

Lech Kolago

„[Ich] kannte nichts als unsern Wald“.
Phidile – Robert – Phidile von Matthias Claudius
und Gottfried August Bürger in der Vertonung
von Johann Abraham Peter Schulz

I

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte mit dem Sturm und Drang eine literarische Bewegung mit sich, die eine Generation hindurch, von der Mitte der 60er bis zur Mitte der 80er Jahre, das geistige, literarische und kulturelle Leben in Deutschland geprägt hat. Den Höhepunkt erreichte diese Jugendbewegung in den 70er Jahren nach der Begegnung der beiden Größen Johann Gottfried Herder und Johann Wolfgang von Goethe im Jahre 1770 in Straßburg. Die Bezeichnung der literarischen Epoche stammt von dem Drama *Sturm und Drang* Friedrich Maximilian Klingers (1752–1831), das ursprünglich *Wirrwarr* heißen sollte. Dieser Dramentitel gab der ganzen literarischen Epoche den Namen. Gemeinsamkeiten für diese Epoche waren die Forderung nach Autonomie und Freiheit, nach Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung. Das Ziel dieser Aktivitäten sollte zur Versöhnung von Gefühl und Vernunft führen. Einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Sturm-und-Drang-Bewegung übte die enthusiastische Aufnahme des Naturbegriffs von Rousseau und die Hinwendung zum „Volkstümlichen“ aus. Unter dem Begriff das „Volkstümliche“ verstanden Literaturtheoretiker und -historiker, Wissenschaftler und Schriftsteller das Gute, das Natürliche, das Ursprüngliche. Diese bevorzugten ästhetischen und thematischen Innovationen wurden von den meisten Schriftstellern jener Zeit in ihre Werke aufgenommen: in Epik, Lyrik und Drama. Johann Gottfried Herder hat in seinen Werken begonnen, die Idee dieses neuen Menschenbildes zu prägen und zu entwickeln. Sein Blick auf die Entwicklung des Menschen und der Kunst ließ ihn am Fortschrittsglauben der Aufklärer zweifeln. Gegenüber den zweckgerichteten, moralisch-lehrhaften Kunstwerken der Aufklärungszeit hätte die Vergangenheit Besseres zu bieten. Herder habe Rousseaus Kulturpessimismus geteilt und die Rückkehr zur Natürlichkeit volkstümlicher Dichtung und zur leidenschaftlichen Erlebnisdichtung des Genies gefordert. „Unverfälschte Natürlichkeit fand Herder in schlichten gesungenen Liedern, die er sammelte und 1773 erstmals herausgab. Der von

Herder dafür geprägte Begriff ‚Volkslied‘ war sehr offen. Seine Sammlung *Volkslieder* (1778), seit 1807 unter dem Titel *Stimmen der Völker in Liedern*, enthält neben echten Volksliedern auch bloß volkstümliche Lieder und sogar Kunstlieder, in denen Herder naturpoetisch ‚wahren Ausdruck der Empfindung und der ganzen Seele‘ vernahm¹. Herder geht von der individuellen Schöpferkraft des Genius aus, die vor allem in der Einmaligkeit und Individualität der Werke zum Ausdruck kommt, und er sieht in ihnen den individuellen Ausdruck der Völker und Zeiten. Die Lyrik gehört zu den bevorzugten Äußerungsformen der Sturm-und-Drang-Epoche. Es entsteht nun eine Flut von Volksliedern.

II

Unter dem Begriff *Volkslied* versteht Riemann, „eine seit Johann Gottfried Herder (1773) eingebürgerte Sammelbezeichnung für verschiedenartige ein- oder mehrstimmige Gesänge in der Volkssprache, die aufgrund überschaubarer Bauart und allgemeinverständlichen Inhalts leicht erfasst und ohne schulmäßige Ausbildung reproduziert werden können“.² Entgegen romantischen Auffassungen, die bis in die Gegenwart hineinreichen, seien Volkslieder weder an eine bestimmte Schicht („Unterschicht“, „Mutterschicht“) noch an einen bestimmten Stand (Bauern, Hirten, Handwerker) gebunden. Wesentliches Kennzeichen der Volkslieder sei ihre freie Verfügbarkeit über Schichten und Standesgrenzen hinweg. Dem widerspreche aber nicht die Existenz gruppenspezifischen Liedgutes, das sich aus der kommunikationsfördernden Funktion des Liedgesanges in Primärgruppen erkläre. Riemann weist auf determinierende Merkmale des Volksliedes hin. Es seien weder Anonymität noch hohes Alter. Unterscheidungen zwischen „echtem Volkslied“, „Kunstlied im Volksmund“ und „volkstümlichem Lied“ hätten nur dem Versuch gedient, „den Befund mit dem vorgegebenen romantischen Konzept in Einklang zu bringen, und sollten heute aufgegeben werden“.³ Die Frage, ob sich der Verfasser eines Volksliedes namhaft machen lasse oder nicht, sei für dessen Erscheinungsweise und Funktion irrelevant. Ebenso könne angenommenes Alter kein Kriterium für die Zuordnung eines Liedes zu einer Gattung Volkslied sein. Wie alle Kulturgüter seien auch Volkslieder prinzipiell kurzlebig. Ihre durchschnittliche Lebensdauer betrage höchstens drei bis vier Generationen (rund hundert Jahre); nur ein Bruchteil des Gesamtbestandes an Gesungenem werde länger tradiert, und jede Zeit besitze ihr eigenes populäres Liedgut. Volkslieder seien nicht geschichtslos, sondern Ausdruck ihrer Entstehungszeit, indem sie als Produkte einzelner, nicht kollektiver Autoren entweder für den Singgebrauch gezielt geschaffen oder von den Sängern aufgrund eigener Bewertung angeeignet worden seien.⁴ Bevor

¹ Kurt Rothmann: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2003, S. 91f.

