner bekanntesten, das »Schneiderlied«, ist 1763, also zu einer Zeit entstanden, wo die in Berlin um Krause und Genossen gescharten Musiker die Aufmerksamkeit der Süddeutschen noch nicht erregt hatten und wo Hillers Singspiele noch ungeboren waren. Später ist allerdings Schubart einer der wärmsten Bewunderer Hillers geworden und noch in seiner »Ästhetik« nennt er ihn »im Volkston unerreicht«. Aber er hat sich nicht an ihm bilden gekonnt, sondern er ist unabhängig von norddeutschen Mustern und Ideen und wahrscheinlich von derselben Tradition und Praxis aus, die am Ende des ausgehenden 17. Jahrhunderts in den Münchner Handschriften, später in Ratgebers »Tafelkonfekt« so überraschend und kräftig zutage tritt, zu dem Stil seiner Lieder gekommen. Auf die Berliner war er nicht einmal gut zu sprechen und spottet noch in der oben angeführten Stelle aus der »Deutschen Chronik« darüber, daß die Marpurgs und Kirn-

¹ Ernst Holzer, Schubart als Musiker, 1905.

berger dem Lied, dem die Natur sein breites Bett im Volk gebrochen habe, mühsam mit Hacken und Schaufeln einen Kanal zu graben suchten. Schubart kannte das wirkliche Volk, wußte, wie es dachte, sprach und sang und hatte zeitlebens, wie Strauß¹ sagt, in Spinn- und Wachtstuben, auf Landstraßen und Zunft-herbergen die einfachen Leute studiert und damit einen Vorsprung vor den meisten Vertretern der musikalischen Volkstümlichkeit. Seine Lieder sind meist in Text und Musik einfache Produkte des Volkslebens selbst. Dort der Bauer und seine Knechte und Mägde, die Handwerker, Stände und Geschlechter vom Schuster und Schneider bis zum Herrn Provisor, das ledige Mädchen, die Witwe, nicht zuletzt der Soldat; hier durchaus einfache, zuweilen etwas banale, aber lebendig entwickelte, aus kernigem oder naivem Gefühl gequollne Melodien, die immer eins mit dem Texte sind. Diese seine Lieder auszeichnende Einheitlichkeit von Wort und Ton ist nicht, wie bei Schulz, durch die genaueste Durchdringung des Gedichts erworben, sondern sie geht bei Schubart auf eine außerordentlich elastische Arbeitsteilung zwischen seinem dichterischen und seinem musikalischen Talent zurück. »Bald — berichtet sein Sohn Ludwig — machte er den Text, bald die Musik zuerst«, aber immer fügten sich die Stellen natürlich zusammen, und die Lieder gewannen jene Leichtigkeit, die man ihnen ansieht. Schubart gleicht in dieser Doppeltätigkeit den alten Rhapsoden, darum komponiert er auch nur wenige, und nicht gerade die besten fremden Texte, nach seinen eignen Gedichten dagegen haben wegen des darin fließenden starken Volksblutes Rheineck, Zumsteeg, Eidenbenz, Abeille, Weimar und andere Landsleute wiederholt gegriffen.

Als Rhapsodenkunst, als Produkt der Improvisation muß man auch die Musik Schubarts beurteilen. Er ist meistens ungleich, und auch seine besten Stücke sind nur selten frei von matten, bequemen, flüchtigen Stellen, von Selbstwiederholungen, Rosalien und Gemeinsätzen, ja selbst von Elementarschnitzern. Diese gewöhnliche Schattenseite des Improvisierens, des Erfindungsreichtums und der Leichtigkeit tritt bei Schubart noch mehr als üblich hervor, weil er seine Lieder in der Mehrzahl so, wie sie entstanden waren, in der ersten Niederschrift, gleich vom Klavier weg, aus der Hand gab. Die Freunde, denen er sie vorsang, nahmen sie mit und brachten sie, ohne zu fragen, in Böflerschen Sammlungen, in der Stuttgarter Monatsschrift, in der Anthologie

¹ D. F. Strauß: Biographie C. D. Schubarts II, 452 ff.

zur Realzeitung, bei Schweizer Verlegern und wo und wie es gerade paßte, zum Druck und vor die Öffentlichkeit, bis endlich der Ärger hierüber und die Hoffnung, aus seinem Eigentum einen Erlös zu gewinnen, den Komponisten veranlaßte, selbst an die Herausgabe seiner Lieder zu gehen. So sind 1786 vom Hohenasperg aus die drei Hefte »Musikalischer Rhapsodien«, in denen Abhandlungen und Gedichte mit großen und kleinen Liedern und mit Instrumentalkompositionen vereinigt sind, hinaus in die Welt gegangen. Wo das versprochene vierte Heft verblieben ist, steht noch nicht fest. Diese Rhapsodien sind das Hauptwerk, aber sie enthalten doch nur einen kleinen Teil der Lieder Schubarts, der größere ist in Einzeldrucken und Sammelwerken zerstreut, und unlängst erst ist in der Königlichen Landesbibliothek zu Stuttgart ein Band mit 64 größtenteils vom Komponisten eigenhändig eingetragenen Liedern Schubarts, von denen die Mehrzahl unbekannt war, zum Vorschein gekommen¹. Auch die Stücke in den Rhapsodien entbehren noch der wirklichen und letzten Redaktion und stehen unter dem Niveau seines wirklichen Könnens und seiner musikalischen Schulqualitäten. Wie es mit diesen tatsächlich steht, zeigen in erster Linie die reichlichen Durchgangsakkorde in seiner Harmonik; sie schließen die Annahme einer ungetübten und im Grunde unsicheren Hand vollkommen aus. Aber auch seine Melodik zeigt, nicht bloß, wenn sie aus dem Geschrei des Tanzbodens gebundene Oktaven herausklingen läßt und nicht bloß bei extremen Aufgaben der Malerei und des seelischen Ausdrucks, eine Freiheit und Kühnheit, die den gleichzeitigen Berlinern weit voraus ist. Die Rhythmik Schubarts ist klar und plastisch und hat, wie bei den meisten Schwaben, ihre Heimat in der Lust am rüstigen Marschieren und am behaglichen Tanz, aber auf dieser Grundlage bewegt sich Schubart sehr mannigfaltig und originell. Gleich der Eingang des »Kapliedes« (in der ersten Fassung) veranschaulicht das alles miteinander:



Auch für den Anteil, den an dem, was man bei Schubart Kunst nennen kann, das Instrument hat, kann es als Paradigma dienen. Das ist sehr wenig, und dadurch steht Schubart zu den spätern Schwaben im Gegensatz. Die Zwischenspiele beschränkt er auf

¹ F. Holzer: Beilagen zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 140 u. 141 vom 21. und 22. Juni 1904.

gelegentliche Einwürfe von drei und vier lustigen Noten, Nachspiele fehlen oder sind ganz kurz, bezüglich der Vorspiele macht nur das mit einem vollständigen schwäbischen Tanz eingeleitete »Gretchen« eine Ausnahme. Das »Kaplied«, das Matthison mit Luthers »Ein' feste Burg« und mit der »Marseillaise« verglichen hat, ist das berühmteste unter den berühmten Soldatenliedern Schubarts geworden, zeigt aber doch nicht seine ganze Gestaltungskraft. Die findet man im »Provisor«, im »Schneiderlied« und in andren Stücken, die, wie diese beiden, den Schluß durch einen neuen Satz im leichtren und kontrastierenden Tempo steigern. Da kommen die ganze Keckheit und der Übermut von Schubarts Natur zum Ausdruck, dieselben Grundzüge, die das Leben des Leichtsinigen verwüstet haben. In der großen Form, der sich die genannten Stücke annähern, hat Schubart niemals festen Fuß gefaßt. Wir haben nur eine Kantate: »Die Macht der Tonkunst«, von Schubart selbst so gedichtet, wie das nur ein Musiker kann, in der Komposition ein durch einen großen pathetischen Refrain schön zusammengeschlossenes, an vorzüglichen malerischen Episoden reiches Rondo. Sie mischt in Harfenklang und schwäbische Tänze auch eine sehr fließende zweistimmige Orgelfuge. Die Ulmer Handschriften bringen diese Kantate mehrfach. In Betracht kommen dann noch die in Boßlers »Blumenlese« von 1782 gedruckte Ballade: »Der Riese und der Zwerg« und das Lied von der »Henne« (Claudius). Dort tappt der Riese, es winselt der Zwerg und wimmert, aber den Hörer gleichmäßig festzuhalten vermag die Komposition nicht; viel gelungner ist die der »Henne«, die formell durch einen Satz im Recitativton interessiert. Hier sind wir auf Schubarts Hauptgebiet, dem Humoristischen, dem, auf dem das »Schusterlied«, das »Köhlerlied«, der Brief »Lieschens an Michel« und so viele andre drollige Sächelchen liegen, die auch heute noch alle die Musikfreunde erheitern können, die nicht hypermodern verlernt haben, den Kern auch aus alter, verblaßter Schale herauszufinden. Doch beherrscht Schubart auch andre Gebiete. Preisgeben muß man seine Liebeslieder, die nach der damaligen Mode gemacht, nicht empfunden sind. Was er im Elegischen kann, zeigt sein »Hirtenslied«; das ausnahmsweise ein Vorspiel hat, und zwar gleicht dieses Vorspiel genau dem Hornthema von Beethovens Pastorale. Einen sehr starken Kredit hatten bei den Zeitgenossen Schubarts schauerliche Lieder; auf diesem Gebiet wirkte er in der Blütezeit des Aber- und Gespensterglaubens mit arg schwachen Leistungen, wie die »Fürstengruft«,

ebenso wie mit dem dämonisch fundierten ›Fluch des Vatermörders‹. Strauß lehnt diesen allerdings als ›Höllengebühlied‹ ab, das Volk jedoch ist bei solchen Themen von jeher durch die ›Moritaten‹ seiner Jahrmarktsbarden an einen stark aufgetragenen Ton gewöhnt. Das wußte Schubart als unverfälschter Volksmann, und daher ist ›der Fluch usw.‹, der übrigens auch formell als ein origineller Beitrag zur strophischen Variation Bedeutung hat, zu einem seiner größten Erfolge geworden; u. a. belegt das die s. g. Wagnersche Handschrift der Ulmer Stadtbibliothek, noch mehr eine zweite Ulmer Handschrift (sign. X), die unter der Überschrift: ›Musik fürs Klavier‹ kein einziges Klavierstück, aber lauter Schubartsche Lieder, darunter ebenfalls den ›Fluch‹ usw. bringt. Daneben finden sich in der genannten Bibliothek auch zahlreiche Lieder des Komponisten auf einzelnen Blättern. Weil es auch anderwärts wiederkehrt, sei aus dieser Gruppe ›Das Schwabenmädchen‹ hervorgehoben. Wie in Ulm, ist Schubart überhaupt ein Liebling der handschriftlichen Sammlungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und da ebenso nach Östreich wie nach dem Norden gedrungen. Am besten wird aber die Echtheit seines Volkstons und damit seine Bedeutung durch die Tatsache belegt, daß noch Böhme und Erk Schubartsche Kompositionen (das ›Soldatenlied‹, den ›Bettelsoldat‹) als wirkliche Volkslieder veröffentlicht haben, und fast mehr noch als die Schulzschen haben seine Melodien im Volk und bei Studenten ihre Popularität bis heute behauptet.

Die weiteren meist genannten Vertreter der Schwäbischen Schule sind: Rheineck, Auberlen, Knecht, Abeille, Zumsteeg. Rheineck, der Gastherr vom ›Weißen Ochsen‹ in dem seit 1803 bayrischen, musikgeschichtlich u. a. durch seine Kantorei und durch Romanus Vötter ausgezeichneten Memmingen, hat von seinem Freunde Schubart, der bei der Trauung Rheinecks die von diesem komponierte Hochzeitskantate dirigierte, einige lustige Texte glücklich verwendet, im übrigen aber mit ihm keine künstlerischen Berührungspunkte. Sein Hauptideal sind die Franzosen, von denen er eine ganz außerordentliche Vorliebe für die Romanze eingesogen hat. Wenige Stücke nur finden sich in den fünf Heften seiner ›Lieder mit Claviermelodien‹ (1779—1790) oder in den zu Boßlerschen Sammlungen gestifteten Beiträgen, in denen er nicht deren Musettenklang in den Mittelsätzen mit lange liegenden Bässen nachzubilden sucht. Dabei laufen ihm aber regelmäßig einige schlechte Quartsextakkorde unter (gelegentlich, im ›Winterlied‹ z. B. empfängt uns einer auch gleich

beim Anfang des Stückes) und zeigen ihn, den Pariser Studien und zweien Opern zum Trotz, als vollen Dilettanten. Von deutscher Schule hat Neefe, der nach Ausweis der Ulmer Handschriften in Schwaben fest eingebürgert war, eingewirkt. Die vierte von dessen Serenaten »Düster liegt die Nacht umher« mit ihren unbegleiteten Solostellen und dem drauffolgenden Trommelklang tritt in Rheinecks »Lied hinterm Ofen zu singen«¹, seiner besten Leistung, leibhaftig hinein. Trotz seines Fleißes ist Rheineck, wie die Handschriften ausweisen, nur wenig ins Volk gedrungen; mehr haben sich die Musiker für ihn interessiert, die Lieder »Die Mädels sind veränderlich« und »Blühe, liebes Veilchen« sind noch in später Zeit für Anthologien benutzt worden. Im ganzen haben wir es bei Rheineck mit einem unsicheren, schon textlich umhertastenden Bildungsmann zu tun, der es nicht weit über den eingelernten Staar hinausbringt. Er kann nur dazu dienen, die Ursprünglichkeit und den Reichtum Schubarts als eines der begabtesten und echtsten Volkssänger, die Deutschland gehabt hat, deutlicher zu machen.

