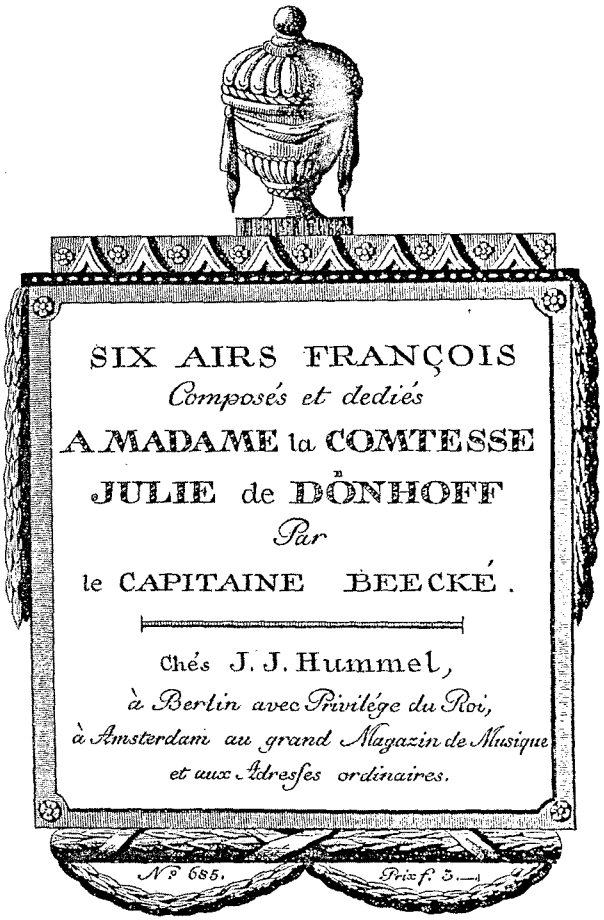


Ignaz von Beeckes „Six airs françois“. Berlin und Amsterdam: Hummel 1791
(Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Sign. 997)

Marianne Danckwardt

Ignaz von Beeckes Liedschaffen
Zum 200. Todestag des Komponisten[1]

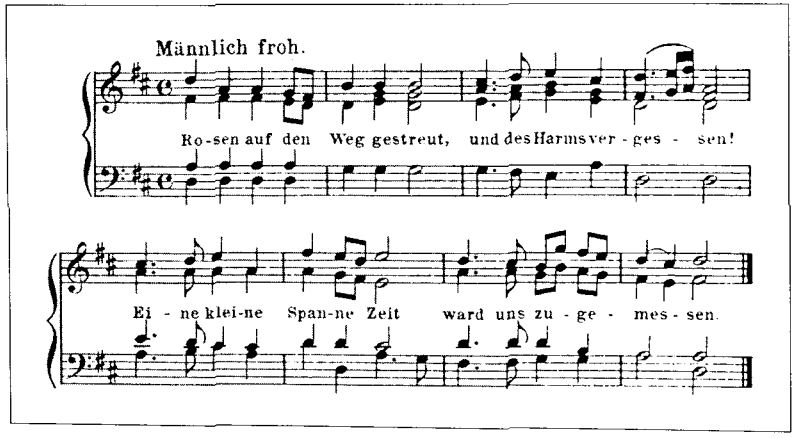
Am 2. Januar 1803 ist Notger Ignaz Franz von Beecke, knapp siebzigjährig, in Wallerstein gestorben. Im neuesten Lexikon-Artikel zu Beecke – in der 2001 in zweiter, überarbeiteter Auflage erschienenen 29-bändigen Enzyklopädie The New Grove Dictionary of Music and Musicians[2] – kann man sich vor allem über Beeckes Tätigkeit am Oettingen-Wallersteiner Hof informieren: Seit 1759 diente er, ohne je an Kampfhandlungen beteiligt gewesen zu sein, beim Oettingen-Wallersteinschen Militär, zunächst als Premierleutnant und ab 1763 als Hauptmann. 1792, zeitgleich mit seiner Pensionierung, wurde er zum Major befördert. Von Anfang an stand er dem jungen, musikbegeisterten Erbgrafen Kraft Ernst als persönlicher Adjutant zur Seite, und als Kraft Ernst 1773 die Regierung übernahm und 1774 in den Fürstenstand erhoben wurde, wuchs Beeckes Einfluss am Hof beträchtlich. Ihm unterstand nun als Hofmusikintendant die gesamte Hofmusik, und als Pianist und Komponist genoss er, obgleich in beiden Bereichen wohl Autodidakt, zunehmende Anerkennung. Zu den wichtigsten Aufgaben Beeckes gehörte es, Kontakte zu den europäischen Musikzentren (allen voran Paris und Wien) zu pflegen, um das Repertoire am Hof auf modernstem Stand zu halten, doch versäumte er es nicht, auf seinen zahlreichen Reisen auch seine eigenen Kompositionen, vor allem seine Singspiele und Sinfonien, bekannt zu machen. Erwähnt sind in dem Lexikonartikel auch die positiven Äußerungen des zeitgenössischen Dichters und Komponisten Christian Friedrich Daniel Schubart über Beeckes expressives Klavierspiel[3] und das vierhändige Musizieren mit Wolfgang Amadé Mozart in Frankfurt 1790[4]. Da die Kompositionen Joseph Haydns, insbesondere seine Sinfonien und Streichquartette, bei Hof in besonderer Gunst standen[5], verweist der Artikel ausdrücklich auf Beeckes eigene, vor allem in den späteren Jahren stark von Haydn beeinflusste Beiträge zu diesen beiden Gattungen; er erwähnt die Klavierkonzerte und, als weniger substantiell, die Klaviersonaten. Über die Vokalwerke berichtet er, Beecke sei durchaus zu Hause gewesen in den sanglichen Idiomen des Singspiels und des Liedes. Dennoch wird nicht ein einziger Liedtitel erwähnt[6]; das Werkverzeichnis listet nur die gedruckten Sammelpublikationen auf. Das Liedschaffen Beeckes erscheint also keiner Würdigung wert.

Geht man das Thema des vorliegenden Beitrags nicht vom Komponisten, sondern von der Gattung Lied her an, so ergibt sich kaum mehr Anlass, sich in Beeckes 200. Todesjahr ausgerechnet mit dessen Liedschaffen zu beschäftigen. Das exakte Geburtsdatum, das gelegentlich dem Lied – als einziger Gattung der ganzen Musikgeschichte – zugeschrieben wird, der 19. Oktober 1814[7], liegt nämlich elf Jahre nach Beeckes Tod. An diesem Tag schrieb Franz Schubert sein „Gretchen am Spinnrade", eine Komposition, die man gemeinhin als den Prototyp des deutschen romantischen klavierbegleiteten Sololiedes ansieht. Dessen wichtigste Kennzeichen sind erstens eine lyrische Textvorlage in deutscher Sprache[8], zweitens eine Besetzung mit Sologesangsstimme und Klavier und drittens ein Klavierpart, der im eigentlichen Sinne nicht begleitet, sondern große Eigenständigkeit besitzt und weit

stärker als die Gesangsstimme die Verantwortung für das Entstehen einer individuellen, stark ausgeprägten Stimmung trägt. Das Lied des 18. Jahrhunderts wird demgegenüber meist nur als Vorstufe angesehen. Sowohl die Standardwerke vom Anfang des vorigen Jahrhunderts als auch Arbeiten aus neuerer und neuester Zeit zur Geschichte des Liedes im 18. Jahrhundert beziehen in die Darstellung der Vorgeschichte des Liedes Beeckes Lieder nicht ein, ja halten es meist nicht einmal für angebracht, den Namen Beeckes auch nur zu erwähnen.