² Brockhaus Riemann Musiklexikon. Schott Mainz, Piper München 1989, S. 323.

³ Ebd., S. 323.

⁴ Ebd.

Herder den Begriff „Volkslied“ geprägt hat, nannte man Gesänge dieser Art Bauerngesänge oder „Gassenhauer“, also vokale Ständchen, die die jungen Leute, Gassenhauer, ihren Auserwählten darbrachten.

III

Im Jahre 1785 erschien in Berlin „bey George Jacob Decker, Königlichem Hofbuchdrucker“ die Liedersammlung: *Lieder im Volkston bey dem Claviere von J.A.P. Schulz, Capellmeister Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Heinrich von Preußen, erster und zweiter Theil*. Auf der Titelseite des ersten Teiles steht zusätzlich die Information: Zweite verbesserte Auflage. Im Jahre 1790 erschien ebenso in Berlin „bey Heinrich August Rottmann, Königlichem Hofbuchhändler *dritter Theil Lieder im Volkston bey dem Claviere von J.A.P. Schulz, Königlich Dänischem Capellmeister*. Diese drei Teile der *Lieder im Volkston* erschienen also innerhalb von fünf Jahren. Im Jahre 2005 erfolgte im Georg Olms Verlag Hildesheim der Nachdruck aller Teile.⁵ Im ersten Teil fanden 40, im zweiten 43 und im dritten Teil 50 Lieder Platz. In der Liedersammlung *Lieder im Volkston* entwickelt Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800), Komponist des bekannten deutschen Volksliedes *Der Mond ist aufgegangen*, zum Text von Matthias Claudius (1740–1815) seine Lehre vom Volkslied und Volksgesang. Schulz hat mehrere Texte von Claudius vertont, u.a.: *Serenata, im Walde zu singen; Täglich zu singen; Phidile; Die Mutter bei der Wiege; Des alten lahmen Invaliden Görgel sein Neujahrswunsch; Vaterlandslied; Rheinweinlied; Wir Wandersbecke; Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen; Ein Lied in die Haushaltung; Ein Lied hinterm Ofen zu singen; Die Geschichte von Goliath und David in Reime bracht; Der Mensch*.

IV

Johann Abraham Peter Schulz, geboren 1747 in Lüneburg, gestorben 1800 in Schwedt/Oder⁶, besuchte in seiner Geburtsstadt die beiden Lateinschulen. Er sang als Diskantist in den Schul- und Kirchenchören, so wie es damals üblich war, und wirkte in verschiedenen Konzerten mit. Er bekam Unterricht in Klavier, Violine und Flöte. In die Komposition hat ihn Johann Christoph Schmügel (1727–1798), ein Schüler von Georg Philipp Telemann, eingeführt. Schulz wohnte in den Jahren 1758–1765 in Lüneburg in Schmügels Haus, wo er dessen Unterricht genoss. Dadurch wurde er mit den neuesten Kompositionen vertraut. Im Jahre 1765 ging er nach Berlin und wurde dort durch Carl Philipp Emmanuel Bach (1714–1788) an Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), den Musiktheoretiker und Komponisten, Schüler

⁵ Johann Abraham Peter Schulz: *Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen*. Georg Olms Verlag, Hildesheim Zürich New York 2005, Drei Teile in einem Band. Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes. Reprint, 2005.

⁶ Informationen über das Leben von Johann Abraham Peter Schulz entnahm der Autor dem Musiklexikon: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter-Verlag, 1989, Bd. 12, Sp. 245–253.

von Johann Sebastian Bach (1685–1750), in Leipzig, empfohlen. Kirnberger studierte in den Jahren 1739–1741 bei Bach, dann begab er sich nach Dresden. In demselben Jahr – 1741 – ging er nach Polen, wo er zehn Jahre lang im Dienste verschiedener polnischer Grafen, Fürsten und Magnaten stand. Hier bekleidete er verschiedene Stellen, vor allem als Hausmusiklehrer und Musikdirektor. Bei dem Grafen Poniński bekam er 1742 die Stelle als Cembalist in Tschenstochau, kurz danach reiste er nach Lemberg und wurde 1743 und dann noch einmal einige Jahre danach 1747/1748 bei den „Klosterjungfern des Bernhardinerordens“ als Kapellmeister angestellt. 1744 weilte er in Podajce bei Lemberg. In Ruwno, in Wolhynien, leistete er 1745 seine Dienste beim Fürsten Stanisław Lubomirski, in Podolien komponierte, musizierte und unterrichtete er 1746 beim Grafen Casimir Rzewuski Musik. Nach Deutschland kehrte er 1751 zurück. Nach kurzen Aufenthalten in verschiedenen Städten trat er 1758 als Hofmusikus in den Dienst der Prinzessin Anna Amalia, der Schwester Friedrichs des Großen, und war bis zu seinem Tod deren Lehrer und musikalischer Berater.⁷ Schulz hat von dem Unterricht bei dem Musiktheoretiker und Komponisten Kirnberger viel profitiert. In der Autobiographie berichtet er über die Begegnung mit Kirnberger:

Mit eisernem Fleiße und mit einer gleichen Lust arbeitete ich beinahe drei ganze Jahre lang nach unzähligen Vorschriften im simplen und figurierten Choralstil, worin Kirnberger unerschöpflich war. [...] Aber diese zu lang anhaltenden Studien einerlei Art hatten mich unvermerkt in solchem Grade angezogen, dass ich [...] unstreitig an Kenntniss, Theorie und Kritik gewonnen, aber ebenso viel an Genie zur praktischen Hervorbringung eigener Kunstwerke verloren hatte.⁸

Im Jahre 1768 reiste Schulz auf Kirnbergers Empfehlung hin nach Smoleńsk, wo er die Stelle des musikalischen Begleiters und Lehrers der Woiwodin von Smoleńsk, der Fürstin Sapieha, bekam. Zusammen mit ihr sei er nicht nur durch Österreich, Italien und Frankreich gereist, sondern er habe auch Gelegenheit bekommen, sich unter dem Einfluss des großen europäischen Musiklebens von der Starrheit der Kirnbergerschen Ansichten zu befreien. Er soll auch Joseph Haydn (1732–1809) besucht haben. Seine Begegnung mit Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) im Jahre 1771 in Danzig führte zu einer Freundschaft. Im Jahre 1772 stand Schulz in den Diensten des Woiwoden von Plock, dann kehrte er 1773 nach Berlin zurück. Durch Reichardts Vermittlung war Schulz in den Jahren 1776–1778 Musikdirektor am Königlichen Französischen Theater in Berlin.

Von 1872 an erschienen „die *Lieder im Volkston*, die für damalige Zeiten ungewöhnliche Auflage-Höhen erreichten. [...] Einige von ihnen wurden ins Dänische und Englische übersetzt“.⁹ Bald folgte Schulz einem Ruf an das Königliche Theater Kopenhagen, wo er sieben fruchtbare Jahre verbrachte.

⁷ MGG, 1989, Bd. 7, Sp. 950f.

⁸ Ebd., Bd. 12, Sp. 246.

⁹ Ebd.

Seine Flucht vor der Schwindsucht führte ihn 1796 nach Lüneburg, 1796 nach Berlin, 1797 nach Rheinsberg, 1798 nach Stettin und 1799 nach Schwedt, wo er im Jahre 1800 starb.¹⁰

Für Deutschland ist Schulz „einer der ersten Liederkomponisten des klassischen Zeitalters, für Dänemark der Wegbereiter einer eigenen Nationalmusik gewesen“, schreiben Gottwaldt und Hahne.¹¹ Auf der deutschen Seite seien die *Lieder im Volkston* sein Hauptwerk. Er habe sich mit den Hainbündlern um Johann Heinrich Voß (1751–1826) verbunden, die in Anlehnung an Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), aber unter Meidung seines Pathos, Johann Gottfried Herders (1744–1803) Ideen von Volkstümlichkeit aufgegriffen hätten.¹²

Schulz konnte aus einer Fülle guter Liedertexte auswählen und sah es als seine Aufgabe an, eine einfache musikalische Form zu finden. [...] Seine Lieder sind bei aller Einfachheit ihrer Mittel Muster klassischer Ausformung und tiefer Beseelung. Sie entsprechen, ähnlich denen Zelters und Reichardts, der Liedästhetik Goethes. Das Strophenlied herrscht vor, ohne dass Durchkomposition grundsätzlich verworfen würde. Seine Komposition von *Der Mond ist aufgegangen* ist seit der Zeit ihrer Entstehung mit Recht als eines der schönsten deutschen Lieder betrachtet worden.¹³

Mit seinen Liedern und anderen musikalischen Werken habe Schulz auch auf Dänemark gewirkt. Seine geistlichen und weltlichen Chorwerke, „von denen viele für Wohltätigkeitsveranstaltungen oder für Konzerte der Musikalischen Gesellschaft in Kopenhagen bestimmt waren“,¹⁴ übten eine wesentliche Wirkung auf das kulturelle Leben in Dänemark aus. Manche von ihnen weisen „in die Richtung zum politischen Konzert“.¹⁵ Unter politischem Gesichtspunkt seien auch seine dänischen Singspiele zu betrachten.

Schulz war ein Meister der kleinen Form. „Es war der *Liedermann des Volkes*, was er seinen eigenen Worten nach sein wollte, aufgeschlossen seiner Zeit und ihren Problemen gegenüber“.¹⁶

Matthias Claudius (1740–1815) wurde als Sohn eines, aus einer alten holsteinischen Pfarrersfamilie stammenden Pastors geboren. In Jena studierte er Theologie, Jura, Philosophie und Volkswirtschaft. Ohne Studienabschluss kehrte er aus Jena zurück und war dann Sekretär des Grafen Holstein in Kopenhagen. 1768 redigierte er in Hamburg die *Adreß-Comptoir-Nachrichten*. In Hamburg lernte er Lessing und Herder kennen. In Wandsbeck gab er seit 1771 zusammen mit Johann Bode den *Wandsbecker Boten* heraus. Für diese Zeitung lieferten Goethe, Lessing, Klopstock, Herder, Voß, Bürger, Hölty

¹⁰ Ebd., Sp.246f.

¹¹ Ebd., Sp. 249.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., Sp. 250.