Auberlen, der im Jahre 1784 in St. Gallen vierzig Nummern »Lieder für Clavier und Gesang« und 1799 in Heilbronn »24 Lieder verschiedener Dichter beim Klavier zu singen« in den Druck gebracht hat, interessiert, obschon er nur zu den kleineren Talenten gehört, dadurch stärker, daß er den schwäbischen Dialekt geflissentlich hervorkehrt und dessen Lieblingsmanieren, die aufschlagenden Oktaven und die Terzenparallelen:



häufiger verwendet als andere. Er hat darin noch in Joachim Raff einen Nachfolger gefunden. Nimmt man noch dazu, daß Auberlen auch gern in Schubartscher Zunge spricht:



daß er in seinen überkurzen Schlüssen einen Mangel an Maß und Formensinn verrät, so bleibt wenig Eigenes und Gutes an ihm. Dennoch haben ihn seine Landsleute wegen seines frühlichen Musikantennaturells sehr gern gehabt. In der Reihe der

¹ Mitgeteilt von Friedländer, Beiträge I, S. 309.

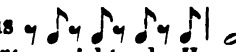
von Fleischer und Phil. Em. Bach bis zu den Berlinern und Wienern mit Einschluß von Haydn und Mozart reichenden Liederkomponisten, welche die bereits viel erwähnten Ulmer Handschriften vereinigen, ist deshalb auch Auberlen besonders bedacht. Am beliebtesten scheint nach dem Ausweis von besondern Abschriften sein Lied »Willkommen, lieber Mondenschein«, das schwäbischste von allen, gewesen zu sein, nach ihm ein zweites Lied »An den Mond«



Die vielen Verzierungen und Läufer in der Notierung dieser lieblichen Melodie sind fürs Klavier bestimmt, die Schwaben halten noch zu Sperontes; die hohe Lage erklärt sich, wie so häufig und auch noch in der Zeit der Wiener Klassiker, aus der tiefen Stimmung des Entstehungsortes oder auch nur des bei der Komposition benutzten Instrumentes. An dritter Stelle ist das »Lied eines Betrunkenen« (Auf einmal ha!) hervorzuheben.

Knecht vertritt mit seinen »Heiligen Gesängen« von 1785 das geistliche Lied in der Zeit des allgemeinen Rückgangs als der einzige aufrechte Schwabe. Außerdem hat er an den zahlreichen Sammelwerken Boßlers mitgearbeitet und der Schwäbischen Liederschule durch seinen mit größeren Kompositionen zu Ansehen gelangten Namen genützt. Verbreitet haben sich seine Lieder nicht.

Obwohl Schubart nach seinen Briefen, als ihn Eidenbenz, Zumsteeg und Abeille auf dem Hohenasperg besuchten, sich für letzteren besonders interessiert und seine Kompositionen durchgesehen hat, gehört Abeille mit Zumsteeg zu derjenigen Schwabengruppe, die dem Einfluß des Gründers der Schule ausweicht. Das hat bei ihm den vornehmsten Grund in einer, wie sich schon aus den von Abeille gewählten Texten ergibt, viel ernsteren Geistesrichtung. Die lustigen Themen treten bei ihm zurück und gelingen ihm, wie sein »Schwer und leicht« (Es ist so schwer ein Christ zu sein) ergibt, bloß mäßig. Nur die Anlage des Stückes, der Wechsel von Adagio in breiten Choralnoten und Allegro in lauter Achtelnoten ist gut und oft bewährt; sie könnte Marschner für seinen Bruder Tuck im »Templer und Jüdin« als Muster gedient haben. Noch schwächer, ganz invita Minerva mit unnatürlicher Bequemlichkeit geschrieben ist seine Komposition des bei den Schwäbischen Musikern als obligates

Pensum wiederkehrenden Ritterliedes Bürgers: »Ein Ritter ritt einst in den Krieg«. Besser ist »Der Rat eines klugen Vaters« (Hier, Sohn, tritt in die Mitte), eine Bagatelle von acht Takten, in der die väterliche Mischung von Durchtriebenheit und Würde ganz köstlich zum Ausdruck kommt. Der für den Gesang etwas mühsame Rhythmus  sagt's allein schon, daß der alte Schwerenöter nicht als Heuchler geboren ist. Vorzüglich wird Abeille, wenn er die Freiheit, den Abend oder den Mond besingt. Sein »Abendgesang auf der Flur«, in dem wenige Takte Mittelsatz merkwürdig tief und ehrfürchtig stimmen, hat noch 1836 die Ehre gehabt unter die »Volkslieder« der Wedemannschen Sammlung aufgenommen zu werden. Daß unter die Vorbilder, denen er auf diesem Gebiete folgte, vor allem Gluck gehörte, beweist der Anfang des Stollbergschen Liebesliedes:



Hier stehen wir zum zweiten Male vor dem Falle Rust.

Nach außen ist Abeille nicht gedrungen, in der Heimat hat er sich mit einzelnen Nummern des 1788 und 1791 zu Stuttgart in zwei Teilen erschienenen Hauptwerkes »Vermischte Gedichte usw.«, das lauter Texte des Professor Eb. F. Hübner, Abeilles Lehrer an der Karlsruhschule, bringt, leidlich aber nicht hervorragend behauptet. Fast mehr als mit Liedern ist er in den Ulmer Handschriften mit Klavierstücken, meist Tänzen, darunter auch eine »Romanze ohne Worte«, bedacht.

Hieraus einen Wertschluß zu ziehen, ist man kaum berechtigt, denn auch Zumsteeg, obwohl er neben Schubart der bedeutendste musikalische Schwabe und in der Geschichte des deutschen Hausgesanges ein Bahnbrecher ist, ging es nicht besser. Das war dasselbe Los, unter dem in Norddeutschland Herbing und Neefe gelitten hatten: der Geschmack der Menge entscheidet gewöhnlich für das Hergebrachte und für das Leichte. So hat auch Zumsteeg nicht bloß gegen Schubart, sondern auch gegen Schwegler, Eidenbenz, Schmittbauer, Walther, Graf von Tuniak, Ehrenberg, Kohler, Christmann, Baur, Laag, Overbeck, Keitel, Bornhardt, Weiß, Ober zurückstehen müssen. Allerdings muß dabei in Betracht gezogen werden, daß zur Zeit, als die Ulmer Sammlungen zusammengeschrieben wurden, weder Zumsteegs große Balladen, noch seine »Kleinen Balladen und Lieder« bekannt waren, es muß billiger-

weise auch anerkannt werden, daß die kleineren Konkurrenten sich auf den einmal beliebten Ton und die kurze Form sehr hübsch verstehen. Einer von ihnen, La Trove, hat sogar den Goetheschen »Fischer« so treffend komponiert, daß seine Melodie im Süden Reichardt und Zelter schlug. In den Handschriften kehrt sie mehrmals wieder, und zum Zeichen, daß auch in Schwaben die Kunst, Lieder oder Liedchen zu komponieren, fast ein allgemeines Bildungsgut geworden war, finden sich unter den Komponisten Dilettanten, wie der Pfarrer Christmann, und sogar weibliche ein: »Madame Hipelbergers« Trinklied für Wassertrinker: (»Freunde, kommt, die Quellen winken«) gehörte um 1792 in der Heimat Uhlands zu den Favoritstücken. Auffallend bleibt es immerhin, daß für Zumsteeg das eminent volkstümliche Element, das doch auch seine größten Balladen beherrscht, nicht den Ausschlag gegeben hat. Mit ihm wandelt er, immer nobel und ohne auszusprechen, in den Fußstapfen Schubarts, seine übrigen Bildungsquellen sind außerschwäbische. An der Spitze steht der Sachse Neefe, der, was zu ihrer Ehre wiederholt werden muß, bei den Schwaben nicht bloß mit kleinen Beiträgen wie »An Lida«, sondern auch mit al fresco-Versuchen in der Art von »Selma und Selmar« populär war. Zu ihm kommt die italienische Opera seria, in der sich ja Zumsteeg selbst als Stuttgarter Hofkapellmeister wiederholt versucht hat, und drittens Georg Benda und das Melodram. Die Anfänge von Zumsteegs Liedarbeit reichen nach Landshoff¹ in die Zeit zurück, wo er zugleich mit Schiller und Dannecker Zögling der Karlsschule war. Da entstand unter »einer beträchtlichen Anzahl von Liedern« auch, halb Kantate, halb Melodram nach Bendas Muster, die Komposition von Schillers »Frühlingsfeier«, die zuerst im engeren Kreise auf den jungen Genius aufmerksam machte. Da entstanden auch die Ossianschen Gesänge und die gleichfalls von den Freunden warm anerkannten »Räuberlieder«. Es folgten dann in der vom Komponisten redigierten Stuttgarter »Monatsschrift« mehr als zwei Dutzend Lieder und Gesänge, darunter auch schon kleine Balladen und als gefeiertes Hauptstück Hölty's so viel komponierte »Elegie auf ein Landmädchen«. Zumsteeg hat alle diese Jugendarbeiten, die durchschnittlich ganz hübsch, aber nicht hervorragend sind, mit Ausnahme der Goetheschen »Colma« später mißbilligt. Als ein Neuer und Eigner tritt erst der Dreißigjährige mit der »Pfarrers-tochter von Taubenheim« des von ihm dauernd hochgehal-

¹ Ludwig Landshoff: Johann Rudolph Zumsteeg. 1905.

tenen Bürger hervor. Die Genialität und Originalität, welche Schiller trotz seiner Abneigung gegen Bürger dieser Ballade zugesprochen hat, ist auch in einzelnen Stellen und Zügen der Zumsteegschen Komposition unleugbar. Das sinnlich durchbrechende »Ach! ach!« der Pfarrerstochter, die Energie und das Entsetzen des dem Ritter zugeschleuderten Fluchs: »Dann, Teufel, fahre zu Teufeln«, das kurze kriechende Zwischenspiel, in dem sich der Wahnsinn der Betrogenen meldet, sind Meisterblitze. Aber die die Erzählungen tragenden Hauptmelodien sind im Charakter nur schwach, die Verführungsszene ist, auch wenn man von heutigen Ansprüchen absieht, ganz reizlos, der Zorn der Heldin, mit Ausnahme einiger gewaltiger Takte, monoton und, was den Ausschlag gibt, die Form entbehrt der Einheitlichkeit und Übersicht. Zumsteeg ist da, aller Wahrscheinlichkeit nach, dem Muster von Neefes »Lord Heinrich« gefolgt, ohne den viel größeren Umfang des Bürgerschen Gedichts zu bedenken. Diese erste Leistung war nur sehr mäßig, aber die Kühnheit des Versuchs und die Beliebtheit des Bürgerschen Textes trugen ihr doch einen großen Erfolg ein. Sie hat bis 1804 fünf Auflagen erlebt, und dieser Scheinsieg hat wohl dazu geführt, daß Zumsteeg auch ferner seine Kraft an den monstrosen und eigentlich unkomponiblen Balladen Bürgers und anderer weiter probierte. Die 1793 veröffentlichte zweite Ballade »Die Entführung« (Bürger) zeigt einen beträchtlich höheren Charakterwert der Erfindung. Da ist der vorzügliche, dem Volksleben abgelauschte Einführungsmarsch, dann der $\frac{6}{8}$ -Takt mit der atemlosen Zofe, zu deren Porträtierung die in der Pfarrerstochter noch ganz äußerlich verstreuten Koloraturen wirksam benutzt werden, da ist die spannende Schilderung der Flucht, ferner die in ihrer Geschäftigkeit an Zelters »Hochzeitslied« anklingende Meldung der Sittenmeisterin, die frohe Jagdmusik, unter der Karls Vasallen herbeieilen, da ist endlich in der Bitte der Tochter und der Antwort des väterlichen Reichsgrafen das hoffnungsfrohe, den Hauptsatz gerade noch rechtzeitig ablösende zweite Thema. Nimmt man hinzu, daß auch die Gesamtform durch den Zusammenschluß von Anfang und Ende befriedigt, so muß man die »Entführung« als eines der besten Stücke unter Zumsteegs großen Balladen bezeichnen und bedauern, daß sie viel weniger bekannt ist als »Die Pfarrerstochter« und die »Lenore«.

Die i. J. 1796 folgende »Büßende« (Stollberg) steht, wie das gleich das Einerlei der Kadenzes und der Koleraturunfug merken

geht's fast ununterbrochen bis zum Ende fort. Zumsteeg erhielt für den »Ritter« und »die Büßende« ein Gesamthonorar von 5 Louisdors.