Das Lied in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Beeckes deutschsprachige Liedkompositionen ziehen jedoch dann das Interesse auf sich, wenn man sie mit den Liedern seiner Zeitgenossen vergleicht, da sie unvermutet originell gestaltet sind. Die Lieder der zeitgenössischen Komponisten orientierten sich überwiegend an einem Liedideal, das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, vor allem von den Mitgliedern der beiden sogenannten Berliner Liederschulen, immer wieder beschrieben, ja fast beschworen wurde: Das Lied – oder das, was man als das „eigentliche" Lied ansah[9] – sollte primär vom Text bestimmt sein, dem die Musik unterzuordnen war; es sollte, wie Johann Abraham Peter Schulz, der Komponist des Liedes „Der Mond ist aufgegangen", 1784 formulierte, *„die Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache auf Nebendinge, von den Worten auf den musicus"* abziehen[10]. Bei strophischer Dichtung sollten alle Strophen mit der gleichen, von einheitlicher Empfindung getragenen Musik versehen werden; durchkomponierte Lieder waren, wie auch Goethe 1801 betonte, zu verwerfen[11]. Allerdings war der Sänger gehalten, beim Vortrag des Liedes die einzelnen Strophen dem Textfortgang entsprechend ein wenig zu modifizieren. Die Gesangsstimme sollte so schlicht und einfach geführt und so eingängig gestaltet sein, sie sollte so gesanglichen Charakter haben, dass sie ohne Probleme zu memorieren war und jeder Mensch mit einer gesunden Stimme sie zu singen vermochte; sie musste also kleinen Tonumfang aufweisen und durfte keine großen Sprünge und schweren Fortschreitungen beinhalten[12]. Das Klavier sollte – so verlangte es noch Johann Friedrich Reichardt 1796 im Vorwort seiner „Lieder geselliger Freude"[13] – rein unterstützende Funktion haben und lief deshalb in der Oberstimme meist



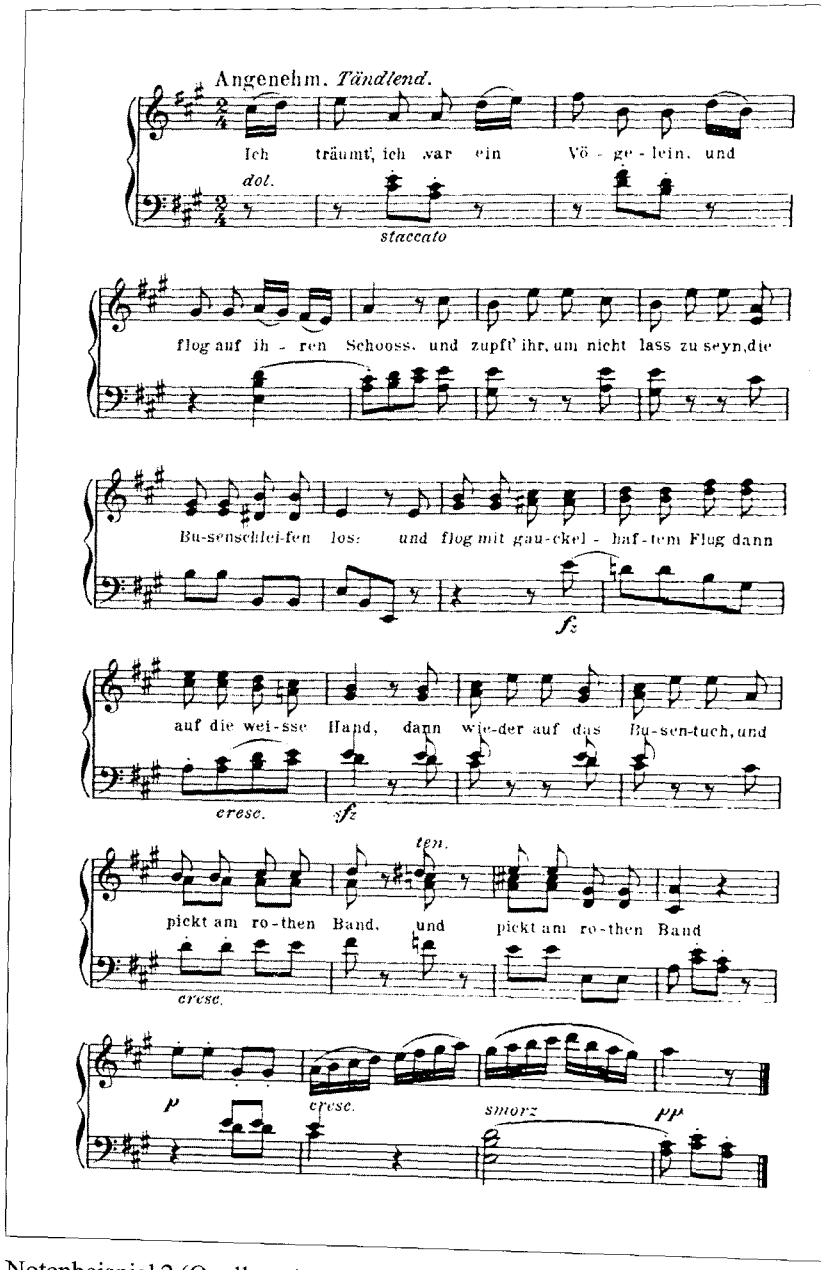
Notenbeispiel 1 (Quelle s. Anm. 14)

mit dem Gesang mit; Ornamente, kunstvolle Begleitung, Klaviervor-, -zwischen- und -nachspiele waren verpönt. Bei so wenig Eigenständigkeit konnte die Klavierbegleitung aber, vor allem dann, wenn die Gesangsmelodie die klanglichen Fortschreitungen ohne Probleme erkennen ließ, ebenso gut weggelassen werden. Das Lied „Lebenspflichten" etwa, das Reichardt auf einen Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty komponiert und in der genannten Sammlung veröffentlicht hat[14], demonstriert vorbildhaft all diese Eigenarten (Notenbeispiel 1).

Letztlich sollte ein Lied also im Volkston gehalten sein – Volkslieder sammelte man ja nun allenthalben. Es sollte den Schein des Bekannten erwecken, sollte – um eine Formulierung des Archäologen und Kunsthistorikers Johann Joachim Winckelmann zu benutzen – „edle Einfalt" ausstrahlen. Das Grundmodell für solche Strophenlieder im Volkston, von dem es aber natürlich auch schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zunächst vor allem bei Balladen mit ihren vielen Strophen, Abweichungen gab, sah so aus: Das Sprachmetrum – vielfach sog. Volksliedverse: Vierheber oder Dreiheber oder Vier- und Dreiheber im Wechsel – wurde direkt in Musik übertragen, indem die betonten Silben in regelmäßigem Abstand auf die Taktbetonungen gesetzt wurden; beim Dreiheber wurde üblicherweise am Zeilenende gedehnt. Auf diese Weise entstand ein gewisses Pulsieren der Musik, im zuvor genannten Lied etwa:

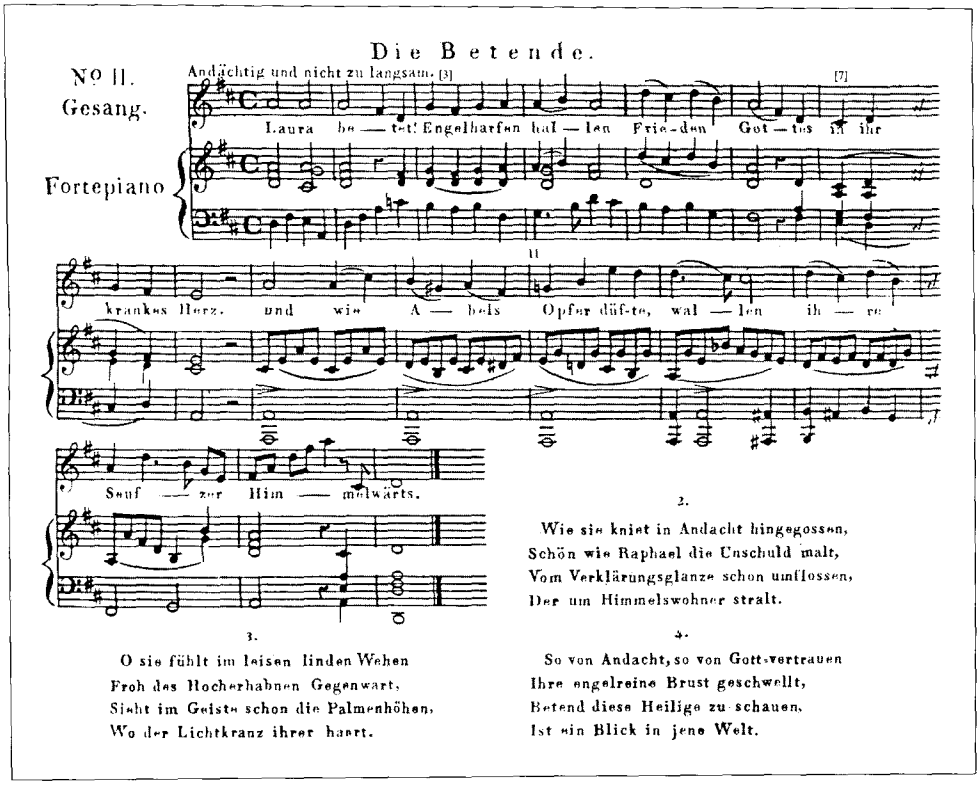
„Rosen	*auf den*	*Weg ge-*	*streut,*
Und des	*Harms ver-*	*ges-*	*sen!*
Eine	*kleine*	*Spanne*	*Zeit*
Ward uns	*zuge-*	*mes-*	*sen."*