¹⁴ Ebd., Sp. 251.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

und manche andere Hainbündler Beiträge. 1784 besuchte Claudius Goethe in Weimar. Die Kontakte zu Herder und Voß lockerten sich allmählich, dafür festigte sich die Verbindung mit Johann Georg Hamann. Im Schaffen von Claudius macht sich ein mystisch-religiöser Zug bemerkbar. Ab 1785 erhielt er eine Jahrespension vom dänischen König, der dem Dichter auch die Stelle eines Revisors an der Altonaer Species-Bank in Hamburg verschaffte. Claudius starb 1815 in Hamburg. Seine *Sämtlichen Werke* erschienen in 8 Teilen. Sie sind „im volkstümlichen, oft dem gesprochenen Wort angenäheren Stil abgefasst, Abdruck einer sich konsequent zu sich selbst bekennenden Individualität. [...] Den künstlerischen Höhepunkt der Sämtlichen Werke bilden die ganz aus dem Liedhaften erwachsenen Gedichte“. Die Poeten sind für Claudius „helle reine Kieselsteine an die der schöne Himmel und die schöne Erde und die heilige Religion anschlagen, dass Funken herausfliegen“.¹⁷

Gottfried August Bürger (1747–1794) wurde in einem abgelegenen Dorf im Ostharz geboren und stammte ebenfalls aus einer Pfarrersfamilie. Er studierte Theologie an der Universität in Halle und Jura in Göttingen. 1784 wurde er als Privatdozent an die Universität Göttingen berufen, wo er bis zu seinem Tode Vorlesungen über Ästhetik, Philosophie, Stilistik und deutsche Sprache hielt. In seinen Werken nehmen Volkspoesien, lyrische Gedichte und Balladen einen bevorzugten Platz ein. Seine Ballade *Lenore* (1773) machte seinen Namen sehr bekannt. Gern verfasste er auch Gelegenheitsgedichte.

V

Im *Vorbericht, Berlin im November 1784*, zu den drei Teilen der Liedersammlung *Lieder im Volkston*, entwickelt der Komponist seine Lehre vom Volkslied und Volksgesang. Schulz schreibt, dass der Beifall, mit dem das Publikum seine bisherigen Liederkompositionen aufgenommen habe, ihn auf eine angenehme Art aufmuntere, dieser neuen Ausgabe seiner sämtlichen *Lieder im Volkston* all diejenige Vollkommenheit zu geben, die von seinen Fähigkeiten abhängt. In allen Liedern, die er „mit solchen Melodien [...] dem Publika anbieten zu können glaube“, sei und bleibe sein Bestreben, mehr „volksmäßig“ als „kunstmäßig“ zu singen, nämlich so, dass „auch ungeübte Liebhaber, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme“ fehle, „solche leicht nachsingen und auswendig behalten können“. Er habe nur solche Texte von den besten deutschen Liederdichtern gewählt, die ihm „zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen“ und ihn in den Melodien selbst „der höchsten Simplizität und Fasslichkeit beflissen“, ja auf alle Weise den „Schein des Bekannten darinzubringen gesucht“, weil er aus Erfahrung wisse, „wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja notwendig“ sei. Schulz meint, in diesem „Schein des Bekannten“ liege das ganze Geheimnis des Volkstons. Nur dürfe man ihn nicht mit dem

¹⁷ Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1993; S. 190–192.

„Bekanntem selbst“ verwechseln. Dies erwecke „in allen Künsten Überdruß“. Jener hingegen habe in der Theorie des Volksliedes, als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell fasslich zu machen, Ort und Stelle, und werde von dem Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht. Denn nur durch eine frappante Ähnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes, durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebe, noch unter ihm sinke, die, wie ein Kleid dem Körper sich der Deklamation und dem Metro der Worte anschmiege, die außerdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem allen Stimmen angemessnen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfließe, und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Teile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben werde, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des ‚Kleinen‘ so unentbehrlich sei, erhalte das Lied den Schein, von welchem hier die Rede sei, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, den Volkston, wodurch es sich dem Orte so schnell und unaufhörlich zurückkehrend, einpräge, doziert Schulz. Und das sei doch der Endzweck des Liederkomponisten, setzt Schulz fort, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz, bei dieser Kompositionsgattung, „gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen“, treu bleiben wolle.

Schulz setzt seine Lehre von den Liedern im Volkston fort, wenn er schreibt,

nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken, und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden.¹⁸

Er werde daher alle unnützen Zierereien sowohl in der Melodie als auch in der Begleitung, allen Ritornellen- und Zwischenspielraum, wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge, von den Worten auf den Musikus gezogen werde und die nur selten von Bedeutung sein könnten, „als dem Liede schädliche Überflüssigkeiten verwerfen, die seinem guten Vorsatz gerade entgegenwirken“.¹⁹

Zur Aufführungspraxis dieser Lieder äußert sich Schulz, er habe in Absicht ihres Vortrags in den Überschriften meistens die Zeitbewegung und nur selten den charakteristischen Tonausdruck angegeben, weil dieser in den Worten liege und selbstverständlich auch in der Melodie liegen müsse. Wer diesen Tonausdruck nicht von selbst fühle, werde ihn auch nach der Überschrift nicht treffen, weil sie nur kurz sein darf, „ihn oft schwankend und unbestimmt angeben“ müsse. Nur bei solchen Liedern, setzt Schulz fort, wo der Tonausdruck in den Worten zweideutig sei und wo er in der Melodie

¹⁸ Schulz, Lieder (Anm.5), S. 2.