Die sechste i. J. 1804 erschienene Ballade »Elwin« (H. von Ulmenstein) schließt die Reihe der großen Balladenkompositionen Zumsteegs, dem »Ritter Toggenburg« im Aufbau verwandt und im Ton ebenbürtig, ab. Eine ausführliche Rezension dieses Stückes in Rochlitzens »Allgemeiner musikalischer Zeitung«¹ in der — nebenbei bemerkt — zum ersten Male Klage darüber erhoben wird, daß der Musikverlag die Jahreszahlen zu unterschlagen beginnt, weist Zumsteeg die erste Stelle in der Ballade zu. Für seine Zeit wird sie ihm auch bleiben müssen. Denn er überträgt nicht bloß Leistungen, wie sie z. B. in der Weizel'schen Sammlung vorliegen, sondern daß er auch vor größeren Mitbewerbern Vorzüge als Erfinder voraus hat, würde sich durch einen Vergleich seiner »Lenore« mit der von André und Aemil Kunzen genau feststellen lassen.

Nur selten ist in einem Werke gleichen Umfanges ein so imposanter Reichtum von Motiven und Ideen, meist erster Güte, niedergelegt worden wie in diesen 6 Heften Zumsteegs. Bedenkt man, daß er noch ein halbes Dutzend Opern und Singspiele, zahlreiche Schauspielmusiken, einen ganzen Jahrgang kirchlicher und einen Stoß weltlicher Kantaten veröffentlicht hat und rechnet dazu die Masse ungedruckter Arbeiten, so steht man bewundernd vor einer ungewöhnlichen Naturbegabung. Wenn er sie in den großen Balladen oft verschwendet und zu jeder einzelnen ein Quantum musikalischen Rohstoffs verbraucht hat, das für drei oder vier weitere gereicht hätte, so entschuldigt das die Neuheit der Aufgabe wenigstens teilweise. Stärker trifft ihn der Vorwurf, daß er die Anlage und Disposition dieser Balladenmusik zu leicht genommen und allzu sorglos falsche Muster zugrunde gelegt hat. Wie Karl Löwe die Vorzüge und Mängel dieser Arbeiten in die kurze Formel »geistreich, aber zu aphoristisch« zusammengefaßt hat, so wird sich niemals verkennen lassen, daß die Zumsteegschen Balladen großen Stils nach Saiten des Stils unbefriedigend und keine Kunstwerke, sondern mehr Improvisationen nach Schubarts Weise sind. Und doch muß um ihrer willen Zumsteeg eine geschichtliche Stellung eingeräumt werden. Er hat in den Leistungen halb versagt, aber trotzdem durch sie mächtig gewirkt und dahin geführt, daß das ernst

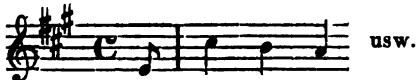
¹ III, 849 u. ff.

erzählende Moment im deutschen Sologesang allmählich die Beachtung wieder fand, die es in der alten Zeit gehabt hat und die ihm von Natur, als dem besten Schutz gegen Verweichlichung von Gesang und Dichtung, gebührt. Es ist allgemein bekannt, daß Schubert und Löwe zu ihren Balladen durch Zumsteeg angeregt worden sind. In den gehörigen, raschen Fluß ist die Wiederbelebung der Ballade auch heute noch nicht gelangt, kommt sie aber im Laufe der Zeit noch zu glücklichem Ende, so wird der erste Dank dafür an Rudolph Zumsteeg zu richten sein.

Wieder einmal stehen bei diesen Balladen die geschichtliche Bedeutung und der Gebrauchswert in ungleichem Verhältnis. Ganz anders dagegen steht es mit den »Kleinen Balladen und Liedern« des Komponisten, die von 1800 bis 1805 (ebenfalls bei Breitkopf & Härtel) in 7 Heften erschienen sind. Die Schlußhälfte dieser Sammlung allerdings läßt sich nicht loben und halten, sie ist nach dem Tode Zumsteegs ohne die nötige Kritik aus dem Nachlasse zusammengelesen worden. Aber von den ersten vier Heften kann nur gesagt werden: Hier liegt einer der schönsten Schätze des deutschen Liedes vergessen und brach. Namentlich gilt das von dem zweiten Heft, unter dessen elf Nummern nur die letzte, die Ballade »Richard und Mathilde«, aus der Kategorie der Meisterstücke ausgeschlossen werden muß. Was hätte aus den »großen Balladen« werden können, wenn bei ihrer Abfassung Zumsteeg mit der Variationskunst hantiert hätte, die uns gleich beim Eingang empfängt: Ernestine an Ferdinand



Ferdinand an Ernestine:



In dem ganzen Hefte ist der Reichtum an schönen und bedeutenden Motiven, namentlich anmutigen, derselbe wie in den großen Balladen, aber in der Beherrschung der Formen, kleiner und großer, ist mittlerweile eine vollendete Reife eingetreten. Auch in den einfachen zweiteiligen Liedern, wie in »Thyrza«, »An Mignon« überrascht die Form durch immer andre Reize, die alle dem innren Leben dienen: hier der scharfe Kontrast in den Rhythmen derselben Periode, ein Wechsel von Moll und Dur, von

gradem und ungradem Takt, der Einschub recitativischer Takte, dort Spannung durch Fermaten, Generalpausen, fremde Modulationen, vollständiges Abbrechen des harmonischen Wegs. Ganz besonders zeichnet sich unter diesen zweiteiligen Liedern »Die Mohrin« aus. Eine Bagatelle von 40 Takten Dur und 40 Takten Moll, aber wie reizend, wie tief! Auch in den dreiteiligen Liedern ist Zumsteeg unerschöpflich an Einfällen, welche die Form aufs natürlichste, da und dort mit einem Anhang zum dritten Teil, erweitern und bereichern. In einigen größeren Nummern, voran die über 9 Seiten reichende »Erwartung«, folgt die Gestaltung dramatisch und frei der wechselnden Empfindung des Dichters, zwischen geschlossenem Gesang und Recitativ geteilt. In den geschlossnen Sätzen macht sich da mit der Fülle der Motive der Einfluß Mozarts geltend, ja eine Stelle dieser Nummer zeigt wie mit Fingern auf »Figaros Hochzeit«. Einmal, in der, namentlich durch das »Hin ist hin und tot ist tot«, an die »Lenore« erinnernden und tief ergreifenden »Schwermut« begegnet uns wieder einmal der Ernst Bachsche Melodienzyklus. Die Perle der Sammlung ist vielleicht die zehnte Nummer: »Was ist Liebe?« Hier hat Zumsteeg die feste und einheitliche Balladenform gefunden, die er in den 6 großen Balladen sechsmal verfehlt hat. Außerdem fesselt das Stück durch denselben ausgesprochenen, altertümlichen, orientalisches gefärbten Troubadourton, mit dem Zumsteeg von seinen Opern her auf K. M. v. Weber und auf Kreutzer eingewirkt hat. Durch ihre Harmonik stellen sich die »Kleinen Balladen usw.« ganz auf die Seite der neuen Zeit. Das moderne Element liegt in der reichen und systematischen Verwendung der vorübergehenden Modulationen innerhalb, nicht am Ende der Abschnitte und Perioden. Mit ihr hat er Schubert und den Romantikern vorgearbeitet, durch sie wirken sie frisch wie am ersten Tag, und mit ihr haben sie sich jahrzehntelang, mitten im neuen Reichtum, bis zu Schumann in der Praxis behauptet. Noch 1839 hat Lenau Zumsteeg neben Franz Schubert gestellt, jenen mit Goethe, diesen mit Schiller verglichen. Darin liegt eine Übertreibung, aber wahr ist, daß Zumsteeg in seinen »Kleinen Balladen und Liedern« ebensowenig veraltet ist wie Schubert. Der Beweis ist leicht zu erbringen: Man lasse einige Hauptstücke aus dieser Sammlung ohne Nennung des Komponisten vortragen. Da wird in neun von zehn Fällen immer nur auf die Besten des 19. Jahrhunderts geraten werden.

Noch zu Zumsteegs Lebenszeiten weicht die Schwäbische Schule mehr und mehr einer wahren Überschwemmung von norddeutschen

Liedern, Liedern der reformierten Berliner Schule. Voran schwimmt Reichardt, neben ihm André, erst in weitem Abstand kommt Schulz. Reichardt ist mit Klärchens »Freudvoll und leidvoll«, mit dem »Koptischen Lied«, mit dem »Haidenröslein«, mit dem »Wechsel-
 lied zum Tanz«, mit »Schäfers Klage«, mit »Vanitatum vanitas«, also mit besten Würfen, aber auch mit mehr als einem Dutzend mittelmäßiger und schwacher Lieder vertreten, mit den großen Reformgesängen dagegen nicht. Wie bei ihm haben die Schwaben ihre Liebe auch bei André nach der Form vergeben und ohne Rücksicht auf Inhalt und Gehalt an Stücke wie: »Auf, ihr wackren Herzensbrüder«, »Schlummre, du elendes Herrchen«, »Wie selig lebt, wer Ruh und Frieden«, »Süße, heilige Natur«, »Höher klimmen wollen wir«. An Schulz haben am stärksten die geistlich gestimmten Lieder, wie: »Zu Zions Höhen hin«, »Des Jahres letzte Stunde«, »Verhallt ist schon des Donners Laut«, »Allwissender«, »Du kennst das Herz«, »Wie kühl der Morgen«, nach ihnen erst die naiven und launigen, das Wiegenlied »Schlummre, Bübchen«, das Ständchen »Trallara dideldum« und »Mihi est propositum« gefesselt. Diese Aufzählung enthält überhaupt den ganzen Schulzertrag, soweit er aus den maßgebenden Ulmer Handschriften hervorgeht. Bemerkenswert ist, daß auch Zelter mit einem Hauptstück »Der arme Thoms« und mit »Die silbernen Glocken der Blumen des Mai« schnell Eingang gefunden hat. Als Nachzügler vertreten die Berliner Schule noch Forkel mit: »Fürchtest Du umsonst: ich bleibe«, Dreßler mit: »Freund mit schöpferischen Händen« und Fleischer mit: »Wie lange soll die Bauernzeit«. Ph. Em. Bach steuert »Mit Eichenlaub der Hut bekränzt« und »Sie liebt! Mich liebt die Auserwählte« bei. Neben dem Berliner ergießt sich aber in die Endzeit der Schwäbischen Schule ein ebenfalls beträchtlicher Import von Wiener Liedern, und zwar von Pleyel ein wiederholt abgeschriebenener, französischer Chant: »Loin de vous usw.«, der die Schwaben mit seinem Marschcharakter gepackt haben wird, von Rosetti drei, von Kotzeluch zwei, von Hofmann eine Nummer; Haydn ist mit sechs Liedern, darunter dem »Lob der Faulheit« wiederholt, Mozart mit der »Abendempfindung« und dem gleichfalls kantatenartigen Gesang: »Vergiß mein nicht«, daneben aber auch schon 1792, mit, ihren durchschlagenden und raschen Erfolg abermals belegenden Liedern aus der »Zauberflöte« vertreten. Nimmt man hinzu, daß in den Ulmer Handschriften auch Komponisten aus den stillen Gegenden vorkommen, so vervollständigt sich das Bild eines von den Schwaben gepflegten universalen Liedverkehrs.

Aus dieser Gruppe ist neben dem Mainzer Coadjutor von Dalberg besonders der Würzburger Sterkel hervorzuheben, den man aber auch mit Grund auf die Liste der Wiener setzen könnte. Bekannt ist, daß Sterkel noch im 19. Jahrhundert mit seiner Komposition des als Preisarbeit ausgeschriebenen »In questa tomba obscura« unter zahlreichen anderen Mitbewerbern selbst Beethoven geschlagen hat. Daß das nicht bloß eine Folge geringen Zeitgeschmacks war, beweisen seine von 1785 bis 1799 in fünf Sammlungen erschienenen Lieder, die auf vokaler Seite geeignet sind, die scheinbar völlige Isolierung Beethovens auf das richtige Maß zurückzuführen. Ein Hauch großer Kunst geht durch ihre Form wie durch ihren Geist, nach beiden Richtungen liegt ihr Ziel hoch über dem bloßen Gesellschaftsgesang; trotz knappen Maßes sind sie reich an ungewöhnlichen, aus dem Musikdrama stammenden melodischen Elementen und lassen eine Fülle edler Innerlichkeit in ruhigen, reifen Schlüssen ausklingen. An die Spitze sind Matthisons »Vollendung« (Wenn ich einst das Ziel erungen habe), dessen »Betende« (Laura betet), die »Erinnerungen« (Am Seegestad, in lauen Vollmondsnächten) und die »Einsamkeit« (Wie blinkt mir der Himmel im Grünen) zu stellen.

Die volkstümliche Liedarbeit der Schwaben ist durch Friedrich Silcher zu einer zweiten Ernte gediehen; im achtzehnten Jahrhundert hat sie, wenigstens nach einer Stelle hin, missionierend gewirkt. Das ist die deutsche Schweiz.