Durch die normalerweise regelmäßige Länge der Verse ergaben sich musikalische Phrasen mit gleicher Ausdehnung, überwiegend mit zwei oder vier Takten, also auf einem Maß basierend, das schon Descartes 1618 als natürlichste Melodiestruktur herausgestellt hatte[15]. Die Phrasen standen zueinander in einem Verhältnis wie Frage und Antwort. In einem „Ballade" überschriebenen, ebenfalls auf einen Text von Hölty zurückgehenden Lied des als Musikverleger bekannten Johann André von 1790[16] etwa ist das alles deutlich zu spüren: das regelmäßige Deklamieren, die konstant bleibende Phrasenlänge von zwei bzw. vier Takten, die sich aus dem einfachen Versmaß des Textes ergibt, die durchgängige Zusammengehörigkeit von jeweils zwei Versen und deren Aufeinanderbezogensein (Notenbeispiel 2):



Notenbeispiel 2 (Quelle s. Anm. 16)

Selbst dann, wenn ein Text kompliziertere Struktur hatte, z. B. aus Fünfhebern bestand, die bei regelmäßiger Verteilung der Textbetonungen zu wenig eingängigen Fünftaktgruppen führen müssten, versuchte man die Vertonung so aus Zwei- und Viertaktgruppen zu formen, dass der Volkston gewahrt blieb, das Lied ganz natürlich wirkte. Als Beispiel hierfür diene das 1810 – sieben Jahre nach Beeckes Tod! – veröffentlichte Lied Carl Friedrich Zelters „Die Betende" auf einen Text von Friedrich von Matthisson[17], in dem jeweils im dritten Takt der drei fünfhebigen Zeilen (T. 3, 7 und 11) eine Hebung mehr als in allen anderen Takten untergebracht ist (Notenbeispiel 3). Allerdings weist Zelters Lied am Ende eine Wendung auf, die alles andere als sangbar ist: Das Wort „himmelwärts" wird durch eine stark aufstrebende Bewegung abgebildet.



Notenbeispiel 3 (Quelle s. Anm. 17)

Eine zweite Wurzel für das Lied der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Tanz. Seit 1736 erschienen mehrere Drucke[18], die zu großen Anteilen aus Tanzsätzen für Klavier, vor allem Menuetten und Polonaisen, bestanden, deren Oberstimmen man allerdings mit passenden Gedichten unterlegt hatte, damit die Sätze wahlweise auch zusammen mit einer Gesangsstimme vorgetragen werden konnten. Dass auch von dieser Seite her das Lied wichtige Impulse erhielt, verwundert nicht, hat doch der Tanz ganz ähnliche Strukturmerkmale wie das beschriebene Grundmodell von Liedern: ein Pulsieren der Betonungen

und aufeinander bezogene Zwei-, Vier- oder Achttakter. Das oben erwähnte Lied von André etwa (Notenbeispiel 2) hat – auch wenn es in der falschen Taktart steht – eine Form, die sich fast regelmäßig in Menuetten findet: ein gerundeter erster Teil, ein offenbleibender, den Schlussteil gleichsam herbeizwingender Mittelteil auf den Text *„und flog mit gauckelhaftem Flug dann auf die weisse Hand"* und ein deutlich auf den Anfangsteil bezugnehmender Schlussteil. Solche tanzähnlichen musikalischen Strukturen ergaben zusammen mit den verwendeten Texten, die zunächst die Geselligkeit, den Tanz, den Lebensgenuss überhaupt (also auch Liebe, Alkohol, Tabak, Kaffee, Kegeln usw.) zum Thema hatten, dann ab der Jahrhundertmitte zunehmend Herzlichkeit und Freundschaft priesen und dem Menschen in einer gewissen pädagogischen Absicht zu einem heiteren Leben verhelfen und seiner Bildung und Veredelung dienen sollten, Hunderte und Tausende von eher leichtgewichtigen, netten Liedchen. Diese fanden ihren Platz in der bürgerlichen Gesellschaft beim häuslichen Laienmusizieren; ihre große Zahl war also letztlich durch den Aufstieg des Bürgertums bedingt. Die Titel der damaligen Sammlungen spiegeln die Textsujets und die gesellschaftliche Funktion der Lieder wider: „Belustigungen für die Frauenzimmer und Jungen Herrn", „Gesänge fürs Schöne Geschlecht", „Taschenbuch voll Scherz und Laune", „Musikalisches Blumensträußchen", „Auswahl guter Trinklieder beym freundschaftlichen Mahle anzustimmen", „Lieder mit Melodien für Töchter-Schulen", „Lieder dem traulichen Zirkel gewidmet", „Neue Sammlung von Schnurren und scherzhaften Einfällen für Klavier und Gesang", „Unterhaltungen am Clavier für Ungeübte und Liebhaber des Gesanges", „Wiegenlieder für gute deutsche Mütter", „Lieder und kleine Klavierstücke für gute Menschen in Stunden der Schwermuth und des Frohsinns" – so lauten einige Titel aus der Zeit von 1770 bis 1800[19]. Oft waren Lieder auch als Beilage bzw. Notenteil in Almanache, die Titel wie „Musikalische Blumenlese", „Göttinger Musenalmanach" u. dgl. trugen, und Zeitschriften integriert. Gelegentlich konnte man im Vorwort einer Sammlung eine Entschuldigung lesen, dass eine besondere Ausfeilung der Lieder nicht stattgefunden habe, weil die Kompositionen ja nur die Freunde erfreuen oder Langeweile vertreiben sollen o. ä.[20].

Das Aussehen der Lieder einerseits – die Nähe zum Volkslied und zum instrumentalen Tanz sowie das Mitgehen der Klavieroberstimme mit der Gesangsstimme – und ihre Bestimmung für den bürgerlichen Liebhaber andererseits hatten zur Folge, dass man lange Zeit Lieder nur auf zwei Systemen notierte: Das untere System enthielt die linke Hand des Klaviers, das obere die rechte Hand und den Text. Selbst Joseph Haydn gab noch 1784 zehn von zwölf Liedern so notiert heraus[21]; die beiden genannten Lieder von Johann Friedrich Reichardt und Johann André (Notenbeispiel 1 und 2) belegen die Notationsform sogar noch für die 1790er Jahre.

Mit den Liedern verfolgte man also ganz andere Zielsetzungen als mit den hochstehenden Kompositionen anderer Gattungen: Man versuchte in ihnen dezidiert die Reinheit der Gattung zu wahren. Dies galt in hohem Maße auch noch in der Zeit, in der Beecke seine Lieder schrieb, also etwa auch für die im süddeutschen Raum gleichzeitig mit ihm wirkenden Liedkomponisten Antonio Rosetti, Christian Friedrich Daniel Schubart und Christoph Rheineck.

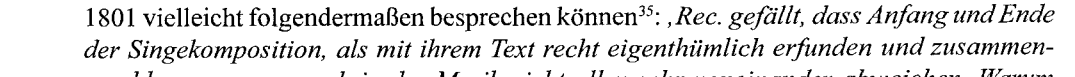
Beeckes Lieder auf deutsche Texte

Die von Beecke vertonten deutschen Liedtexte[22] – er wählte am häufigsten Gedichte von Friedrich von Matthisson (16mal) und von Friedrich Gottlieb Klopstock (dreimal) – sind durchwegs ernsteren Charakters; sie haben vielfach Tod, Trauer, Nacht und vergangene Liebe zum Thema. Wenn auch die sprachliche Gestalt der Liedtexte uns gelegentlich eher schwülstig erscheinen mag, so ist doch wichtig, dass hier gänzlich neue Sujets zum Tragen kommen, die schon eine Vorahnung vom Lied des 19. Jahrhunderts entstehen lassen. Beeckes Lieder hatten auch ein ganz anderes Zielpublikum als die Lieder seiner Zeitgenossen. Sie erschienen nicht in Almanachen oder Liedersammlungen, sondern in Individualdrucken: Am wichtigsten sind vier zwischen 1798 und 1801 bei Johann Carl Gombart in Augsburg erschienene, je sechs Lieder umfassende Hefte[23], die hochgestellten Persönlichkeiten bis hin zur Königin von Preußen gewidmet waren[24]; dazu kamen fünf Einzeldrucke. Dementsprechend dürften Beeckes Lieder auch in ganz anderer Umgebung erklungen sein als das Gros der zeitgenössischen Lieder: zunächst einmal bei Hof – in Oettingen-Wallerstein etwa von Beecke selbst gesungen[25] oder im Gesangsunterricht verwendet, den er der Schwester des Fürsten, Prinzessin Sophie von Oettingen-Wallerstein, und der Hofsängerin und Geliebten des Fürsten, Crescentia Estner[26], erteilte –, aber auch in adeligen Kreisen und im gehobenen Bürgertum: bei Kaufleuten, Lehrern, Schreibern, Akademikern. Zu eigen war Beeckes Liedern jedoch sicher wie allen Liedern dieser Zeit, dass sie nicht für öffentliche Konzerte, sondern für das Musizieren allein oder vor kleinstem Zuhörerkreis bestimmt waren. In den Handschriften der Lieder Beeckes ist das begleitende Instrument oft als Cembalo bezeichnet, doch mag dies nur ein Zugeständnis an die Aufführenden gewesen sein, denn Beecke selbst war einer der frühesten und eifrigsten Verfechter des neuen Fortepiano, das er durch den mit ihm befreundeten Klavierbauer Johann Andreas Stein aus Augsburg kennengelernt hatte[27].