¹⁹ Ebd., S. 3.

hätte falsch genommen werden können, habe er ihn mit Worten angedeutet, die die Zeitbewegung zugleich mitbestimmen würden, wie: sanft, feierlich, gelassen, munter, klagend u.dgl.m.²⁰ Gehen wir nun zu den Volksliedern von Matthias Claudius und Gottfried August Bürger in der Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz über.²¹

VI

Die drei Lieder, die ich einer Analyse unterziehen werde, gehören zu den Gruppen der Natur- und Liebeslieder mit deutlichem sinnlich-erotischen Gepräge. Bürger äußerte sich einmal über seine volkstümlichen Gedichte, „dass sein Gesang den verfeinerten Weisen ebenso sehr als den rohen Bewohnern des Waldes, die Dame am Putztisch wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche entzücken werde“.²² Erreicht habe er sein Ziel, wenn seine „Lieblingskinder den mehrsten aus allen Klassen“ anschaulich und behaglich seien. Popularität eines poetischen Werkes sei das Siegel seiner Vollkommenheit. Bürger äußert diese Gedanken im Jahre 1789 in der Vorrede zu seiner Gedichtausgabe. Dabei denkt er an seine Lieder, an seine Volksdichtung mit volkstümlichen Elementen. Alle drei Lieder wurden für eine Singstimme in der mittleren Lage mit Klavierbegleitung komponiert. Die Melodie bewegt sich im Intervall einer Dezime. Das Gedicht „Philide“ von Claudius setzt sich aus acht Takten und einem kurzen Auftakt mit einer Achtelnote zusammen. Es hat neun reimende vierzeilige Strophen. Das Metrum ist ein jambischer Vierheber,

xx/xx/xx/xx
 xx/xx/xx/xΛ
 xx/xx/xx/xx
 xx/xx/xx/xΛ

dessen Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt ist. Jede Verszeile führt vier sprachlich verwirklichte Hebungen durch. Vom Grundsatz der festen Taktzahl weicht Claudius nicht ab. Es entsteht ein Wechsel von Hebung und Senkung, weil die Sinnbetonungen mit den metrischen Akzenten zusammenfallen. Der steigende Versgang entsteht durch einsilbige Wörter: „Ich, und, da, der, er, um, hab’, sein, schien, so, auch, wir, das, doch, in, als, kein, wenn“ u.dgl.m. Das Metrum zwingt also steigende Versfüße auf. Das metrische Schema der Verszeilen in allen neun Strophen ist gleich. Die ungeraden Verszeilen enden weiblich, die geraden dagegen enden männlich: wb:ml:wb:ml. In den geraden Verszeilen steht für die achte Silbe eine Pause.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Die Abschnitte II–V des Artikels folgen in teilweise geänderter Form dem Wortlaut meines Textes: Lech Kolago: Johann Abraham Peter Schulz’ Lehre vom Volklied und Volkslied. In: *Studia Niemcoznawcze / Studien zur Deutschkunde*, Warszawa 2007, Bd. 36, S. 71–77.

²² Gottfried August Bürger: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von W. v. Löhneysen. Frankfurt a.M. 1971, Bd. 2, S. 670.

Obwohl die Zeilen regelmäßig alternieren, sind sie rhythmisch verschieden, weil die Zäsuren verschieden liegen. Der gleichmäßige jambische Rhythmus wird beim Vortragen kurz durch die Zäsuren aufgehalten. Dank der Melodie wird das Sprechtempo jedoch nicht gestoppt. Der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Hebungen bleibt auch in Takten mit Zäsuren konstant. Die Zäsur wird im allgemeinen von Claudius eher sparsam angewandt. „Als Blumen, Gras und Kräuter.“: xx/x’x/xx/x; „Und einen Nacken, als das war,“: xx/xx’/xx/x; „So blau und freundlich, als das war,“: xx/xx/x’x/xx; „Auch, was er sagte, war sehr gut,“: x’x/xx/x’x/xx; „Kein einziges, und – er flohe fort!“: xx/x’x’/xx/x. Im ganzen Gedicht fallen die Sinnakzente mit den metrischen Betonungen zusammen, wodurch ein gleichmäßiger jambischer Rhythmus entsteht. Die Verszeilen in den einzelnen Strophen gleichen einander in ihrem metrischen Rhythmus. Der Rhythmus folgt dem Metrum. Es gibt keine Enjambements in den einzelnen Verszeilen und Strophen. Jede Verszeile bildet ein geschlossenes Kolon, das durch einen kleinen musikalischen Bogen, auch rhythmisch, hervorgehoben wird. Der alternierende gekreuzte Reim abab wird zum Bindemittel für die einzelnen Verszeilen. Das Zeilenende wird deutlich durch den Reim hörbar.