Die Schweizer Schule, deren Geschichte kürzlich eine ausführliche Darstellung gefunden hat¹, ist deshalb erst spät zustande gekommen, weil das Land trotz der Nähe Italiens mangels der in Deutschland entscheidenden Residenzen von der begleiteten Monodie fast anderthalb Jahrhundert lang nichts erfuhr. Erst 1733 hat der Züricher Kantor J. K. Bachofen in der zweiten Auflage seines »Musikalisches Hallelujah usw.« betitelten sehr umfangreichen geistlichen Chorgesangbuches einige begleitete Sologesänge, gewissermaßen als Lückenbüßer, eingeschmuggelt. Ihm folgt 1752 der Wätzikonener Pfarrer Johannes Schmidlin in dem »Singenden und spielenden Vergnügen reiner Andacht usw.« mit etwas reicherer Einfügung von Solostücken und in seinen Kompositionen von »Herrn Professor Gellerts geistlichen Oden und Liedern« (1764) mit der kühnen Erweiterung, daß sämtliche Lieder in doppelter Form, als Chorsätze und als Sologesänge mit Generalbaß dar-

¹ Dr. Albert Nef: Das Lied in der deutschen Schweiz. Zürich 1909.

geboden werden. Damit war die Ebenbürtigkeit von Solo- und Chorgesang im Prinzip zugestanden, in der Praxis stand jedoch noch lange der Chorgesang im Vordergrund. Der war und ist bis auf den heutigen Tag mit dem Herzen des Schweizervolks verwachsen, mit dem vierstimmigen Psalter Goudimels deckte es Jahrhunderte hindurch auch fast den ganzen weltlichen Singebedarf, zu Goethes großem Erstaunen sogar im Wirtshaus. Erst die Aufklärungszeit führte zu einer wesentlichen Änderung, sie brach das geistliche Monopol und brachte Albertsche, Krieger'sche und Hiller'sche Lieder ins Land, und nun wandten sich auch die einheimischen Komponisten dem begleiteten weltlichen Sololied eifriger zu. Von den »Schweizerliedern« Lavaters, komponiert von Schmidlin (1769), datiert eine eigentliche Schweizer Schule, und dieses Erstlingsstück hat dauernd ihr Wesen bestimmt. In erster Linie sind es die Texte, wodurch sie sich von den Berlinern und deren Filialen ebenso wie von den Schwaben, obwohl Schubart wie Rheineck vielfache Gelegenheit zu persönlicher Einwirkung hatten, unterscheidet. Die lustigen und geselligen Gedichte treten ganz zurück hinter die vaterländischen und moralischen. Lavaters Schweizerlieder sind von Gleims »Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers« inspiriert, Schmidlins Musik wahrscheinlich von altschweizerischer Feldmusik, und wie sie haben von da an alle Schweizer Lieder, man kann sagen bis auf Fr. Hegars epochemachende Chöre, ihren selbständigen und eminent volkstümlichen Zug in dem Anklang an Marsch und feste Mannesart; zuweilen fließt auch die Erinnerung an Kirchengesang mit ein. Das berühmteste der Lieder Schmidlins ist »Der Schweizer«



geworden, seine bedeutendste Melodie bringt das »Lied für Schweizerbauern«.



Sein wuchtiger Ton kehrt noch i. J. 1865 in einem preisgekrönten Männerchor des Hildesheimer Tietz wieder.

Im übrigen zeigt die Schweizer Schule musikalisch dieselbe Entwicklung und denselben Charakter wie die Berliner Schule; Schmidlin und Egli haben nach eigener Aussage Ph. Em. Bach, Marpurg und Kirnberger studiert, Nägeli aber bekennt sich wiederholt zu Schulz. So kehren denn auch zusammengedrängt bei den Schweizern die zwei Perioden wieder, in die sich die Arbeit der Berliner teilt. Die Zeit von den ersten »Berliner Oden mit Melodien« bis zu den »Liedern der Deutschen« hat ihre Schweizer Parallele in den »Schweizerliedern« Schmidlins und in einer Reihe ihr folgender anonymer Sammlungen, die Zeit Schulzens in den spätern Kompositionen Eglis, Walders und Nägelis, der ebenfalls von Dilettanten (Sulzer, Pfenninger) umgebenen Führer in der heimischen Liedarbeit. In dieser zweiten Periode, in der Franz Neubauer zu beachten ist, wird die Form, die von Haus aus durch den längeren Durchschnittsumfang der Lieder den Berlinern voraus ist, noch verbessert und namentlich von Deklamationsfehlern gesäubert, die Eigenart der Erfindung durch kurze, maßvolle Anklänge an das alte Schweizer Volkslied und an den kolorierenden Älplergesang bereichert.

Mit Nägeli schließt die Schweizer Schule vorläufig schon wieder, das Sololied wird zugunsten des Chorgesangs abermals aufgegeben. Es lag an der in der Zeit der politischen Unruhen erklärlichen Mangelhaftigkeit des Schweizer Handels, daß die Lieder jener Periode die Grenze nicht überschritten; nur Nägelis »Freut euch des Lebens«, das bis in das Innre Afrikas gedrungen ist¹, macht eine glänzende Ausnahme. Die Schweiz selbst verdankt der Vorarbeit im Liede des 18. Jahrhunderts einen großen Teil der heutigen Blüte ihrer Musik.

Ungefähr gleichzeitig mit der Schweizer bildet sich endlich auch in Österreich eine Wiener Schule. Sie verdankt ihre Entstehung der von Joseph II. verordneten Einführung des Singspiels in der Kaiserstadt. Wie das Wiener Singspiel nach dem bescheidenen Anfang mit Ignaz Umlauffs »Bergknappen« und seinem durch das Lied »Zu Steffen sprach im Traum« noch heute lebenden »Irrwisch« durch Mozart, Dittersdorf und Wenzel Müller schnell an die Spitze kam, so ist es ähnlich auch mit dem Liede gegangen. Den ersten Schritt tut 1778 der Kaiserliche Hofklaviermeister Joseph Anton

¹ Heinrich Lichtensteins Reisen im südlichen Afrika. 1812. II, 110.

Steffan mit einer 24 Nummern starken »Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier«, die, in den Texten ziemlich bunt, musikalisch sehr erfreulich ist. Um ihr gerecht zu werden, muß man den Titel genau lesen, mit »Liedern für das Klavier« fußt der Komponist noch auf der Praxis des Sperontes, für das Klavier und nicht für die Singstimme sind die zahlreichen Figuren und Verzierungen in den Melodien bestimmt, im übrigen ist Steffan nichts weniger als altväterisch, sondern stellt sich mit Zwischenspielen, Vor- und Nachspielen, namentlich aber mit reichen und freien Modulationen auf ein Niveau lebensvoller und entwickelter Kunst, wie es der Berliner Durchschnitt erst ein Jahrzehnt später erreicht. Diese Lieder hatten die in der Vorrede an Rist anklingende Bitte um Entschuldigung nicht nötig. Zu Steffan und seinen weitren Sammlungen gesellten sich 1780 die beiden Kapellmeister Carl Friberth und Leopold Hofmann mit einer, geschäftlich als dritte an Steffan anschließenden »Sammlung Deutscher Lieder«. Sie bedeutet allerdings keinen Fortschritt, ist aber geschichtlich dadurch merkwürdig, daß sie mit den Beiträgen Hofmanns den Zorn Joseph Haydns erregte, der den »Hofmannschen Gassenliedern« drei eigne Kompositionen der Texte: »Eilt, ihr Schäfer, aus den Gründen«, »Ihr mißvergnügten Stunden« und »Entfernt von Gram und Sorgen«, entgegenstellte. Bei dem ersten liegt der Verdacht nahe, daß Hofmann die Musik, welche fünfzig Jahre früher Ph. Em. Bach für Gräfe dazu geschrieben hat, allzu liberal benutzt hat. Die Sammlung gemahnt mit ihren lustigen Tönen bei Trauer und Klage z. B.:



an das »Notenbuch der Zeumerin« und das Treiben der Sperontiden, aber sie hat ihren Wert in einer Anzahl ausgezeichneten Tanzlieder z. B.:



Sie haben den Boden für Papageno und verwandte Figuren bereitet. Mit den Liedern des auch durch Singspiele bekannten

Martin Rupprecht, die allerdings zum guten Teil nur Ableger Mozart'scher Gewächse sind, wird dann der Aufstieg wieder aufgenommen, seine Nachfolger, Schrattenbach, Stadler, Kotzeluch, Pleyel, Kürzinger, setzten ihn fort, und mit dem Eingreifen J. Haydns und Mozarts übernimmt die Wiener Schule die Führung und bringt das Deutsche Lied auf seine, bald auch vom Ausland bestaunte Höhe.

Namenregister.

[] bezeichnet Ergänzungen, (L) Literaturverweise.

- Abeille**, [Ludwig] 265, 323 f., 327, 329 f.
Abraham a Santa Clara 47.
Adelung, [Johann Christoph] (L) 33.
Adler, G. (L) 405.
Äsopus 67.
Agazzari, Agostino 46.
Agricola, [Johann Friedrich] 234, 237, 242, 247, 260.
Agricola, Rudolf 37.
Agthe, [Karl Christian] 344.
Ahle, Johann Georg 115 f., 138 f.
Ahle, Rudolph 114 f., 117, 138, 150.
Alber(t), (Amtsschöffe in Freiberg) 37.
Albert, Heinrich 40, 43, 17—34, 35—46, 50, 55, 63, 67—69, 71, 76, 80 f., 84 f., 87, 89, 92, 94—96, 408—410, 412, 414, 420, 425, 428, 432, 440 f., 448, 454, 458, 469, 485, 494, 495, 253, 280, 283, 312, 316, 339.
Albinus, Michael 45.
Amalie, Prinzessin 286, 301.
Anakreon 219.
André, Johann 279 f., 282 f., 296—300, 303, 307, 318, 322, 334, 337.
Angelus Silesius 408.
Anna Amalia, Herzogin 322.
Anton Günther v. Oldenburg 36.
Anton Ulrich v. Braunschweig 426, 452.
Armschwanger, Joh. Christoph 127—130.
Artusi, [Giov. Maria] 34.
Auber, [D. F. E.] 219.
Auberlen, [Samuel Gottlob] 323, 327, 328 f.
August, Herzog von Braunschweig 36, 144, 126.
Bach, Anna Magdalena 197.
Bach, Heinrich 412.
Bach, Johann Christian 238.
Bach, Joh. Christoph Friedr. 244 f., 277.
Bach, Johann Ernst 225—227, 229, 234, 234, 250, 284, 295, 316, 336.
Bach, Johann Sebastian 12, 15, 21, 23, 25, 40, 48, 97, 110, 128, 137, 144, 147, 150, 158, 163 f., 167, 169, 179, 184 f., 191, 197—199, 204—204, 207, 209, 211, 225, 229, 231, 233, 264, 269, 286, 306.
Bach, Karl Philipp Emanuel 207 f., 215 f., 222, 234, 237 f., 240—242, 244 f., 249, 258, 259 f., 265, 267, 269, 277, 316, 329, 337, 340 f.
Bach, Nikolaus 110.
Bachofen, Joh. Kaspar 338.
Bäkker, Dieterich 72.
Bärenthal 181 f.
Balde, Jakob 406.
Basedow, [Johann Bernhard] 235.
Bauer, Johann 440.
Baumbach, [Friedrich August] 317.
Baur 330.
Becker, Karl Ferd. (L) 25, 89.
Becker, [Karl Ludwig] 314.
Becker, Rud. Zach. 266.
Beethoven, Ludwig van 48, 137, 240 f., 269, 274, 278, 293 f., 296, 305, 310, 312, 315, 326, 338.
Benda, Franz 234, 236 f.
Benda, Georg 244 f., 262 f., 296, 334.