Für alle der 42 erhaltenen deutschsprachigen Lieder von Beecke gilt, dass sie, *„wie nun einmal der wunderliche Ausdruck lautet, durchcomponirt“* sind[28] – so eine Umschreibung des Sachverhalts in der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahr 1814[29], die zeigt, dass selbst elf Jahre nach Beeckes Tod durchkomponierte Lieder noch keineswegs selbstverständlich waren. Zu Beeckes Zeit wurden durchkomponierte Lieder noch mit drastischen Worten kritisiert: *„Durchaus*[30] *– das ist eben das Schlimme von der Sache. So etwas sollte nicht seyn, sonst kann man auch den Thorzettel komponieren.“*[31] Allenfalls als Notlösung ließ man dem Komponisten die durchkomponierte Form durchgehen: Nur dann, *„wenn man nicht einer Hauptmelodie sich zu ermächtigen weiss, als welche bey glücklicher Erfindung ein öfteres Ueberlegen und bedächtiges Anpassen an den Sinn und Bau sämmtlicher Strophen erfordert“*, nur dann sei es vorzuziehen, *„man giebt jeder Strophe einen besonderen, eigenthümlichen Ausdruck“* – so eine Kritik in der Allgemeinen musikalischen Zeitung zur zweiten Sammlung der gedruckten Lieder Beeckes[32]. Aus einzelnen Anmerkungen zu Liedern Beeckes kann man auch ersehen, dass in Kompositionen über regelmäßig strukturierte Texte ein gleichmäßiges Pulsieren bei der Textdeklamation erwartet wurde: *„So ganz und überall erfüllen sie* [die Lieder] *freylich die strengeren Anforderungen der Kritik an den reinen Liedergesang nicht, denn die Deklamation könnte bisweilen genauer seyn“*[33], heißt es ebenfalls zur zweiten Sammlung Beeckes; zu einem Lied der vierten liest man, es sei *„nicht übel; aber nicht richtig skandirt“*[34]. Aus diesen Rezensionen geht also ganz eindeutig hervor, dass man Beeckes Lieder an dem

Liedideal der Berliner Liederschule maß, und ich möchte deshalb im Folgenden versuchen, sein Liedschaffen zunächst einmal mit den Augen jener Zeitgenossen zu betrachten, die dieses ästhetische Ideal vertraten.

„An meinen Genius", 1798 auf denText eines uns nicht bekannten Dichters komponiert, hätte ein Kritiker nach der Veröffentlichung in der vierten Liedersammlung im Jahr 1801 vielleicht folgendermaßen besprechen können[35]: *‚Rec. gefällt, dass Anfang und Ende der Singekomposition, als mit ihrem Text recht eigenthümlich erfunden und zusammengeschlossen seyen, auch in der Musik nicht allzu sehr voneinander abweichen. Warum jedoch Herr B. die Worte ‚erhalte mir' so willkürlich behandelt und bald*



und zwar auf einer und ebenderselben Seite skandiert, ist uns wirklich räthselhaft[36]*. Im Mittelteil des Tonstückes sind die Tonarten viel zu ausschweifend gesezt. Ueberhaupt wird es nur den wenigsten Musikbeflissenen gefallen, dieses Lied selbst zu singen, ist doch einige musikalische Geschicklichkeit notwendig, den großen Umfang der Stimme von einer Undecim zu meistern und die Melodien, welche nicht sonderlich eingängig seyen, sich einzuprägen.'*

Zu „Vergessenheit und Erinnerung", das in der gleichen Sammlung erschien, wäre möglicherweise dem Leser zunächst erläutert worden: *‚Die hehren Versmaaße der alten Griechen nachzueifern ist Herder angetreten, und so hat er eine Theorie entwickelt, wie die Alten ihre Epigramme geschrieben haben: In Distichen haben sich Hexameter und Pentameter abzuwechseln.'* Diesem Versmaß entspricht der dem Lied als Ausgangspunkt dienende Text von Johann Gottfried Herder exakt:

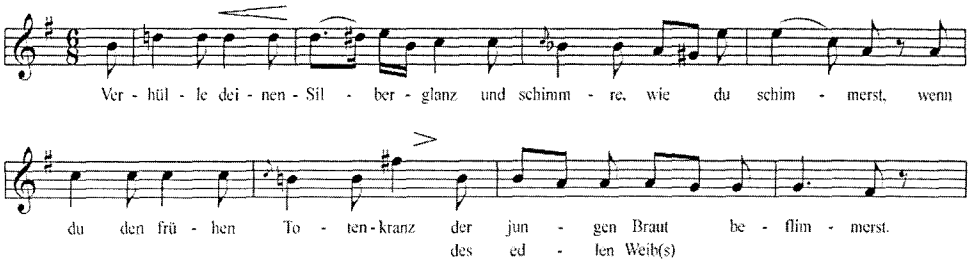
„Holde Vergessenheit und du, des Guten Erinnrung,
– ◡ ◡ – – – – – – – ◡ ◡ – ◡ (Hexameter)
Liebliche Schwestern, macht beide das Leben mir süß.
– ◡ ◡ – – – / – ◡ ◡ – ◡ ◡ – (Pentameter)
Du, verdunkle das Böse mit deinem umhüllenden Schleier,
– – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ (Hexameter)
Du, erneure das Glück mir mit verdoppelter Lust."
– – – ◡ ◡ – / – ◡ ◡ – ◡ ◡ – (Pentameter)

Dann aber hätte der Kritiker wohl fortfahren müssen: *‚Hätte unser unnachahmlicher Gluck dieses Gedicht vertont, so hätte er das Silbenmaaß ganz in die Musik übergehen lassen, wie er es in vielen Liedern auf Gedichte Klopstocks so rühmlich vorgeführet hat. Doch in Major von Beeckes Singkomposition ist das alte Silbenmaaß nicht mehr zu erkennen, weil der Text an einigen Stellen verändert ist*[37] *und oft ganz gegen seine ihm eigene Metrik, mit theatralisch-musikalischer Malerei, deklamirt wird. Und die häufigen Wiederholungen von einzelnen Worten oder Teilen von Versen! Was zu viel ist, ist zu viel; es ist zu weitläufig, und könnte kürzer abkommen. Der Inhalt des Liedes selber verlangt nicht, dass man es durch eine wer weiß wie sorgfältige musikalische Auslegung prätiosire*[38]*. Rec. gesteht auch, dass die Begleitung durchweg besser dem Gesang angepasst und nicht so frei hätte geführet werden sollen.'*

Beeckes 1797 komponiertes und 1798 im zweiten der Augsburger Drucke erschienenes Lied „An ein Sternchen", das auf einem Gedicht mit durchgängig vier betonten Silben pro Zeile basiert, jedoch in der Gesangsstimme sehr frei rhythmisiert ist, hätte wahrscheinlich mit folgender Kritik rechnen müssen: *‚Die ungenaue Deklamation des Verfassers lässt manchmal ganz vergessen, dass das Gedicht des Justus Friedrich Zehelein eine reine Versifikation hat.'*