Das Gedicht ist im 6/8 Metrum in der Tonart B-Dur vertont. Der Komponist setzte bei der Partitur die agogische Tempoangabe *andantino* ein, also etwas schneller als *andante*, ruhig bewegt. Die einzelnen Strophen des Textes wurden von Claudius rhythmisch sehr präzise verfasst, sodass für die Vertonung nur eine einzige Melodie komponiert wurde, also für eventuelle Textabweichungen keine zusätzlichen Musiktakte komponiert werden mussten. Über der Partitur stehen dagegen keine dynamischen Bezeichnungen. In der Aufführungspraxis soll das Lied, des Inhalts wegen, eher in einer gemäßigten Tonstärke, z.B. in *piano*, begonnen werden. Der Text: „Ich war erst sechzehn Sommer alt, / Unschuldig und nichts weiter, / Und kannte nichts als unsern Wald, / Als Blumen, Gras und Kräuter“, soll an dieser Stelle durch die Musik interpretiert werden. Auch in der Partitur stehen keine dynamischen Zeichen, obwohl die Tonstärke und deren Abstufungen schon im 18. Jahrhundert Bedeutung erlangten. Aus dem Inhalt geht aber deutlich hervor, dass die Musik nach und nach lauter werden soll. Dieses Lauter-Werden der Melodie wird durch die Entwicklung des Inhalts bedingt: „Sie war jung und unschuldig, / Da kam ein fremder Jüngling her, / Er hatte schönes langes Haar, / Auch, was er sagte, war sehr gut, / Und drückte mir die Hände, / Ich sah’ ihn einmal freundlich an, / Und fragte, was er meinte; / Da fiel der junge schöne Mann / Mir um den Hals, und weinte. / Das hatte Niemand noch getan; / Doch war’s mir nicht zuwider, / Ich sagt’ ihm nicht ein einzig Wort, / Als ob ichs übel nähme“.²³ Dadurch entsteht ein großer musikalischer Bogen: *piano-crescendo-mezzoforte-forte-diminuendo-mezzoforte-piano*. Die letzte Verszeile der neunten Strophe, „Wenn er doch wieder käme!“, wird

²³ Schulz, Lieder (Anm. 5), S. 2.

wie ein Seufzer sehr leise ausgesprochen. Die Dynamik spielt in dieser breiten musikalischen Phrase eine wichtige Rolle. Sie strebt nach der siebten Strophe: „Ich sah’ ihn einmal freundlich an, / Und fragte, was er meinte; / Da fiel der junge schöne Mann / Mir um den Hals, und weinte“. Bis zu diesem Textfragment entwickelt sich auch der musikalische Bogen in *crescendo*.

Schulz verstärkt die betonte Silbe im Text meistens durch die Verwendung einer ganzen Note, für die unbetonten gebraucht er konsequent eine Achtelnote. Dadurch entsteht der Eindruck, als ob es sich um synkopierte Textstellen handeln würde, weil die Viertelnoten im Vergleich zu den Achtelnoten als besonders lang empfunden werden. Der Rhythmus und die Musik interpretieren den Inhalt: die Aussage wird durch die rhythmische Gestaltung betont. Der Text des Gedichtes ist eine Art des Monologs, die Erzählung eines jungen Mädchens, die durch die Musik nicht unterbrochen werden sollte. Es gibt eine schöne Ordnung innerhalb der Takte. Jede Silbe bekommt generell eine eigene Note. Diese Kompositionstechnik gilt für das ganze Gedicht. Die Klavierbegleitung ist sparsam und schlicht komponiert. Dadurch wird der Text des Ausführenden von den Zuhörern gut verstanden. Um den Eindruck einer gewissen Ruhe in der Erzählung des neugierigen Mädchens zu erreichen, verwendet der Komponist keine großen Intervalle und keine unregelmäßigen Betonungen einzelner Töne. Die Melodie ist fließend und in einem ruhigen Ton gehalten. Dieses Lied klingt ganz gewöhnlich aus.

Das Gedicht *Robert. Ein Gegenstück zur vorhergehenden Romanze* von Gottfried August Bürger wurde ebenso wie das Gedicht *Phidile* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponiert. Es folgt dem gleichen Metrum wie das vorhergehende Gedicht *Phidile*.

xx/xx/xx/xx
 xx/xx/xx/x∧
 xx/xx/xx/xx
 xx/xx/xx/x∧

Es setzt sich aus acht Takten und einem kurzen Auftakt von einer Achtelnote zusammen. Es hat 12 reimende vierzeilige Strophen. Das Metrum ist ein vierhebiger Jambus. Der Rhythmus des Gedichtes ist sprachlich deutlich ausgeprägt, jede Verszeile führt vier sprachlich verwirklichte Hebungen durch. Es entsteht ein regelmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung, die Sinnbetonungen fallen mit den metrischen Akzenten zusammen. Der steigende Versgang entsteht durch einsilbige Wörter im Anlaut jeder Verszeile, „Ich, in, und, als, einst, weiß, doch, mich, da, im, ein, der, von, wir, sie, noch, was“ u.dgl.m. Nur die vierte Verszeile in der vierten Strophe setzt mit dem Wort „verschreiben“ ein, das zwar nicht einsilbig ist, jedoch ist seine erste Silbe senkungsfähig. Das Metrum zwingt also steigende Versfüße auf. Das metrische Schema in allen Strophen ist gleich, die ungeraden Verszeilen enden weiblich voll, die geraden dagegen männlich voll: wb:ml:wb:ml. In den geraden Verszeilen wird die achte Silbe pausiert. Bürger gebraucht in *Robert*

Andantino.

Ich war erst sechs, sehn Sommer alt, un schuldig und nichts weiter, und kannte nichts als un fern Wald, als

Blumen, Gras und Kräuter.

Phidile.

Ich war erst sechs, sehn Sommer alt,
 Unschuldig und nichts weiter,
 Und kannte nichts als unsern Wald,
 Als Blumen, Gras und Kräuter.

Da kam ein fremder Jüngling her;
 Ich hatt' ihn nicht verschrieben,
 Und wußte nicht wohin noch her;
 Der kam und sprach von lieben.

Er hatte schönes langes Haar
 Um seinen Nacken wesen;
 Und einen Nacken, als das war,
 Hab' ich noch nie gesehen.

Sein Auge, himmelsblau und klar;
 Schien freundlich was zu sehen;
 So blau und freundlich, als das war,
 Hab' ich noch kein's gesehen.