- Beneken, [Friedr. Burch.] 265, 344.
 Benndorf [Kurt] 283.
 Bergmann 349.
 Berlioz, Hector 470.
 Bernhard, Christoph 40, 79, 83, 89, 92.
 Bernoulli, Ed. (L) 33.
 Betulius, Sigmund 54.
 Bienenfeld, Elsa (L) 64, 169.
 Birnstiel (Verleger) 248, 233, 239,
 258.
 Blorus, [G. R.] 88.
 Bode, Joh. Joachim Christoph 232.
 Bode, W. (L) 305.
 Boden, Hans 56.
 Bodmer, [Joh. Jakob] 224.
 Böddeker, Philipp Friedrich 83.
 Boehm, Georg 437, 439.
 Boehme, [Franz Magnus] (L) 449,
 307, 327.
 Böhme, Mich. 88.
 Böklin, Frh. von 265.
 Böttiger, G. 74.
 Bolte, Johannes (L) 45, 448, 449.
 Bontempi, [Giov. Andrea] 92.
 Bornhardt, [J. H. C.] 330.
 Bornkessel, [J. G.] 263.
 Bossler, [Heinr. Philipp] 323 f., 326 f.,
 329.
 Brahms, Johannes 23, 92, 286, 307.
 Brandes, Minna 344.
 Brehme, [Christian] 54, 88 f.
 Breitkopf (Verleger) 190, 210, 227,
 239, 245, 323, 335.
 Breitkopf, Theodor 267.
 Breslauer, Martin (L) 8, 424, 432.
 Breughel 477.
 Briegel, Wolfgang Karl 440, 447, 469.
 Brouwer, [Adriaen] 75, 477.
 Brüll, Ignaz 342.
 Brunetti, [Domenico] 7, 46.
 Bruns, Friederike 306, 340.
 Buchholz, H. 452.
 Buchholz, M. 42.
 Buchmaier 202.
 Buchner, August 74, 434.
 Bürger, [Gottfr. Aug.] 267, 288, 293,
 295, 299, 304, 323, 330, 332.
 Bütner, Crato 79, 443.
 Burkhardt, M. (L) 42.
 Burmann, Gottlob Wilhelm 255,
 256, 263, 265, 296.
- Burney, [Charles] 244.
 Busch, Wilhelm 65.
 Caccini, Francesca 32.
 Caccini, Giulio 2—7, 42, 47, 32,
 38, 47, 92.
 Caesini 42.
 Cagliostro 290.
 Calmus, G. (L) 489.
 Calvisius, S. 450.
 Campanus, Mich. 79.
 Carissimi, [Giacomo] 404, 484.
 Carstedt 225.
 Casanova 290.
 Cavalli, [Franc.] 7, 229.
 Christian, Herzog zu Braun-
 schweig 36.
 Christian V. v. Dänemark 67.
 Christine, Königin v. Schweden
 37, 44.
 Christmann, [Joh. Friedrich] 323,
 330 f.
 Chrysaender, [Frdr.] (L) 244, 238.
 Cifra, [Antonio] 7.
 Clauder 207.
 Claudius 240, 263, 288, 293, 297,
 323, 326.
 Clemens non Papa 85.
 Clemens, [C. G.] 302.
 Clodius, Christian 93, 150 f., 452 f.,
 469.
 Coler, Martin 49, 52 f., 79, 440.
 Cornelius, [Peter] 496.
 Coupérin, F. 208.
 Cowen, [Frederic Hymen] 470.
 Crailsheim, Louise von 182 f.
 Cramer, [Johann Andreas] 240 f.
 Cramer, [Karl Friedrich] 303, 305.
 Cranach, [Lukas] 48.
 Crüger, Joh. 57, 408 f., 428, 454.
 Crusius, Joh. s. Kruss.
- Dach, Simon 49 f., 22 f., 29, 34, 42,
 50, 54, 88, 92, 488, 280.
 Dafnander 405 f.
 Dalberg, [Joh. Friedr. Hugo] v. 338.
 Dannecker, [Joh. Heinrich v.] 334.
 Dedekind, Konstantin Christian
 9 f., 49, 57 f., 88—98, 96—99, 404,
 423, 454, 488, 347.
 Deller 323.

- Demantius, [Christoph] 29.
 Desmarets 88.
 Dessler, Wolfgang 130.
 Detri 75.
 Deysser, J. F. 122, 167, 190.
 Dézèdes 303.
 Dickens, [Charles] 67.
 Dietbold, Kaspar 64.
 Dilher, Joh. Michael 125, 126f., 130.
 Ditters von Dittersdorf, Karl
 250, 340.
 Doles, Johann Friedrich 230f., 244,
 318, 323.
 Dommer, Arrey von (L) 139.
 Doni, [Giov. Batt.] 34.
 Dowland, [John] 68.
 Drese, Adam 113.
 Dressler, [ErnstChristoph] 265, 337.
 Dreyer, [Johann Matthias] 234.
 Dreys(er), J. F. s. Deysser.
 Druckmüller, Wolfgang 73.
 Dürer, Albrecht 18, 129.
 Dürer, Hieron. 152.
 Dufay, [Guillaume] 1.
 Dulichius, [Philipp] 74.
 Dunkel, [Franz] 347.
 Durante, Ottavio 7.
 Duyse, F. van (L) 7.

 Ebert, [Johann Arnold] 215, 217,
 224, 234, 236.
 Eberwein[TraugottMaximilian]220
 Ebner-Eschenbach, Mariev. 204.
 Eccard, [Johann] 23, 36.
 Eckstein 122
 Egli, [Johann Heinrich] 265, 340.
 Ehrenberg 330.
 Eidenbenz, [Christian Gottlob]
 323 f., 329 f.
 Eitner, Robert (L) 79, 126, 134,
 134, 165, 170.
 Elisabeth von Mecklenburg 36.
 Elling, L. (L) 68.
 Ellinger, H. (Verleger) 97.
 Elmenhorst, [Heinrich] 48, 137, 139.
 Emrich (Bischof zu Wien) 134.
 Engel, David Herm. (L) 138.
 Engel, [Karl Immanuel] 347.
 Englert (L) 106.
 Erbach, [Christian] 109.
 Erben, Balthasar 113.

 Erk, [Ludwig] (L) 149, 307, 327.
 Erlebach, Philipp Heinrich 140f.,
 153.
 Ernst, Herzog zu Sachsen 37.
 Ernst III. von Schaumburg 47.
 Eschenburg, [J. J.] (L) 219, 224.
 Eschstruth, [Hans Adolph Frhr. v.]
 323.
 Eylenstein, [Johann Friedrich
 Adam] 320.

 Fabricius, G. 43.
 Fabricius, Werner 83, 114.
 Falk, [Johannes Daniel] 306.
 Fasch, [Karl Friedr. Christian] 242.
 Fechner, [J. W.] 265.
 Felginer (Verleger) 218.
 Ferdinand III. 105.
 Feuerlein, Konrad 127.
 Filidor 347.
 Finkelthaus, [Gottfried] 83f., 88f.,
 92.
 Fischer, Joh. 130, 139.
 Fischer, Kurt (L) 68.
 Fischer, [Joh. Kaspar Ferdinand] 192.
 Fischer, L. Herm. (L) 20, 25, 28.
 Flaschner, [Gottfried Benjamin] 347.
 Fleischer, Friedrich Gottlob 226,
 232, 237, 258, 267, 318, 323, 329, 337.
 Fleming, Paul 9, 14, 23, 54, 83f.,
 88f., 94, 111, 124, 205, 253, 313.
 Flies, [Bernh.] 302, 313.
 Flor, Christian 49, 52f., 115.
 Foltmar, [Joh.] 190.
 Forkel, [Johann Nikolaus] 169, 197,
 246, 337.
 Forster, [Georg] 48.
 Franck, Johann 42, 88.
 Franck, Johann Wolfg. 48, 136,
 137—139, 143, 145, 151, 165,
 280, 321.
 Franck, Melchior 128.
 Franck, Seb. 133.
 Francke, [August Hermann] 162.
 Francke, Joh. 164.
 Franz, Robert 313, 315.
 Frensdorf, Martin 72 f.
 Freylinghausen, Joh. Anastasius
 162f.
 Freytag, [Heinrich Wilhelm] 317.
 Friberth, Karl 341.

- Friderici, Daniel 35.
 Friedemann, Michel 102, 153 f.
 Friedlaender, Max (L) 104, 169, 179,
 183, 242, 246 f., 224, 238, 246, 253,
 255, 257, 268 f., 274 f., 307, 314, 328.
 Friedrich, Markgraf v. Branden-
 burg 37, 142.
 Friedrich II. d. Große 165, 223,
 233, 279.
 Friedrich, Herzog zu Schleswig-
 Holstein 37, 44.
 Friedrich Wilhelm v. Preußen 165.
 Fritsch 247.
 Fritzsche 316.
 Froberger, [Johann Jakob] 37.
 Fürstenberg, Graf von 37.
 Füssli (Frau Ratsherrin) 302.
 Fuhrmann, Martin Heinrich 170.

 Gade, [Niels Wilhelm] 304.
 Gagliano, [Marco da] 46.
 Gardano (Verleger) 409.
 Gastoldi, [Giov. Giacomo] 178.
 Gaultier, David 408.
 Gay, [John] 170.
 Gehra (Verleger) 270
 Gellert, [Christian Fürchtegott] 48,
 204, 225—227, 229, 239—242, 244 f.,
 247, 249—251, 267, 338.
 Gemmingen, B. v. 238.
 Gerber, [Ernst Ludwig] 25, 148, 209,
 232.
 Gerhardt, Paul 23, 141, 129.
 Gerstäcker 319.
 Gerstenberg 247.
 Gerstenberg, [Joh. Daniel] 266, 317.
 Gervinus, [Georg Gottfr.] (L) 44.
 Gevaert, [François Auguste] 6.
 Giesecke 239.
 Giovannini 208, 209 f.
 Gläser, Enoch 88, 92, 131 f.
 Gleim, [Joh. Ludw.] 234 f., 255, 265,
 295, 339.
 Gluck, (Christoph Wilibald) 267—
 269, 270 f., 279, 284, 293 f., 302—304,
 342, 345.
 Goedeke, Karl (L) 47, 47, 105, 217.
 Göhler, A. (L) 43, 25.
 Göhler, [Karl Georg] 283.
 Göring, Johann Christoph 88,
 117 f., 192.

 Görner, Gottlieb 248, 223 f.
 Görner, Valentin 218—224, 225
 —227, 234, 237, 247, 251, 253, 257,
 265, 282, 285, 297, 306.
 Goethe, Joh. Wolfg. v. 186, 203, 224,
 250, 267 f., 277, 281, 290—296, 301,
 305—310, 344 f., 320, 322, 331, 336,
 339.
 Goetz [Joh. Nikolaus] 238.
 Goetze, [Edmund] (L) 47.
 Gottsched, [Joh. Christ.] 53, 204—
 206, 244, 243, 243, 226, 238.
 Gottsched, [Luise Adelgunde
 Viktorie] 197.
 Goudimel 228, 339.
 Gräfe, Joh. Friedr. 171, 187, 197,
 199, 204—211, 213, 215 f., 248 f.,
 223, 226, 230—232, 240, 244, 249,
 253, 259, 264, 266, 298, 341.
 Gräser, [Joh. Christian Gottfried]
 317.
 Graun, Joh. Gottl. 234.
 Graun, Karl Heinrich 207 f., 234,
 237, 243 f., 245, 248 f., 254, 258.
 Graupner, [Christoph] 197, 207.
 Grave, Hieron. 136 f.
 Grefflinger, Georg 88, 110, 118
 —120, 124, 192, 253.
 Grétry, [A. E. M.] 273, 286, 308.
 Grieg, Edward 304.
 Grimmelshausen 452.
 Grob, Joh. 107.
 Grönland, [Petersen] 302 f.
 Grossheim, [Georg Christ.] 265.
 Gruber, Georg Wilh. 323.
 Grübel, [Johann Konrad] 305.
 Grummer, [Theobald] 59, 62, 132.
 Guarini, [Giov. Battista] 60, 75.
 Günther, Joh. Christian 184—
 186, 193, 203—205, 209, 244, 217
 —219.

 Haagk, C. 165.
 Händel, G. Fr. 45, 137 f., 144, 170,
 179, 191, 195, 204, 207, 211, 244,
 225, 230, 286.
 Hässler, [Joh. Wilhelm] 347.
 Hagedorn, Friedr. von 204, 244 f.,
 247, 218 f., 221—225, 230, 234—
 236, 248, 252, 255—257, 260, 266 f.,
 274, 277, 284, 294, 298.