Im Gegensatz dazu hätte „Der Ruhplatz", ein nur handschriftlich überliefertes Lied nach einem Text von Christoph Städele, das vielleicht 1795 entstanden ist, möglicherweise so besprochen werden können: *‚Im mittleren Teil des Tonstückes vermag Verfasser uns mit wirklich reinem Liedergesang, mit natürlicher, fliessender, gefälliger Melodie – der größten Zierde und Vollkommenheit guter Liedkomposition – zu beglücken.'* In der Tat sind in diesem Lied die sich abwechselnden Vier- und Dreiheber ähnlich wie etwa in den oben genannten Liedern Reichardts und Andrés (Notenbeispiel 1 und 2) in regelmäßige Viertaktgruppen überführt. Der Kritiker hätte dann aber anmerken müssen: *‚Gänzlich unvorteilhaft erscheint es, dass das lange Nachspiel das Empfindungsinteresse des Zuhörers ganz vom Gedicht ablenkt. Schlechterdings gefällt Rec. auch nicht, dass die dritte Strophe in unterschiedlicher Haltung von Taktart und Tempo vertont ist, wie überhaupt, vor allem in dem geraden Takte, die Begleitung dem Liede in seiner Grundbeschaffenheit nicht zu folgen vermag, sondern zu stark ihren eigenen Charakter entfaltet.'* Die Klavierbegleitung ändert etwa im ersten Teil häufig ihr Aussehen, um auf den Textinhalt zu reagieren: Vor dem Texteinsatz von *„Herrlich fließt im Tale hier eine Silberquelle"* erklingt in der linken Hand des Klaviers eine Wellenbewegung, zum Text *„und am Herzen helle"* streben rasche Läufe der rechten Hand nach oben, und an der Textstelle *„mit dem Sang der Nachtigallen"* finden sich in beiden Händen kleine trillerähnliche Figuren, die möglicherweise Vogelgezwitscher nachahmen sollen. Eine kompositorische Vereinheitlichung dieser musikalischen „Bildchen" erfolgt nicht.

Beeckes Lied „An den Mond" nach einem Gedicht von Ludwig Christoph Heinrich Hölty ist ebenfalls nur handschriftlich überliefert; möglicherweise stammt es schon aus den frühen 1790er Jahren. Hierzu hätte man vielleicht in einer Besprechung lesen können: *‚Über dieses Lied vermag Rec. kaum anderes zu sagen, als dass die Melodien gekünstelt und nicht geeignet seyen, vom Vortragenden leicht im Gedächtnis behalten zu werden. Da reiht sich doch ein Gedanke an den anderen, ohne dass ein vorausgehender Gedanke an passender Stelle wieder ergriffen würde.'* Was mit dieser Kritik gemeint ist, zeigt etwa die zweite Hälfte der ersten Strophe (T. 15-22):



Notenbeispiel 4

Die beiden Zeilen sind ohne Klavierbegleitung weder leicht vom Blatt zu singen noch gut memorierbar. Zudem sind zwei Partien aus diesem Ausschnitt (T. 15-17 und 19-20), die im Lied an späterer Stelle wieder aufgegriffen werden, dort innerhalb der Strophe so verschoben und in so andersartige Umgebung eingebaut, dass man die Wiederholung kaum wahrnimmt. Zu zwei Stellen, dem Anfang der zweiten Strophe und der Zeile *„Sie setze weinend sich ans Grab"*, hätte der Kritiker vielleicht geäußert, es sei töricht *„zu glauben, man habe empfindungsvoll und malerisch geschrieben, wenn man das Ohr mit chromatischen Kläglichkeiten angreift"*[39]. Und sicher wäre in der Rezension noch hinzugefügt worden: *‚Welches die Überlegungen des Verfassers sind, das Lied in einer anderen Tonart endigen zu lassen als es anfieng, bleibt unerklärlich.'*

Wenn ein Lied gar offensichtliche Anleihen bei anderen Gattungen macht – wie etwa das vielleicht 1790 entstandene und 1798 in der zweiten der Augsburger Sammlungen erschienene, auf ein Gedicht von Matthisson geschriebene Lied „Die betende Laura", das ausgedehnte rezitativische Partien enthält –, hätte ein Rezensent sicher nicht mit bösen Worten gespart: *‚Verfasser muss sich wohl geirrt haben: Beim Hören dieses Tonstückes vermeint man sich im Opernhaus zu befinden – mit einem Lied hat es nichts gemein. Selbst dort, wo die Singestimme nicht zu recitieren hat, ist sie voller theatralischer Dramatik, weil die Zeilen des Gedichts zu sehr zerstückelt seyen.'* Wäre Carl Friedrich Zelters Lied auf diesen Text (Notenbeispiel 3) schon komponiert gewesen, so hätte der Kritiker vermutlich dieses als vorbildhaft erwähnt.

Beeckes Sologesänge auf französische Texte

Französische Verse sind im Allgemeinen wegen des fehlenden regelmäßigen Wechsels zwischen betonten und unbetonten Silben kaum dazu geeignet, volksliedähnliche Struktur entstehen zu lassen. In der Allgemeinen musikalischen Zeitung heißt es deshalb, französische Romanzen stünden in *„holperichem"* Versmaß, das für die Deutschen nicht tauge[40]. Da Beecke in seinen französischsprachigen Kompositionen – von den 15 überlieferten wurden acht zu seinen Lebzeiten publiziert – keinerlei Versuch unternommen hat, dieses textliche „Manko" musikalisch zu kompensieren, ja im Gegenteil sogar häufig den Text rhythmisch noch freier behandelt hat als in den deutschsprachigen Liedern, hätten die Kritiker seiner Zeit auf die Kompositionen wohl von vorne herein mit Ablehnung reagiert.

Französische Gesänge entsprachen allerdings wohl schon allein aufgrund ihrer Sprache dem höfischen Geschmack – so waren selbstverständlich etwa auch Beeckes Briefe an Fürst Kraft Ernst ausschließlich französisch geschrieben. In der Allgemeinen musikalischen Zeitung ist zu lesen, dass die französische Manier insbesondere bei vornehmen Leuten und Damen beliebt sei; es komme diesem Publikum auf weiter nichts als auf Melodie und ein volles arpeggiertes Akkompagnement an[41]. Diesem Klischee folgt die den 1791 gedruckten „Six airs"[42] entstammende und sich textlich mit der Grausamkeit unerwiderter Liebe befassende Romance „Cruel amour": Die Klavieroberstimme läuft überwiegend, weit stärker als in den deutschsprachigen Liedern, mit dem Gesang mit. Die in Frankreich vertretene ästhetische Forderung, eine Romance habe einfach zu sein, ist allerdings nur in der ersten Strophe mit ihrer im Wesentlichen regelmäßigen Deklamation erfüllt; die für die französische Romance typische strophische Anlage fehlt.

Zweifelsohne war der vielgereiste Beecke mit den politischen Konstellationen der Zeit nicht nur vertraut, sondern auch stark an ihnen interessiert, berichtete er doch in den Briefen, die er auf den nach seiner Pensionierung unternommenen Reisen schrieb, nicht mehr über Musik, sondern nur noch über die politischen Ereignisse. So ist es vorstellbar, dass Beecke den Text für die Komposition „Louis XVI. à son peuple", die 1796 oder 1797 gedruckt wurde[43], sogar selbst geschrieben hat. Dieser Text stellt in Gedichtform jene Rede an das Volk nach, die zu halten Ludwig XVI. 1793 unter der Guillotine versagt wurde. Er enthält eine Art Refrainzeile, die stets – ohne Zweifel in Anlehnung an die refrainartige Anfangszeile *„Popule meus, quid feci tibi?"* der Kleinen Improperien[44], der „Vorwürfe" des Gekreuzigten an sein Volk, die während der Kreuzverehrung in der Karfreitagsliturgie erklingen – mit *„O mon peuple"* beginnt und in vier von sieben Fällen sogar mit *„que vous ai-je donc fait?"* fortgesetzt wird. Viermal sind die textlichen Entsprechungen nahezu gleich vertont, doch in den letzten drei Anrufen erscheinen die Worte *„O mon peuple"* – anders als in den Improperien, in denen der wiederkehrende Text melodisch immer gleich vorgetragen wird – in neuer, zunächst steigernder, dann ersterbender Gestalt. Nicht die Gedichtform, sondern der jeweilige Kontext ist Beecke also wichtig. Eine ähnliche Haltung kennzeichnet die gesamte Komposition: Die Musik verändert sich rasch und unvorhersehbar mit der Dramatik des Textes – eine ausdrückliche Rezitativpartie und mehrere rezitativähnliche Teile, der mehrmalige Wechsel zwischen Moll und Dur sowie atmosphärisch eigenständige, teils ausgedehnte Vor-, Zwischen- und Nachspiele im Klavier sind hierfür unübersehbare formale Kennzeichen; musikalische Bezugnahmen sind, von den Refrainzeilen abgesehen, überaus selten. Aufgrund dieser eher szenischen Abfolge besteht große Nähe zur Oper. Aus dem Blickwinkel der zeitgenössischen Liedästhetik kulminieren in dieser Komposition nahezu alle bei den deutschsprachigen Liedern erwähnten Kritikpunkte.