Und sein Gesicht, wie Milch und Blut!
 Ich hab's nie so gesehen;
 Auch, was er sagte, war sehr gut,
 Nur konnt' ichs nicht verstehen.

Er ging mir allenthalben nach,
 Und drückte mir die Hände,
 Und sagte immer O und Ach,
 Und küßte sie begehnte.

Ich sah' ihn einmal freundlich an,
 Und fragte, was er meinte;
 Da fiel der junge schöne Mann
 Mir um den Hals, und weinte.

Das hatte Niemand noch gesehen;
 Doch war's mit nicht zumiber,
 Und meine beiden Augen sahm
 In meinen Busen nieder.

Ich sagt' ihm nicht ein einzig Wort,
 Als ob ichs übel nähme,
 Kein einziges, und — er flohe fort!
 Wenn er doch wieder käme!

3

Alligretto.

Ich war wol recht ein Springinsfeld in mei nem Jünglings ta gen; und spät nichts lie ber auf der Welt, als

rei sen, si schen, ja gen.

N o t e n.

Ein Gegenstück zur vorhergehenden Romanze.

Ich war wol recht ein Springinsfeld,
In meinen Jünglingstagen;
Und spät nichts lieber auf der Welt,
Als teiten, sichten, jagen.

Einmal jagen meine Streifen'n —
Weiß nicht, auf welche Weise?
Doch war es recht, als sehr es fern —
Mich ob, von meinem Gleise.

Da sah ich über'n grünen Saum,
Im lichten Freßtagarten,
Ein Wäbchen, roßg anzuschau'n,
Der Schwefelstübchen warten.

Ein Wäbchen, so von Angesicht,
Von Stirn und Augenscheitern,
Von Wuchs und Wesen, läßt sich nicht
Beschreiben und nicht messen.

Ich freundlich hin, sie freundlich her,
Wir mußten beid' uns grüßen,
Und fragten nicht, wohin? woher?
Noch münder, wie wir hießen.

Sie schmückte grün und roß den Hut,
Nach Früchte mit vom Stengel;
Und war so lieblich, war so gut,
So himmlisch, wie ein Engel!

Doch wußt ich nicht, was tief aus mir
So künfzte, so erbeite,
Und unter Druck und Küßen, ihr
Was vorzumainen streite.

Ich konnte weder her noch hin,
Nicht weg, nicht zu ihr kommen;
Auch lag's nicht anders mit im Sinn,
Als wär' mit was genommen.

Nich dünkt, ich hatt' ihr taufendviel,
Weiß Gott all was? zu sagen:
Doch konnt' ich, wosch ein Zauberpiel!
Nicht eine Spitze wagen.

In heller Unschuld frag sie: Was?
Was ich wol von ihr wollte?
Ach liebe! rief ich, als mir's naß
Von beiden Wangen rollte.

Sie aber schlug den buntern Mist
Zum schönen Dujen nieder,
Und ich verschüchzert floß zurück,
Und fand sie noch nicht wieder!

Wie konnte wosch dies eine Wert,
Dies Wörtchen sie betruben? —
O biöder Junge! wärst du dort,
Wärst du doch dort gelieben!

Alliegretto.

Ach, Gottes Segen ü s her dir! weil du ihn mit ge s ge s bern, du schwarzer Mann! mein Herz schlug mit nie

ten.

ten.

so in meis nem Ze s bern.

ten.

Phidile,

als sie nach der Copulation allein in ihr Kämmerlein gegangen war.

Ach, Gottes Segen über dir!

Weil du ihn mir gegeben,

Du schwarzer Mann! mein Herz schlug mir.

Nie so in meinem Leben.

Und meinem Wissehm schlug es auch! —

Als ihn der Pfarer fragte,

Und das nach hergebrachtem Brauch

Von Glück und Unglück sagte;

Da sah er her mit Ungeflüm,

Als wollt' er mich umfassen;

Die hellen Thränen tiefen ihn

Wohlt über seine Wangen. —

Ja, Wissehm, ich bin auch bereit,

Ich will dich nicht verlassen!

Von nun an bis in Ewigkeit

Will ich dich nicht verlassen.

Will immer um und bey dir sehn,

Will Noth und Tod nicht scheuen!

Mein trauter Wissehm! du allein

Kannst meine Seel erfreuen,

Und sollst allein! drauf ruf ich Gott

Zum Zeugen hier herüber.

Und nimmt mich ober dich der Tod,

So finden wir uns wieder!

viel mehr Zäsuren, als Claudius in *Phidile*: „Als reiten, fischen, jagen“: xx/x’x/x’x/x; „Weiß nicht, auf welche Weise?“: xx’/xx/xx/xx; „Von Wuchs und Wesen, lässt sich nicht“: xx/xx/x’x/xx; „Ach Liebe! rief ich, als mir’s naß“: xx/x’x/x’x/xx. Die Musik lässt aber keine Stockungen im Rhythmus zu. Die Verszeilen in den einzelnen Strophen gleichen einander in ihrem metrischen Rhythmus. Jede Verszeile bildet ein geschlossenes Kolon, das durch einen musikalischen Bogen hervorgehoben wird. Der alternierende gekreuzte Reim abab bindet die einzelnen Verszeilen.