- Hagerer, C. 454.
 Hainlein, Paul 427, 429, 180, 433.
 Hake, Hans 77f.
 Haller, Albr. v. 225.
 Halter 302f.
 Hammerich, A. (L) 68.
 Hammerschmidt, Andreas 40,
 49, 52, 54, 81—86, 90, 92, 99, 407,
 414, 432, 440, 443, 451, 490, 242f.
 Hanke, [Karl] 344.
 Hansen, Th. (L) 47.
 Happel, F. W. 453.
 Harsdörfer, Georg Philipp 56,
 125, 430.
 Hartmann, [Christoph Heinrich]
 323.
 Hartmann, Peter 304.
 Hasse, [Joh. Ad.] 207.
 Hasse, Nik. 420.
 Haßler, Hans Leo 42, 47, 49, 28,
 429.
 Hauenstein, Heinrich (Verleger)
 422f.
 Hausius, [Karl Gottlob] 347.
 Haydn, Jos. 496, 203, 207, 278,
 294, 344f., 329, 337, 344f.
 Hegar, Fr. 339.
 Heinicke, [Johann Emanuel] 490.
 Held, [Heinrich] 88.
 Held, K. (L) 99.
 Heller, [G. M.] 344.
 Hemelingius, Joh. 123f.
 Hennig, [Christian Friedrich] 347.
 Henslau 424.
 Herbing, August Bernhard Valen-
 tin 227—230, 234, 250—252, 255,
 256—259, 262, 277, 279f., 330.
 Herbst, Andreas 40.
 Herder, Johann Gottfried 235, 266,
 275, 277, 290, 295, 304, 344, 324.
 Hering, [Karl Gottlieb] 347.
 Hermes, [Hermann Daniel] 346.
 Hermes, [Joh. Thimotheus] 240, 264,
 347.
 Hertel, [Johann Wilhelm] 244, 255.
 Hesse, [Johann Heinrich] 244, 255.
 Heusler 320.
 Heuss, A. (L) 94.
 Heyden, Seb. 423.
 Hildebrandt, Joh. 74, 82.
 Hiller, [Joh. Adam] 470, 203, 240,
 246, 248, 224, 232, 239, 244f., 253,
 258, 262—264, 266f., 277—279,
 304f., 346f., 322f., 339.
 Hillmer, [Gottlob Friedrich] 265, 246.
 Himmel, [Friedr. Heinrich] 302.
 Hintze, Jakob 409.
 Hipelberger (Madame) 334.
 Hochberg, Graf 270, 290.
 Hölty, Ludw. Heinr. Christoph 259,
 267, 293, 295, 298, 300, 334.
 Hoenicke, [Joh. Friedrich] 344.
 Hoffmann, [Joh. Georg] 490.
 Hofmann, Leopold 337, 344.
 Hofmann von Hoffmannswal-
 dau, Christian 163f., 487, 258.
 Holbein, [Hans] 48.
 Holleben, Margarete von 202.
 Holtzendorf 225.
 Holzbauer, [Ignaz] 272, 277.
 Holzer, Ernst (L) 265, 323, 325.
 Holzer, [Johann] 347.
 Homburg, Ernst Christoph 88, 444.
 Horaz 486, 249.
 Horn, Kaspar 99f., 469.
 Horstig, [Karl Gottlieb] 263, 302.
 Hübner, [Eberhard Friedrich] 330.
 Hunger, [Gottlob Gottwald] 263.
 Hurka, [Friedrich Franz] 302, 347,
 349.
 Hurlebusch, Konrad Friedrich
 499, 206, 208f., 244, 230, 232f.,
 237, 254, 253, 348.
 Isaac, [Heinrich] 47f.
 Isouard, [Niccoló] 476.
 Jacobi, [Joh. Georg] 287, 295.
 Jacobi, Michael 49, 52f., 57, 445.
 Jäger, [C. T.] 302.
 Janitsch, [Johann Gottlieb] 245.
 Jenicke, Johann 44, 109.
 Jöcher, [Christian Gottlieb] (L) 33.
 Johann Georg I., Kurfürst von
 Sachsen 32, 37.
 Joseph I., 37, 405, 434.
 Joseph II. 340.
 Josquin 85.
 Kalbeck, M. (L) 486.
 Kaldenbach, Christoph 49, 42—
 44, 440f., 423.

- Kalenus, Philo 74.
 Kalkbrenner, [Christ.] 302.
 Kammerer, Eitel Albrecht 166—
 168, 190, 197.
 Kant, [Immanuel] 290.
 Karl VII. 228.
 Kayser, Philipp Christoph 320.
 Keiser, Reinhard 48, 86, 143—
 147, 151, 166, 171, 195, 211 f.,
 214, 244.
 Keitel 330.
 Keller 314.
 Kerll, [Johann Kaspar] 433.
 Kind 308.
 Kindermann, Erasmus 49, 113, 126,
 130.
 Kindleben, [Christian Wilhelm]
 265.
 Kindscher, [Ludwig] 316.
 Kinkeldey, O. (L) 6.
 Kirnberger, [Johann Philipp] 213,
 245, 258, 260 f., 286, 299, 307, 323,
 339 f.
 Kittel, Kaspar 10, 32—34, 85 f.,
 92 f., 104, 148.
 Kleist, [Ewald Christian] 234 f.
 Klemm, Georg 181 f.
 Klipstein, Johann 9.
 Klöde, Christian, s. Clodius.
 Klopstock, [Friedrich Gottlieb] 240,
 267—269, 270 f., 275, 277, 279 f.,
 293, 295, 309.
 Knecht, [Justin Heinrich] 323, 327,
 329.
 Knorr v. Rosenroth, Christian
 130.
 Koberstein, [Karl August] (L) 44.
 Köhler, [Gottl. Heinrich] 347, 330.
 Köhler, Joh. Tobias 247.
 König, [Karl Gottlob] 347.
 Köster, Albert (L) 78.
 Kohlhans, H. 42.
 Kolenez 316.
 Kopp, A. (L) 48, 65, 148.
 Korn (Verleger) 489.
 Korten (Verleger) 269.
 Kortkamp, Jakob 49, 76, 79.
 Kotter, Hans 468.
 Kozeluch, [Leopold] 337, 342.
 Kradenthaler, Hieron. 188 f.,
 154.
 Kramer, Joh. Andreas s. Cramer.
 Krause, C. A. 347.
 Krause, Christian Gottfried 234—
 238, 243, 248, 251—253, 255, 280,
 282, 284, 306, 347.
 Krebs, [Joh. Gottfried] 347.
 Krebs, Johann Ludwig 463.
 Kremberg, Jakob 10, 100, 102—
 105, 108, 123, 144 f., 144, 154, 159,
 165, 192, 208, 237.
 Kretzschmar, H. (L) 202.
 Kretzschmar, Karl Dankegott
 349.
 Kretzschmer, [Andreas] 307.
 Kreutzer, [Konradin] 336.
 Kriegel, [Christ. Friedr. Wilhelm]
 348.
 Krieger, Adam 10, 76, 88, 93—
 96, 97, 99, 101, 116, 128, 148, 154,
 157, 159 f., 213, 248, 280, 321, 339.
 Krieger, Joh. Philipp 143, 145, 212.
 Krüger, Johann 10, 92, 100—102,
 103, 105, 139, 144, 144, 153 f., 159,
 210.
 Kruss, Johann 76 f., 79.
 Kuefstein, Graf von 110.
 Kühnhausen 431.
 Kürzinger 342.
 Kuhnau, Johann 36.
 Kuntzen, Adolph Karl 224 f., 230 f.,
 234, 244 f., 280, 303.
 Kunzen, Friedr. Lud. Aemilius
 302, 303—305, 306, 310, 312, 314,
 321, 334.
 Kurz-Bernardon 203.
 Kusser, J. Sig. 144, 148 f., 145, 151,
 174, 212.
 Laag, [Heinrich] 330.
 Lambo, K. 232.
 La Nauze, de 249.
 Landmann (L) 163.
 Landshoff, Ludwig (L) 334, 333.
 Lange (Verleger) 239.
 Lange, Joh. 71.
 Lantzenberger, Joh. (Verleger)
 424.
 Lappenberg, J. M. (L) 9.
 Lasso, [Orlando di] 109.
 La Trove 334.
 Lauck (Verleger) 93.

- Laurentius v. Schnüffis s. Schnüffis.
 Lavater, [Joh. Kaspar] 295, 339.
 Leibniz, [Gottfr. Wilhelm] 144.
 Lemcke, C. (L) 89.
 Lenau, Nikol. 336.
 Leopold I. 454.
 Lessing, G. E. 230, 235, 241, 257, 258.
 Leukoleon 122.
 Leuttner 154.
 Lichtenstein, Heinrich 340.
 Lichtwer, [M. Gottfr.] 238.
 Lindner, E. O. (L) 169, 258, 260, 314.
 Liselotte v. Orleans 191.
 Liszt, Franz 241.
 Lititz, Simon 113.
 Litzmann, R. (L) 186.
 Lobwasser 19, 108, 128.
 Löhlein 258.
 Löhner, Johann 127f., 129, 133, 142f., 145, 154, 165.
 Loewe, Johann Jakob 10, 40, 105, 118, 147.
 Loewe, Karl 294, 299, 310, 313, 333—335.
 Lorentz, Christian 77.
 Lortzing, A. 312.
 Lotter, Joh. Jakob (Verleger) 168.
 Louis Ferdinand, Prinz 269.
 Luise Charlotte v. Brandenburg 148.
 Luise, Königin v. Preußen 291.
 Lully, [Jean Baptiste] 61, 176, 192.
 Lunsendorfer, Albrecht Martin 127.
 Luther, Martin 51, 128, 326.
 Luzzaschi, Luzzasco 6.
 Maifeld, [Ludw.] 317.
 Marenzio, [Luca] 109.
 Margaretha Sibylla von Sachsen 67.
 Maria Amalie, Herzogin von Sachsen 317.
 Maria Antonia, Kurfürstin 154.
 Mariottini, [Antonio] 317.
 Marpurg, [Friedr. Wilhelm] 190, 205, 212f., 216, 218, 224, 229, 234, 238f., 242f., 246f., 251f., 260f., 304, 323, 340.
 Marschner, Heinrich 329.
 Martin, Johannes s. Schnüffis.
 Maschek, [Vinc.] 263.
 Mattheson, Johann 45, 227, 231f.
 Matthison, [Friedrich von] 302, 310, 326, 338.
 Maximilian Emanuel II. 154.
 Mayr, Simon 323.
 Méhul, [Etienne Nicolas] 286, 292, 320.
 Meier, Peter 49, 54, 57, 62f., 71, 73.
 Mende 317.
 Mendelssohn, Felix 303, 305, 318.
 Mengs, [Anton Raphael] 240.
 Methfessel, [Friedrich] 284.
 Michael, Tobias 10, 73.
 Miller, [Joh. Mart.] 316.
 Mirant s. Schnüffis.
 Mitzler, Lorenz 40, 187, 198, 212f.
 Monsigny, [Pierre Alexandre] 303.
 Monteverdi, Claudio 7, 30f., 33, 58, 75, 82, 146, 240.
 Morphy, G. (L) 1.
 Mozart, W. A. 170, 183, 203, 262, 272, 278, 298, 296, 312f., 316, 329, 336f., 340, 342.
 Muck, [Friedr.] 317.
 Mude 317.
 Müchler, [Karl] 306.
 Müller, Aug. Eberh. 317, 320.
 Müller, F. A. 265.
 Müller, Gottl. Friedr. 255.
 Müller, Heinrich 120.
 Müller, Juliane 166.
 Müller, Wenzel 170, 340.
 Münch, Frl. von 258.
 Münter, Balthasar 244f.
 Müthel, [Joh. Gottfr.] 255.
 Muffat, [Georg] 192.
 Mylius, Rob. 88, 128.
 Nägeli, [Hans Georg] 264, 340.
 Nagel, Wilibald 174.
 Nauert, [Gottfr. Eusebius] 255.
 Naumann, Johann (Verleger) 76, 114.
 Naumann, Joh. Gottl. 222, 317f.
 Nauwach, Johann 10, 13f., 15, 23, 28, 68, 81.
 Neander, Joach. 136, 137.

- Neefe, Christian Gottlob** 264, 269
 —277, 280, 299, 303, 314, 323, 330
 —332.
Nef, Albert (L) 338.
Neubauer, Franz 340.
Neumark, Georg 50, 88, 96 f., 105,
 110—113, 144 f., 128, 149.
Neumeister, [Erdmann] 187, 197.
Nichelmann, [Christoph] 234, 237,
 242.
Nicolai, Friedr. 203, 223, 243, 301 f.,
 306.
Nicolai, Philipp 148 f.
Niessen, Wilhelm (L) 122, 132,
 150.
Nighetti 7.
**Nopitsch, [Christoph Friedr. Wil-
 helm]** 316.
Nüßler, Joh. 72.

Ober 330.
Oettingen, W. v. (L) 118.
Offenbach, [Jacques] 219.
Opitz, Martin 18, 17, 21 f., 32, 42,
 54 f., 74 f., 83 f., 86, 88, 94, 104,
 109 f., 121, 125 f., 134, 205, 253,
 267).
Ossian 311, 331.
Osswald, [Heinr. Siegmund] 316.
Ostade, [Adriaen von] 75, 177.
Osterwald, [Wilhelm] (L) 139.
Ott, [Hans] 21.
Otto, Julius 319.
Overbeck, [Christian Adolph] 330.

Pachelbel, Johann 129.
Paisiello, G. 293, 303.
Pape, Georg (Verleger) 73.
Pape, Heinrich (der Ältere) 49, 52,
 57, 60, 76, 77, 121.
Pape, Heinrich (der jüngere) 76 f.
Paradis, [Maria Theresia] 317.
Paul, Jean 186.
Pauli, Walther (L) 291.
Paulsen, [Peter] 255.
Pepusch, Joh. Christoph 122, 170,
 179, 262.
Percy, H. 267.
Peri, Jacopo 2, 6 f., 14, 16, 32, 38,
 312.
Pestalozzi, [Joh. Heinrich] 235.

Peter der Große 223.
Petermann, Tobias 53.
Petri, [Georg Gottfried] 255.
Pezel, Johann 97—99, 117.
Pfenninger, [Joh. Konrad] 340.
Picander 187.
Piderit, K. Th. (L) 47.
Pisanski, G. C. (L) 49.
Pleyel, [Ignaz] 337, 342.
Pohl, [Wilhelm] 316.
Polenz 319.
Postel, [Christian Heinrich] 122.
Praetorius, Benjamin 10, 88.
Praetorius, Michael 11, 81, 115,
 117.
Prasch, Joh. Ludwig 133 f.
Preu, [Friedrich] 317.
Prinner, Johann Jakob 155, 159,
 248, 296.
Printz, Kaspar 12, 25.
Profe, Ambrosius 33, 36, 108.
Prüfer, A. (L) 10, 11.