Das textliche Sujet der etwa 1790 entstandenen Romance „Dès que la nuit obscure"[45] geht auf das berühmte Versepos „Orlando Furioso" des 1533 gestorbenen Ludovico Ariosto zurück, in dem die morgenländische Zauberin Alcina den von ihr begehrten Mann verzaubert, damit er seine Braut verlässt und alle Erinnerung an sie verliert; doch er wird von seiner Umgebung misstrauisch gemacht und flieht schließlich mit seiner Braut. Im Liedtext gibt die verlassene Alcina ihrer Verzweiflung Ausdruck. Die Komposition ist ähnlich szenisch angelegt wie „Louis XVI. à son peuple": Durch Zwischenspiele zwischen den vier Strophen und durch kleinere instrumentale Partien, die die zweite und dritte Strophe in der Mitte teilen, werden insgesamt sechs „Bilder" mit unterschiedlicher Haltung voneinander abgegrenzt. Umrahmt wird der Gesang von ausgedehnten instrumentalen Teilen. Auch diese Komposition steht der Oper näher als dem Lied.

Die wesentlichen Charakteristika von Beeckes Liedkompositionen

Die Inhomogenität, die sich im Bereich der französischsprachigen Gesänge Beeckes zeigt, lässt es sinnvoll erscheinen, diese Kompositionen nicht der Gattung Lied zuzurechnen. Doch selbst den deutschsprachigen Kompositionen Beeckes hat man zu seiner Zeit die Bezeichnung „Lied" verweigert: *„Oden (denn Lieder sind es keineswegs)"*, hieß es in der Besprechung der vierten Sammlung[46]. Keines der deutschen Lieder erfüllt die Forderungen der Berliner Liederschule. Jene von der Zeit als liedgemäß betrachteten Eigenarten, die Eingängigkeit und Einprägsamkeit garantieren würden, kommen zwar vor, aber nie

gemeinsam und durchgängig, sondern nur isoliert voneinander und nur an einzelnen Stellen. Doch die in den Augen der Berliner Liederschule negativen Eigenarten lassen sich in den meisten Fällen auch positiv, nämlich als originell oder fortschrittlich deuten:

- Zwar hat Beecke in den überlieferten Liedern eine strophische Anlage der Textvorlagen stets ignoriert, also nur durchkomponierte Lieder geschaffen, doch hat er in Verbindung mit der Textform und -gliederung überaus fantasievolle Formen entwickelt. Jedes Lied ist gleichsam ein Individuum, wie man es später vom deutschen romantischen Sololied gewohnt ist. Beecke hat sehr oft – wohl öfter als die Komponisten des 19. Jahrhunderts – Tempo- und Taktwechsel gesetzt und in seine Lieder – wie übrigens auch die Wiener Liederkomponisten seiner Zeit – fremde Gattungen einbezogen, z. B. Rezitativ, Arie, (deutsche, also erzählende) Romanze. Der Einbau von Rezitativen ist uns aus späterer Zeit ja vor allem aus den frühen Balladen Schuberts bekannt.

- Während in vielen Liedern im „Volkston" die Gesangsmelodie so unüberhörbar auch die Begleitung mitschwingen lässt, dass ein begleitendes Klavier nicht unbedingt nötig erscheint, ist in Beeckes Liedern die Gesangsstimme allein oft gar nicht existenzfähig. Sie ist eher weich konturiert, oft genug auch in kleinste Phrasen zerrissen, nur selten wirklich eingängig oder kantabel oder gar tanzähnlich; liedtypische Zwei- und Viertaktgliederung steht keineswegs im Vordergrund. Selten oder unregelmäßig finden sich melodische Bezugnahmen oder Wiederholungen; vielfach scheint sich die Gesangsstimme nur schemenhaft an Früheres zurückzuerinnern. Dieses Freisein von den Zwängen des „eigentlichen" Liedes erlaubt der Gesangsstimme aber, jeweils auf den Ausdrucksgehalt des Textes einzugehen und sensibel dessen syntaktisch-inhaltlichen Strukturen zu folgen, so dass also nicht die Strophenform und das Versmetrum vertont werden – die Koppelung von Textbetonung und Taktbetonung bleibt jedoch selbstverständlich meist erhalten –, sondern der Text gleichsam als Prosa, oft auch als nachdrücklich und mit starker emotionaler Beteiligung gesprochene Prosa, aufgefasst erscheint; häufige Wiederholungen einzelner Worte oder Textpartikeln unterstützen diesen Eindruck. Aufgrund dieser Haltung gegenüber dem Text ist es für Beecke auch einerlei, ob die verwendeten Textvorlagen regelmäßiges oder unregelmäßiges Versmetrum haben.

- Der Klaviersatz der Beeckeschen Lieder verweigert häufig die dienende Unterordnung unter den Gesang. Dies ist ein Aspekt, der stark das Lied des 19. Jahrhunderts vorausahnen lässt. Zwar hat Beecke beim Komponieren wohl – dies zeigen zwei uns erhaltene Fragmente[47] – zunächst die Gesangsstimme ausgeführt und den Klavierpart nur punktuell skizziert. Dennoch geht das Klavier, das selbstverständlich immer getrennt vom Gesang notiert ist, häufiger, besonders auffallend in „Vergessenheit und Erinnerung", andere Wege als der Gesang; es hat des öfteren eigene, teils sogar recht prägnante Bewegungsmuster und profiliert sich rhythmisch oft selbst dann, wenn die Oberstimme mit der Gesangsstimme mitgeht. Kurze Vor-, Zwischen- und sogar längere Nachspiele sind üblich. Gelegentliche Unschönheiten in der Stimmführung oder auch einmal in einer Klangfolge zeigen wohl den Autodidakten, berühren die Konzeption der Lieder aber nicht; vergleichbar wäre dies einer nicht in der Muttersprache gehaltenen Rede, die trotz grammatikalischer Fehler inhaltlich überzeugt. In harmonischer und tonaler Hinsicht ist Beecke vielfach bemüht, die von den einfachen, „eigentlichen" Liedern ausgetretenen Pfade zu vermeiden und eher dem inhaltlichen Verlauf des Textes zu folgen.

- Wenn das Lied „An den Mond" die Tonart wechselt und sich in der zweiten Hälfte von Moll in die parallele Durtonart wendet, so fühlt man sich stark an ein Lied Schuberts erinnert – „Trockne Blumen" aus der „Schönen Müllerin", in dem bei ähnlichem Textinhalt in der zweiten Liedhälfte ebenfalls strahlendes Dur, wenn auch die gleichnamige Durtonart, gesetzt ist: *„Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei und denkt im Herzen, der meint' es treu! dann Blümlein alle, heraus, heraus, der Mai ist kommen,der Winter ist aus."* Im Nachspiel allerdings dunkelt Schubert wieder nach Moll ab.