Das Lied beginnt ebenso wie *Phidile* im 6/8 Metrum, nicht mehr in B-Dur, sondern in der Es-Dur-Tonart. Die Singstimme fängt im Auftakt mit einer Achtelnote an. Es gibt ebenso wie in *Phidile* keine dynamischen Tempobezeichnungen, sondern nur eine agogische Bezeichnung: *allegretto*, nicht ganz so schnell wie *allegro*. Die Melodie bewegt sich ähnlich wie in *Phidile* im Intervall einer None, die Skala hier ist also nur um eine Sekunde kleiner als dort. Da die einzelnen Strophen des Textes von Bürger rhythmisch sehr präzise verfasst wurden, brauchte Schulz für die Vertonung des Textes nur eine Melodie. In der Partitur stehen keine dynamischen Bezeichnungen. In der Aufführungspraxis soll das Lied ebenso wie *Phidile* des Inhalts wegen in einer eher gemäßigten Tonstärke, z.B. in *piano*, beginnen. Die Melodie soll aber immer etwas lauter gesungen werden, in *crescendo*, und sie soll ihren Höhepunkt in der zehnten Strophe finden, die inhaltlich sehr wichtig ist: „In heller Unschuld frug sie: Was? / Was ich wol von ihr wolle? / Ach Liebe! rief ich, als mir’s naß / Von beiden Wangen rolle“.²⁴

Das Gedicht *Robert* von Gottfried August Bürger trägt den Untertitel: *Ein Gegenstück zur vorhergehenden Romanze*. Inhaltlich ist es ein Spiegelbild des Gedichtes *Phidile*. Hier beklagt ein Jüngling seinen Misserfolg in der Liebe, dort äußert ein Mädchen seine Freude wegen des geglückten Treffens im Walde mit einem Jungen. Metrisch und rhythmisch, dynamisch und agogisch sowie kompositorisch sind beide Gedichte gleich aufgebaut. Nur die Melodie ist anders.

Gehen wir nun zu dem dritten Gedicht über, das denselben Titel wie das erste Gedicht von Claudius trägt, und zwar *Phidile*. Auf den ersten Blick unterscheidet es sich jedoch durch den Untertitel: *Phidile, als die nach der Copulation allein in ihr Kämmerlein gegangen war*. Metrisch, rhythmisch, agogisch und dynamisch sowie musikalisch ist es fast eine treue Kopie des ersten Gedichtes. Die Tonart ist nicht mehr B-Dur, sondern Es-Dur, die Skala der Stimme ist geringer, denn das ganze Gedicht bewegt sich im Intervall von einer Oktave. Neu ist das Einsetzen der Vortragsbezeichnung *tenuto* an zwei Stellen in der Partitur, das bedeutet: etwas länger halten. Schulz macht den Interpreten darauf aufmerksam, dass er von dieser Note nicht zu früh weggehen möge. Zusätzlich werden diese Textstellen musikalisch durch eine um die Hälfte ihres Wertes verlängerte Viertelnote markiert. Dieses Zeichen steht im vierten Takt an den Worten: „geben, fragte, umfangen, verlassen,

²⁴ Ebd., S. 3.

scheuen, hernieder“ und im letzten, achten Takt über den Worten: „Leben, sagte, Wangen, verlassen, erfreuen, wieder“. Das längere musikalische Verweilen an inhaltlich wichtigen Textstellen, in diesem Falle zweimal an demselben Wort „verlassen“ in der vierten Strophe: „Ich will dich nicht verlassen! / Will ich dich nicht verlassen“ korrespondiert mit der dazwischen liegenden Verszeile: „Ich will dich nicht verlassen! / Von nun an bis in Ewigkeit / Will ich dich nicht verlassen“. Das Mädchen will den geliebten Wilhelm für die Ewigkeit bei sich behalten.

Zusammenfassen wäre folgendes zu sagen: Der Komponist Johann Abraham Peter Schulz hält sich eng an die Textvorlagen der beiden Dichter Matthias Claudius und Gottfried August Bürger. Seine Musik wird stark durch den Text beeinflusst. So kann der Interpret bei der Aufführungspraxis die klare und verständliche Absicht des Komponisten und des Autors entschlüsseln, die er dann auch den Zuhörern vermitteln kann. Wegen der Deutlichkeit des Textes bekommt jede Silbe einen eigenen Ton. Schulz verwendet für die Kompositionstechnik eine eher bescheidende Palette von kompositorischen, rhythmischen und dynamischen Mitteln. Um die Bedeutung mancher Textstellen hervorzuheben, setzt er in dem zweiten Gedicht *Phidile* um die Hälfte verlängerte Viertelnoten ein. Die einzelnen Töne bewegen sich in der Singstimme eher in kleinen Intervallen. Diese Kompositionstechnik der kleinen Intervalle kommt in der Singstimme in den Sekunden-Schritten deutlich zum Ausdruck. Sehr selten treten in der Melodie Intervalle einer Quarte oder einer Quinte auf. Der Komponist führt den melodischen Bogen auf solch eine Art und Weise, dass er am Ende des Kolons in einer absteigenden ruhigen Linie ausklingt. Der Rhythmus und die Melodie aller drei Gedichte sind fließend. Die Klavierbegleitung ist sparsam und bescheiden. Inhalt, Form und Melodie bilden in diesen Kompositionen ein unauflösliches Ganzes. Inhalt und Melodie bedingen einander und stellen durch ihre harmonische Einheit ein wesentliches Element für den bleibenden Wert der vertonten Gedichte *Phidile* von Matthias Claudius, *Robert. Ein Gegenstück zur vorhergehenden Romanze* von Gottfried August Bürger und *Phidile, als die nach der Copulation allein in ihr Kämmerlein gegangen war* von Matthias Claudius dar.