Quantz, Joh. Joach. 236, 244, 246.
Quirsfeld, Johannes 136.

Rachel, Joachim 120.
Rackemann, [Friedr. Christian]
 242, 245.
Racknitz, [Friedr. Joseph v.] 317.
Radecke, E. (L) 1.
Raff, Joachim 323.
Rameau, [Jean Philippe] 214.
Ramler, [Karl Wilhelm] 238, 253.
Rathgeber, Valentin 169—184,
 187, 190, 214, 247, 265, 296, 323.
Rebenlein (Verleger) 59, 70.
Reichardt, Joh. Friedr. 204, 239,
 263, 265—267, 279 f., 282, 284, 290
 —296, 298—301, 303 f., 306 f., 312,
 314, 319, 321, 323, 331, 337.
Reichardt, Juliane, geb. Benda
 313 f.
Reichardt, Luise 313.
Reimann, Heinr. (L) 89.
Reincken, [Jan Adams] 47.
Reinhardt, Johann 86.
Reißmann, [August] (L) 11, 25.
Rellstab, Joh. Karl Friedr. 300, 302.
Reußner, Esaias 10, 108 f., 192.
Reuter, Christian 140.

- Rheineck, [Christoph] 323 f., 327 f., 339.
 Richter, Jean Paul 486.
 Riedel, Karl (L) 439.
 Rinckart, [Martin] 409.
 Rist, Johann 10, 17, 39 f., 45, 46—68, 64, 69 f., 73—80, 84 f., 88, 92—94, 105 f., 110 f., 115, 117, 119 f., 123, 125—128, 131 f., 137, 151, 162 f., 190 f., 195, 234, 236, 253, 341.
 Roberthin, [Robert] 49.
 Rochlitz, [Friedrich] 305, 334.
 Röbel, Gregorius 10, 82.
 Roisette 63.
 Romberg, Andreas 344.
 Rolle, [Joh. Heinrich] 244 f., 264.
 Roller 240.
 Roquette, [Otto] (L) 486.
 Rosemann 306.
 Rosenbaum, [Christian Ernst] 255, 267.
 Rosenmüller, [Johann] 96, 430.
 Rosenroth, Christian Knorr von 430.
 Rosenstiel (Oberbergrat) 300.
 Rosetti, [Franz Anton] 337.
 Rossi, Luigi 7, 451.
 Roth, [Wilh. Aug. Traugott] 245.
 Rowe, Walter 448.
 Rubach 464.
 Rubens, [Peter Paul] 48.
 Rubert, Martin 45 f., 74, 79, 169, 471.
 Rumpler 54.
 Rupprecht, Martin 342.
 Rust, Friedr. Wilh. 277, 314 f., 346, 330.
 Rust, Wilhelm (L) 463, 344.
 Sachs, Curt (L) 286.
 Sachs, Hans 48, 126.
 Sack, Joh. Phil. 242, 245, 247, 258, 277.
 Sander, [F. S.] 346.
 Saubert, Johann 128 f., 430.
 Saube, [Christian Gottlieb] 347.
 Scandelli, [Antonio] 409.
 Scarlatti, Alessandro 8, 15.
 Scarlatti, Domenico 204.
 Schale, [Christian Friedrich] 242, 245, 263.
 Schallenberg, Christoph von 19.
 Schedlich, David 127, 129.
 Scheffel (L) 18.
 Scheibe, Joh. Ad. 25, 212 f., 216, 221—223, 244, 263.
 Scheidemann, Heinrich 49 f., 52, 54, 56.
 Scheidt, Samuel 93.
 Schein, Herm. 10—13, 46 f., 21, 23, 28, 30—32, 61, 92, 133, 143, 471.
 Schellhafer 185.
 Schemelli, Georg Christian 48, 123, 163, 198 f.
 Schiller, F. v. 235, 277, 290, 295, 306, 314, 331—333, 336.
 Schirmer, David 87, 88, 94, 107.
 Schlegel, A. 225, 234, 236.
 Schleiermacher, [Fr. E. D.] 244.
 Schlemm, Johann 113.
 Schleußner 302.
 Schmeltzl, Wolfg. 64, 169 f., 172.
 Schmidt, Erich (L) 203, 267.
 Schmidt, Gustav 312.
 Schmidlin, Johannes 244, 338—340.
 Schmittbauer, [Joseph Alois] 323, 330.
 Schmügel, Johann Christoph 230, 277.
 Schneider, Friedrich 346.
 Schneider, Georg Laurenz 263.
 Schneider, [Karl Ernst] (L.) 25, 39, 142, 344 f.
 Schneider, Max (L) 213.
 Schneüber, [Johann Matthias] 54.
 Schnüffis, Laurentius von 184—186, 154.
 Schoch, [Johann Georg] 89, 93.
 Schönebach 490.
 Schönfeldt, Jakob 464.
 Scholze, Johann Sigism. s. Sperrontes.
 Schop, Albert 76, 79, 108, 150, 166.
 Schop, Joh. 48 f., 50—52, 53 f., 56, 60, 71—73, 76 f., 79 f., 85, 124.
 Schope, J. A. 161—166.
 Schottel, [Justus Georg] 54.
 Schrattenbach 342.
 Schreiber, Georg Heinr. 57, 92, 120—122, 150 f., 179, 195.
 Schröter, Corona 322.

- Schubart, Christian Daniel Fr. 246,
 264, 265, 307, 328—327, 328—331,
 334 f., 339.
 Schubart, Ludwig 324.
 Schubert, Frz. 92, 146, 196, 262,
 271 f., 274, 280, 291, 294 f., 309, 312,
 336.
 Schüddekopf, C. (L) 238.
 Schütz, Hrch. 9 f., 14, 24, 31 f.,
 67 f., 69, 72, 84—83, 87, 89, 112—
 114, 117, 141, 321.
 Schütze 309.
 Schultz, Christoph 88.
 Schultze, Friedr. 163.
 Schultze, Jakob 49, 54, 57.
 Schulz, Johann Abraham Peter 94,
 222, 230, 244, 256, 264, 268, 271,
 279—290, 294, 293—303, 305—
 309, 312 f., 345, 348, 320, 324, 337,
 340.
 Schumann, Rob. 95, 230, 255,
 336.
 Schupp, Balthasar 47.
 Schuster, [Joseph] 317, 349.
 Schwegler 323, 330.
 Schwartz, Christian 164—166.
 Schweitzer, Anton 277, 320.
 Schwemmer, Heinrich 127, 129.
 Schweser, J. F. 46.
 Schwieger, Jakob 70, 73—78, 79 f.,
 88.
 Sebastiani, [Johann] 115.
 Seckendorff, Franz von 313, 320
 —322.
 Seidel, [Friedrich Ludwig] 302.
 Seidel, Heinrich 186.
 Seidel, Samuel 82 f.
 Seiffert, Max (L) 47.
 Seladon s. Grefflinger, Georg.
 Selle, Thomas 43, 14—17, 23, 28,
 30—32, 46, 49, 52, 55 f., 61, 73,
 75, 80, 85, 138.
 Senfl, [Ludwig] 47, 48.
 Sengewald, Georg (Verleger) 111.
 Seydelmann, [Franz] 317, 349.
 Seyfert, [Johann Gabriel] 242, 245.
 Seyfert, Bernh. (L) 263.
 Shakespeare 48, 169.
 Sibylla von Mömpelgard 37.
 Siebenhaar, Malachias 71 f.,
 73 f., 122.
 Sieber, [Justus] 88.
 Silcher, Friedrich 338.
 Silvander s. Schreiber, Georg
 Heinr.
 Simler, Wilhelm 54.
 Sittewald, Philander von 54.
 Slevogt, A. 154.
 Smetana, [Friedrich] 320.
 Sophie Amalie von Dänemark 73.
 Spatzier, [Karl] 302 f., 316 f.
 Spee, Friedrich 106.
 Sperontes 24, 92, 161, 185—202,
 203—206, 209, 214—214, 216 f., 223,
 226, 230 f., 234—236, 239, 247, 250,
 256, 265 f., 297, 317, 329, 344.
 Spieß, Paul 130.
 Spitta, Ph. (L) 163, 183 f., 187 f.,
 197, 202, 210, 217.
 Spohr, [Ludwig] 170, 284.
 Staden, Johann 13.
 Staden, Sigmund Gottlieb 32, 49,
 52, 54, 60, 125 f., 130, 245.
 Stadler, [Abbé Maxim.] 342.
 Standfuß 178.
 Steffan, Joseph Anton 341.
 Steffani, [Agostino] 141, 146, 154.
 Steinfeld, [Albert Jakob] 314.
 Steinhauer 208.
 Stephani 127.
 Stephani, Christian 79.
 Sterkel, [Johann Franz Xaver]
 338.
 Stieler, Kaspar 78 f., 140, 151.
 Stigel, G. 43.
 Stobaeus, [Johann] 23, 34, 35, 36,
 112.
 Stockfleth, [Heinrich Arnold] 152.
 Stockhausen, Joh. Christoph 224.
 Stölzel, [Gottfried Heinrich] 207.
 Stolberg, [Fr. L.] Graf zu 267, 282,
 287, 293, 295, 330, 332.
 Stolle, Philipp 40, 87 f., 93, 132, 213.
 Strathmann, Heinrich 76.
 Strauß, D. F. (L) 324, 327.
 Strauß, Rich. 170.
 Strobel, Valentin 107.
 Strungk, Delphin 123.
 Stubenberg, [Johann Wilhelm]
 von 110.
 Sturm, [Christoph Christian] 240, 241.
 Sucro, [Christ. Joseph] 225.