- Am meisten in die Zukunft weist das „Schifferlied". In einer – nun wirklich authentischen – zeitgenössischen Besprechung[48] heißt es zu dieser Komposition, sie sei ein schöner inniger Satz: *„Wie fliessen hier Harmonie und Melodie schön ineinander, wie in sanftes Gefühl einwiegend ist die Bewegung, und wie bedeutend und unterhaltend! An solchen Beispielen sollte mancher lernen, wie man eine Harmonie führen, den Sinn der Verse richtig darstellen, und selbige nehmen muss."* Sie sei *„in dem immer wiederkehrenden angenehmen Gedanken des Hin- und Herwogens, der sehr natürlich und lieblich moduliert ist, sehr interessant."* Die letztgenannte Beobachtung eines *„immer wiederkehrenden angenehmen Gedanken*[s] *des Hin- und Herwogens"* trifft eine Seite des Liedes, die direkt an Schuberts Lieder gemahnt: dass durch gewisse charakteristische Bewegungsformen, die immer wieder auftreten, eine einheitliche Atmosphäre geschaffen wird, die mit dem Fortgang des Textes nie ganz verlassen, sondern nur modifiziert wird. Die in Achteln verlaufende, anfänglich im ruhigen Zweivierteltakt erklingende Hin- und Herbewegung wird später in einen lebhafteren Sechsachteltakt übertragen und schließlich auch noch mit Sechzehnteln umspielt (die ihrerseits in das Nachspiel eingehen). Hinzu tritt an diesen Stellen ein zweites vereinheitlichendes Element: Tonwiederholungen im Gesang – auffällig insbesondere dadurch, dass sie ja hochgradig unsanglich sind. In Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte" aus dem Jahr 1816 wird im zweiten Lied die ganze zweite Strophe auf einem einzigen Ton vorgetragen: *„Dort im ruhigen Tal schweigen Schmerzen und Qual. Wo im Gestein still die Primel dort sinnt, weht so leise der Wind, möchte ich sein."* In Beeckes Lied sind es einzelne Vershälften bzw. Verse. Aber sie werden bei der wichtigsten Textstelle *„Ach! es war um mich geschehen!"*, später dann noch einmal bei *„Ich entging des Zweifels Strafen"*, einer auffälligen Modifikation unterworfen: Der repetierende Ton rutscht von d, dem Quintton der Tonart, nach cis und wird von einem dissonanten Klang begleitet, der sich nun nicht mehr in einer weichen Hin- und Herbewegung entfaltet, sondern durch eine dreimal in gleiche Richtung zielende Achtelbewegung noch an Schroffheit gewinnt. Auch sonst hat Beecke versucht, im Klaviersatz dieses Liedes tonmalerisch gestaltete Einzelstellen kompositorisch miteinander zu verbinden, z. B. die ruhiger gehaltene Stelle *„spiegelt sich in stiller See"* und die wesentlich bewegtere Stelle *„doch die Weste gaukeln freier"* durch die Verwendung der gleichen Spielfigur aufeinander zu beziehen. Die großen Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts arbeiteten alle in dieser Weise; nur zweitrangige Komponisten wie etwa der im 19. Jahrhundert allerdings sehr berühmte Robert Franz reihten in ihren Liedern Einzelbildchen unverbunden aneinander.

Nun allerdings ist eine Richtigstellung angesagt. Aus der soeben zum „Schifferlied" zitierten zeitgenössischen Kritik konnte man schon ersehen, dass Beeckes Lieder keineswegs nur negativ beurteilt wurden; die fiktiven Kritiken zu den zuvor erwähnten Liedern wurden

von mir nur deshalb so einseitig aus dem Blickwinkel der Berliner Liederschule heraus formuliert, um deutlich zu machen, wo Beecke den Liedern seiner Zeit gegenüber Neues bringt. Die rezensierenden Zeitgenossen erkannten sehr wohl, dass Beeckes Lieder aus der Masse der Liedproduktion herausragten, denn vieles an ihnen wurde gelobt, während manche anderen um 1800 erschienenen Liedsammlungen von den Rezensenten regelrecht zerrissen wurden. Zur zweiten Sammlung können wir die anerkennenden Worte lesen: *„Uebrigens ist ein hübscher ausdrucksvoller Gesang in den Liedern und eine wohlgewählte Harmonie giebt denselben eine gute Haltung. Mit Empfindung und Geschmack also vorgetragen, wie der Verfasser dies in der Zueignung von der Durchl. Herzogin von Hildburghausen rühmt, was mit solcher Wahrheit und Innigkeit gesagt zu seyn scheint, daß man gar nicht daran zweifeln kann, werden diese Lieder, bey sinniger und bescheidener Begleitung, vielen gefallen.“*[49] Und weiter: *„diese Lieder geben im Ganzen ein vortheilhaftes Zeugniss von seinem Gefühl und seiner musikalischen Geschicklichkeit.“*[50] Oder zur dritten Sammlung: *„Diese Lieder, welche fast durchgängig auf eine sehr verständige Art, ohne Affektation, durchkomponirt sind, verdienen eine noch ehrenvollere Auszeichnung, als die“* der zweiten, *„denn sie sind um vieles ästhetisch-reiner und überhaupt durchweg sorgfältiger geschrieben als jene. Die ersten drey Lieder sammt dem letzten* [...] *sind allein eine gewöhnliche volumineuse Liedersammlung werth. Sie haben schöne süsse Melodie, eine expressive Deklamation, und überhaupt brave kunstreiche Behandlung des Textes.“*[51] Das Werk sei *„zu den vorzüglichsten dieser Art zu rechnen“*[52]. Zu Beeckes Zeit schrieb man also weit mehr und weit positiver über seine Lieder als in unserer Zeit.

Eigentlich müsste man hieraus schließen können, dass Beecke für seine Lieder schreibenden Zeitgenossen und Nachfolger ein wichtiges Vorbild abgab, ja gar eine Schule hätte begründen können. Doch dem ist nicht so; Beeckes Liedschaffen wurde kompositorisch kaum rezipiert und rasch vergessen – was sich dann letztlich bis in unsere Zeit fortgesetzt hat. Dies dürfte damit zusammenhängen, dass die Beeckeschen Lieder nur mit einzelnen Aspekten, vor allem den Textsujets und dem Klaviersatz, das deutsche romantische Sololied ankündigten, sich aber hinsichtlich der Formung und der Deklamation denn doch zu häufig zu weit vom gängigen Liedideal auch des 19. Jahrhunderts entfernten. Die bekannten Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts nämlich, Schubert, Schumann und Brahms – für Wolf gilt dies weniger –, suchten sehr wohl die Nähe zum Volkslied. So schrieb noch 1860 Brahms an Clara Schumann: *„Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, daß man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied.“*[53] Bei aller Eigenständigkeit des Klaviersatzes und allen Besonderheiten der Formung behielten diese Komponisten in ihren Liedern auch die Strophengliederung der Gedichte, das Pulsieren des Textes und die Bezugnahme von gleich langen Versen aufeinander im Auge. Erst dadurch stellt sich in ihren Liedern die ideale Balance zwischen Gebundenheit an die formalen Eigenarten der Textvorlage und individueller kompositorischer Gestaltung ein. Zum Erreichen dieser Balance hat Beecke nichts beigetragen; zur Emanzipation des Klaviersatzes, zur Individualisierung eines jeden Liedes und zur Entwicklung kompositorischer Spontaneität hat er jedoch, ob von den nächsten Komponistengenerationen rezipiert oder nicht, einen wichtigen Beitrag geleistet.

[1] Der folgende Beitrag diente während der 4. Rosetti-Festtage im Ries in leicht modifizierter Form als Einführung zu den in einem Konzert am 20. Juni 2003 auf Schloss Baldern aufgeführten Liedern und französischsprachigen Gesängen Beeckes.
[2] Adolf Layer und Fiona Little: Art. „Beecke, (Notger) Ignaz (Franz) von", in: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed., Bd. 3. London 2001, S. 67-69.
[3] Lobendes über den Pianisten Beecke erfährt man auch in dem wahrscheinlich von Joseph Freiherr von Schaden (vgl. Ernst Fritz Schmid: Ignaz von Beecke, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 1. München 1952, S. 353) verfassten Bericht „Etwas von der musikalischen Edukation", in: Der Teutsche Merkur vom Jahr 1776, Anm. S. 219 f., und bei Christian Friedrich Daniel Schubart: Leben und Gesinnungen, Bd. 2. Stuttgart 1793, S. 92 f.
[4] Auf das Zusammentreffen mit Mozart 1766 in Paris, den Wettstreit der beiden Pianisten 1775 in München und Mozarts Besuch im Jahr 1777 auf Schloss Hohenaltheim (vgl. Schmid [Anm. 3], S. 346, 354 f., 356) wird in dem Artikel jedoch nicht hingewiesen.
[5] Es existiert, als Gegenstück zu der berühmten Silhouette der Wallersteiner Harmoniemusik, eine wohl vom gleichen Künstler um etwa 1790 angefertigte Silhouette eines Streichquartetts (Michael Tilmouth: Art. „String quartet", in: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 18. London 1980, S. 278; vgl. dazu Fiona Little: The String Quartet at the Oettingen-Wallerstein Court: Ignaz von Beecke and his Contemporaries. New York 1989, S. 53 mit Anm. 35). Möglicherweise spielte Kraft Ernst selbst Streichquartett; auf jeden Fall waren Wineberger, Beecke, Fiala, Witt, Josef Reicha und andere am Quartettspiel beteiligt; die meisten der Oettingen-Wallersteiner Musiker komponierten auch für diese Besetzung (vgl. Little, S. 58).
[6] In dem Artikel werden die orchesterbegleiteten Gesänge auf den Tod von Christoph Willibald Glucks Nichte 1776 und auf Glucks Tod 1787 und ein Oratorium „Die Auferstehung Jesu" 1794 genannt; dann heißt es nur kurz, dass außerdem etliche Kantaten und Liedsammlungen veröffentlicht wurden.
[7] Vgl. Walther Dürr: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven 1984, S. 7 mit Anm. 1 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 97).
[8] Dass das Lied im Englischen „the lied" und im Französischen „le lied" heißt und z. B. Grieg und Bartók in ihrer Frühzeit Lieder auf deutsche Texte schrieben, ist hierfür ein Beleg.
[9] So noch 1824 und 1826 – im Hinblick auf einige Schubertsche Lieder, die diesem Ideal nicht entsprechen – eine Formulierung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung; vgl. Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980, S. 80 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6).
[10] Walter Wiora: Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel 1971, S. 117.
[11] Wiora (Anm. 10), S. 15, Dahlhaus (Anm. 9), S. 81. Über das von Schubert durchkomponierte Lied der Mignon „Kennst du das Land" äußerte sich Goethe voller Unverständnis (Wiora, S. 117).
[12] Wiora (Anm. 10), S. 108.
[13] Wiora (Anm. 10), S. 107.