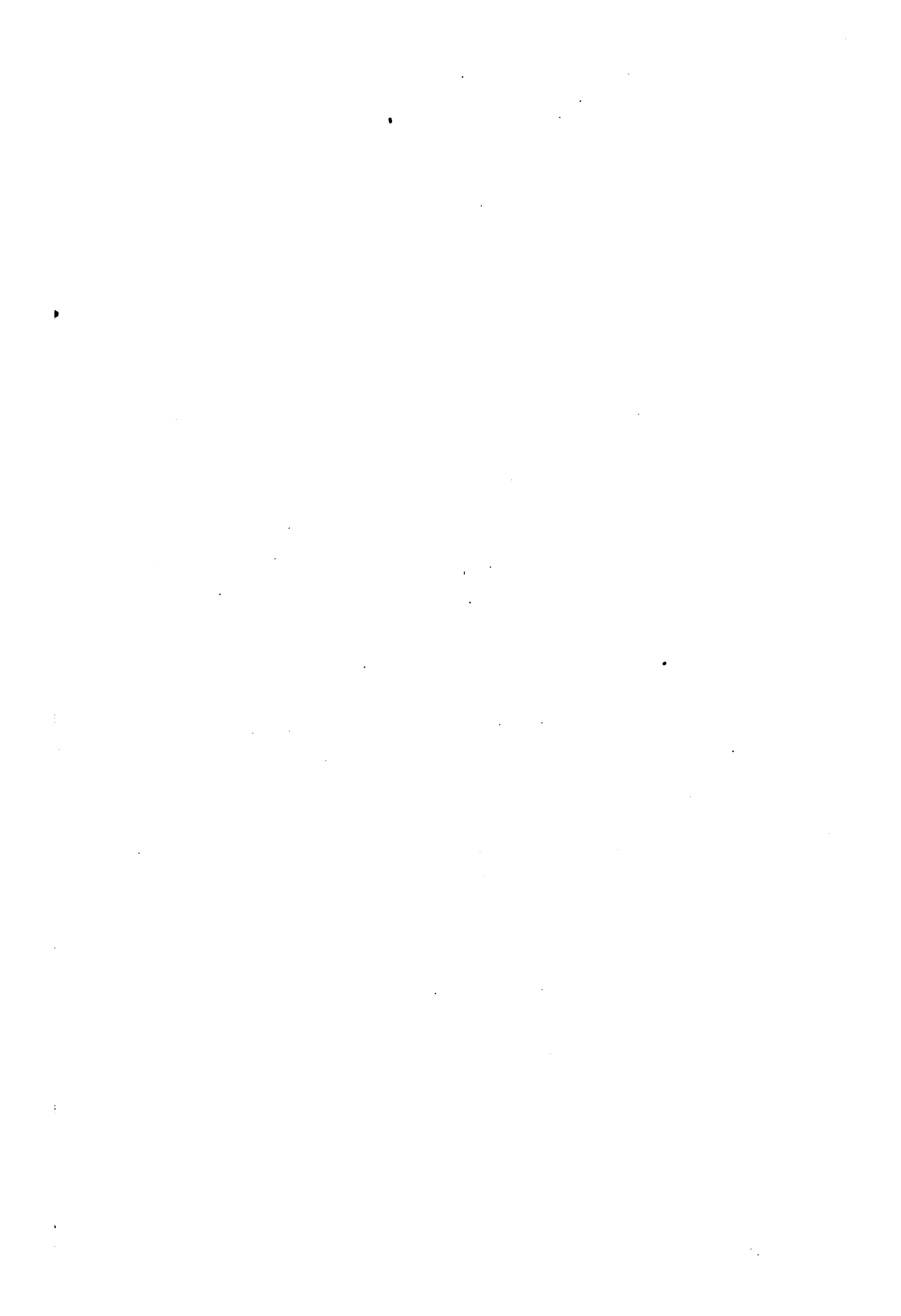
- Sulzer, [Joh. Anton] 340.
 Sweelinck, J. P. 47.
 Sylvius 74.
- T**
 Tag, [Christian Gotthilf] 270, 347.
 Tappert, W. (L) 4.
 Telemann, [Georg Philipp] 29, 36,
 192, 207, 212—217, 248, 220, 223 f.,
 227, 231, 234, 237 f., 242, 246, 252 f.,
 306, 313.
 Telonius, [C. G.] 266, 344.
 Teniers, [David] 75, 152, 177.
 Terenz 59.
 Teyber, [Anton] 347, 349.
 Theile, Johann 10, 37, 40, **96 f.**,
 99, 130, 150.
 Thielo, Karl August 232.
 Thran 75.
 Tieck, [Ludwig] 295.
 Tietz 340.
 Tinctoris, Johann 170.
 Tischbein 240.
 Titz, [Johann Peter] 19, 110.
 Tizian 169.
 Trott, von 290.
 Tscherning, [Andr.] 37, 54, 88, 110,
 253.
 Tuch, [Heinr. Agatius] 302.
 Türk, Daniel Gottlob 263, **316**.
 Türschmann, [Friedr. Aug.] 317.
 Tunder, Franz 83.
 Tunnicius 67.
 Tuniak, Graf von 330.
- U**
 Uhland, [Ludw.] 334.
 Ulmenstein, H. v. 334.
 Ulrich, [J. G.] 347.
 Umlauf, Ignaz 340.
 Uz, [Joh. Peter] 234, 289 f.
- V**
 Vecchi, O. 68.
 Vesichius 43.
 Viadana, Lodovico 2, 38.
 Vinci, L. 175.
 Vischer, [Peter] 18.
 Vötter, Romanus **185 f.**, 139, 165,
 327.
 Voigtländer, Gabriel 10, **63—70**,
 74 f., 83 f., 86, 93, 95, 98, 101, 108,
 117, 119 f., 122, 131, 143, 152, 155,
 169, 184, 192, 195, 201, 219, 305.
- V**
 Vollhardt, Reinhold (L) 88.
 Vopelius, [Gottfried] 51.
 Voß, [Christian Friedrich] (Verleger)
 239, 242.
 Voß, [Joh. Heinr.] 250, 267, 283,
 288.
- W**
 Wagner (Ulmer Handschrift) 244,
 327.
 Wagner, [Karl] 265.
 Wagner, Rich. 268, 349.
 Waldberg, M. v. (L) 70.
 Waldenegg, Philipp Jakob Oswald
 105 f.
 Walder, [Johann Jakob] 263, 340.
 Waldis, Burkard 66.
 Walther 330.
 Weber, Bernh. Anselm 302.
 Weber, Georg **44—45**, 128.
 Weber, Georg Heinrich 140.
 Weber, K. M. v. 284, 312, 336.
 Wecker, Kaspar 127.
 Weckmann, Matthias 72.
 Wedemann, [Wilhelm] 330.
 Wegner, Gottfried 33, 103.
 Weichmann, Jakob 42.
 Weichmann, Joh. **42—44**, 73, 110,
 112, 114, 236.
 Weigel 334.
 Weiland, Johann 113.
 Weimar, [Georg Peter] 324.
 Weinhold, C. (L) 106.
 Weinlig, Theodor 349.
 Weinlig, Ehregott 347, **319**.
 Weinmann, K. (L) 136.
 Weise, Christian 98, 100—102, 107,
 117, 119, 139, 142, 152 f., 187.
 Weiß, Dr. [Friedrich Wilhelm] 267,
 317, 330.
 Weiße, Christian Felix 262, 281,
 298.
 Weißlöb 122.
 Wendling (Frl.) 203.
 Wenk, 346.
 Wenkel, J. F. W. 249.
 Werder, Dietrich von dem **86 f.**,
 88, 93, 132, 213.
 Werner, Christoph 35, 42, 43, 45.
 Werner, Georg 128.
 Werner, Gottlieb 42.
 Wessely, [Bernh.] 302.

- Westphal, [Wilhelm] 263.
 Wever (Verleger) 249.
 Weyse, [Christoph Ernst Friedrich] 304.
 Wickram, [Georg] 66.
 Wiedebein 344.
 Wieland, [Christoph Martin] 267.
 Wiese [J. M.] 344.
 Wiesinger, [Karl Friedrich] 265, 302.
 Willing, [Johann Ludwig] 347.
 Willmers, Rud. 295.
 Windischgrätz, Frh. von 440.
 Winter (Verleger) 239, 245.
 Winterfeld, C. v. (L) 20, 48, 446, 463.
 Witte, Johann Ernst 440.
 Witthauer, [Johann Georg] 344.
 Wockenfuß, Lorenz 437.
 Wolders, Ph. 42.
 Wolf, Ernst Wilhelm 244, 253, 265, 320.
 Wolf, [Georg Friedrich] 263, 347.
 Wüllner, F. (L) 463.
 Wustmann, G. (L.) 485.
 Wustmann, R. (L) 84.
 Zachaeus, Michaelis 74, 76 f.
 Zachariae, [Just. Friedr. Wilh.] 232, 255, 258, 264.
 Zachau, F. W. 438, 458.
 Zedler (L) 874.
 Zelle, Fr. (L) 437.
 Zelter, Karl 39, 225, 274, 290, 299, 302f., 305—312, 344, 324, 334 f., 337.
 Zesen, Philipp von 47, 50, 54, 64, 70—78, 74 f., 80, 84, 122.
 Zeumerin 490, 202, 344.
 Ziegler, Mariane v. 497, 204 f., 240, 249.
 Zinkgraf, [Julius Wilhelm] 47.
 Zschokke, [Heinrich] 56.
 Zuccalmaglio, W. v. 307.
 Zumsteeg, [Joh. Rudolph] 274, 323f., 327, 329, 330—336.
-

Berichtigungen.

Seite	27	dritte Notenreihe v. u. fehlt Vorzeichnung	▷
	28	Anmerkung	H. Fischer = L. H. Fischer
	41	Zeile 8 v. u.	▷Lieder◀
	41	Anmerkung	Jencke = Jenicke
	49	Zeile 4 v. o.	Jacob Schultz = Schultze
	64	▷ 9 v. u.	Caspar Diebold = Dietbold
	68	Anmerkung 4	Hamerich = Hammerich
	74	▷	Hildebrandt = Hildebrandt
	76	Zeile 13 v. o.	▷Viertelbewegung◀
	79	▷ 7 v. o.	Büttner = Bütner
	88	▷ 2 v. u.	Blonus = Blorus
	88	▷ 8 v. u.	Silber = Sieber
	113	▷ 9 v. o.	Erato = Crato
	115	▷ 6 v. o.	Martin Jacobi = Michael Jacobi
	117	▷ 17 v. o.	Liebes-Herzen-Blümlein = Liebes-Meyen-Blümlein
	129	▷ 3 v. o.	Schwemer = Schwemmer
	132	▷ 17 v. u.	Grumer = Grummer
	132	Anmerkung	Niesen = Niessen
	137	Zeile 5 v. u.	Mockenfuß = Wockenfuß
	162	▷ 7 v. o.	Franke = Francke
	202	▷ 6 v. u.	Zeunerin = Zeumerin
	202	Anmerkung 4	Zeunerin = Zeumerin
	209	Überschrift	Giovanni = Giovannini
	212	Zeile 22 v. o.	Ph. Krüger = Krieger
	217	▷ 7 v. u.	Gerstenberger = Gerstenberg
	217	Anmerkung	104 = 106
	233	Zeile 20 v. u.	Sancsouci = Sanssouci
	244	▷ 10 v. o.	Klopfstock = Klopstock
	244	▷ 15 v. o.	Schmidtlin = Schmidlin
	245	▷ 13 v. o.	C. G. Staden = S. G. Staden
	258	Anmerkung 4	Mks = Ms
	260	Zeile 9 v. u.	Kirnberg = Kirnberger
	263	▷ 11 v. o.	Roudeaux = Rondeaux
	264	▷ 19 v. o.	Zacharias = Zachariae
	265	▷ 15 v. o.	1774 = 1775
	265	▷ 17 v. o.	Kindleberschen = Kindlebenschen
	265	▷ 17 v. u.	Hilmar = Hillmer
	265	Anmerkung	F. Holzer = E. Holzer
	274	Zeile 17 v. o.	das Schubert = daß Schubert

Seite 275	Zeile 17 v. o.	Naivetät = Naivität
> 277	> 8 v. o.	Naefe = Neefe
> 278	> 17 v. o.	ammen = sammen
> 280	> 20 v. o.	Frank = Franck
> 284	> 21 v. o.	nach Maß das Komma weg
> 284	> 5 v. u.	Steigerungen = Steigerungen
> 286	Anmerkung	Curt-Sachs = Curt Sachs
> 288	Zeile 8 v. u.	veröffentlichte = veröffentlichte
> 295	> 16 v. u.	Stollbergs = Stolbergs
> 296	> 1 v. u.	Ratgeber = Rathgeber
> 296	> 13 v. u.	Reichardt = Reichardt
> 299	> 19 v. o.	>Leonore< = >Lenore<
> 304	> 13 v. u.	den = der
> 304	> 12 v. u.	Koloriert = Kolorit
> 304	> 19 v. u.	appellieren = appellieren
> 305	Kolummentitel	Aemil = Aemilius
> 305	Zeile 14 v. o.	Vogtländer = Voigtländer
> 305	> 18 v. o.	überlegene = überlegenes
> 305	> 13 v. u.	Griebel = Grübel
> 306	> 14 v. o.	Mühler = Mächler
> 310	> 25 v. o.	Brunschen = Brunsschen
> 320	> 44 v. o.	Pf. Christoph = Ph. Christoph
> 322	> 14 v. o.	Seckendopff = Seckendorff
> 323	> 5 v. u.	Ratgebers = Rathgebers
> 325	Anmerkung	F. Holzer = E. Holzer
> 330	Notenbeispiel	Mondenscheine = Mondenschimmer
> 330	Zeile 5 v. u.	Kohler = Köhler
> 332	> 2 v. u.	Stollberg = Stolberg
> 334	> 6 v. u.	Saiten = seiten



STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below.

DEC 15 '77	Q	
------------	---	--

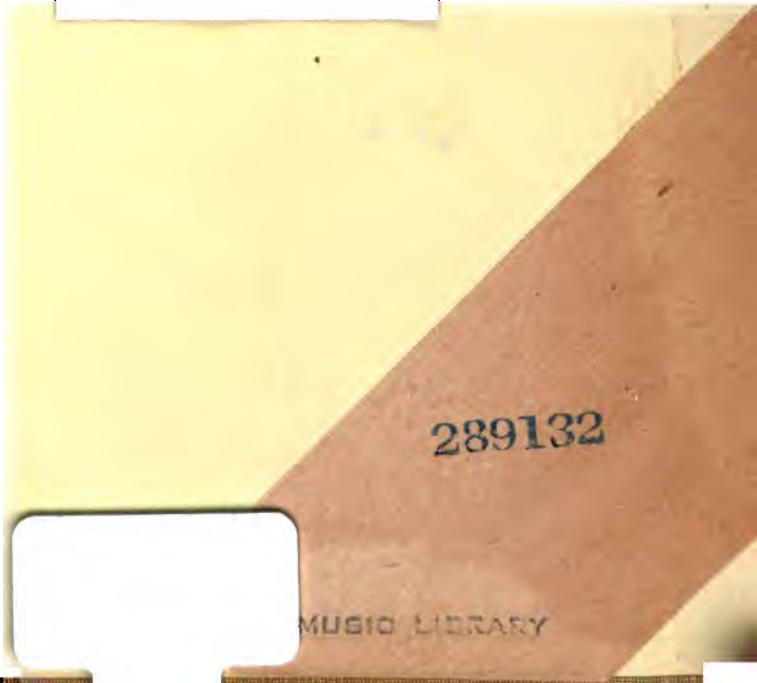
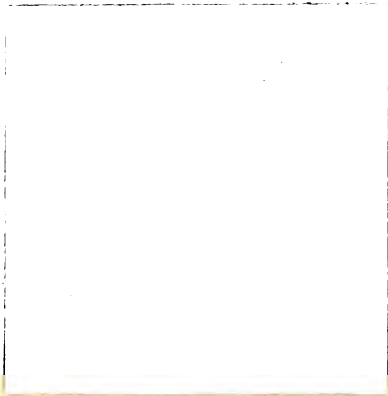
MUSIC LIBRARY

Standard University Libraries



3 6105 011 184 749

ML
2829
K92



289132

MUSIC LIBRARY