[14] Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien, Bd. 1/2. Musikbeispiele. Stuttgart 1902, S. 210.
[15] Vgl. Carl Dahlhaus: Art. „Periode", in: Riemann Musik-Lexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 721.
[16] Friedlaender (Anm. 14), S. 167 f.
[17] Carl Friedrich Zelter: Lieder, hrsg. von Reinhold Kubik und Andreas Meier. München 1995, S. 59 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 106).
[18] Z. B. Sperontes [Johann Sigismund Scholze]: Singende Muse an der Pleisse, hrsg. von Edward Buhle. Wiesbaden 1958 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 35/36).
[19] Vgl. Friedlaender (Anm. 14), Bd. 1/1, Musik, S. 17-62.
[20] Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814. Regensburg 1965, S. 142 f.
[21] Joseph Haydn: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, hrsg. von Paul Mies. München 1960, S. 17-31 (Joseph Haydn: Werke. Reihe 29, Bd. 1).
[22] Die im Folgenden besprochenen deutschsprachigen Lieder sind ediert in: Ignaz von Beecke: Vierzehn ausgewählte Lieder. Nach den in der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek aufbewahrten Autographen hrsg. von Marianne Danckwardt und Dagmar Leeb. Augsburg 1998 (Documenta Augustana, Bd. 2). Die Texte der Lieder sind auch abgedruckt im Programmheftteil von Rosetti-Forum 4 (2003). Dagmar Leebs Auflistung der Quellen der Beecke-Lieder und ihren Vorarbeiten zu einer Monographie über das Liedschaffen am Oettingen-Wallersteiner Hof verdanke ich alle im Folgenden gegebenen Informationen zu den übrigen deutschen Liedern.
[23] Hans Rheinfurth: Musikverlag Gombart, Basel – Augsburg (1789-1836). Tutzing 1999, S. 170 f. Allerdings sind die Verleger wohl nicht allzu gern an die Veröffentlichung von Beeckes Kompositionen gegangen: Für die bei Gombart erschienenen Lieder scheint er dem Verlag nicht die vereinbarte Anzahl an Exemplaren gegen bar abgenommen zu haben; vgl. Ludwig Schiedermair: Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9 (1907/08), S. 113 mit Anm. 6.
[24] Die vier Sammlungen waren gewidmet der Erbprinzessin Therese Mathilde Amalie von Thurn und Taxis (zwischen Oettingen-Wallerstein und Regensburg bestanden, familiär bedingt, beste Kontakte), der Herzogin Charlotte Georgine Luise Friederike von Sachsen-Hildburghausen (1756 war Beecke Leutnant im Gefolge des kaiserlichen Feldmarschalls Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen; vgl. Schmid [Anm. 3], S. 344), der Königin Luise von Preußen, der ersten Gemahlin König Friedrich Wilhelms III. (Beecke hatte 1791 am Hof Friedrich Wilhelms II. mit großem Erfolg eigene Werke aufgeführt; vgl. Schmid [Anm. 3], S. 361) und der Prinzessin Friederike Karoline Sophie von Solms-Braunfels. Alle Widmungsträgerinnen waren interessanterweise Töchter des Herzogs Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz und seiner Gemahlin Friderica Carolina Luisa, Prinzessin von Hessen-Darmstadt; vgl. Dieter Schwennicke: Europäische Stammtafeln. Neue Folge, Bd. I.3. Frankfurt/Main 2000, Tafel 310 (freundlicher Hinweis von Günther Grünsteudel).
[25] Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, Nr. 75, S. 598: *„der* [Hauptmann Beecke] *ist ganz Sang."* Eine sängerische Betätigung Beeckes ist auch anderweitig bezeugt: In Mainz sang er den Dr. Bartolo in Giovanni Paisiellos „Il barbiere di Siviglia"; vgl. Adam Gottron: Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800. Mainz 1959, S. 164.
[26] Friedrich Munter: Ignaz von Beecke und seine Instrumentalkompositionen, Diss. masch. München 1921, S. 31.

[27] Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Gesamtausgabe, Bd. 2. Kassel 1962, Nr. 355, S. 83.
[28] Eine einzige – nicht erhaltene – Komposition Beeckes soll strophisch angelegt gewesen sein: die frühe Vertonung von Gottfried August Bürgers berühmter Ballade „Lenore". Christian Friedrich Daniel Schubart erwähnt sie bei seiner Besprechung der Lenoren-Vertonung von André in: Deutsche Chronik auf das Jahr 1775, Nr. 63, S. 502 f.
[29] Schwab (Anm. 20), S. 55.
[30] Gemeint ist „durchkomponiert".
[31] Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) 2 (1799/1800), Nr. 4, Sp. 64 zu einer Ballade von A. W. Lorenz.
[32] AmZ 2, Nr. 10, Sp. 186 f. zu allen Liedern der zweiten Sammlung.
[33] AmZ 2, Nr. 10, Sp.186.
[34] AmZ 2, Nr. 25, Sp. 439 zu „An Lauras Bildnis".
[35] Die von der Verfasserin im Stil der Zeit erdachten fiktiven Kritiken auf den folgenden Seiten werden durch einfache Anführungsstriche zu Beginn und am Ende des „Zitats" kenntlich gemacht.
[36] Dieser Satz ist formuliert in Anlehnung an eine Besprechung in der AmZ 4, Nr. 5, Sp. 80, die die Deklamation des Namens *„Selmar"* in Beeckes Lied „Die Neigung" kritisiert.
[37] Statt *„Erinnrung"* heißt es bei Beecke *„Erinnerung"*, und zwischen zweiter und dritter Zeile ist ein überzähliger Pentameter eingeschoben.
[38] Die letzten beiden Sätze in Anlehnung an die Besprechung in AmZ 2, Nr. 25, Sp. 438 f. von Beeckes Lied „Das Dorf".
[39] AmZ 2, Nr. 9, Sp. 172 zu „Die Harfe" von K. Wien.
[40] AmZ 1, Nr. 25, Sp. 400 zu „Recueil de six Airs et Romances, avec Accompagnement de Fortepiano, par Dalmivaire."
[41] AmZ 1, Nr. 44, Sp. 736.
[42] Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung; Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Einzeldrucke vor 1800, Bd. 1. Kassel 1971, S. 252 (B 1621). Die Ausgabe ist 1791 bei J. J. Hummel in Berlin und Amsterdam erschienen und am 16.7.1791 in den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" angezeigt worden; freundlicher Hinweis von Dr. Fritz Kaiser.
[43] Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek. Nach Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Th. 1, Leipzig 1812, S. 308, ist der Druck 1796 in Hamburg, laut RISM (Anm. 42), S. 252 (B 1634), 1797 bei Artaria in Wien erschienen.
[44] Freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel.
[45] Augsburg, Universitätsbibliothek, HR 02/III 4½ 4° 160.
[46] AmZ 4, Nr. 5, Sp. 79.
[47] Augsburg, Universitätsbibliothek, HR 02/III 4½ 4° 162,5 u. 162,7 (jeweils auf d. Rückseite).
[48] AmZ 2, Nr. 10, Sp. 187 f.
[49] AmZ 2, Nr. 10, Sp. 187.
[50] AmZ 2, Nr. 10, Sp. 186.
[51] AmZ 2, Nr. 25, Sp. 438.
[52] AmZ 2, Nr. 25, Sp. 439.
[53] Zitiert nach Wiora (Anm. 10), S. 15.

Zusammenfassung

Ignaz von Beeckes kurz vor und um 1800 entstandene Lieder verdienen, obgleich von der nachfolgenden Komponistengeneration nicht und von der heutigen Literatur kaum beachtet, einige Aufmerksamkeit, denn sie heben sich von der zeitgenössischen Liedproduktion deutlich ab. Waren die meisten Lieder seiner Zeitgenossen einem Ideal der Einfachheit und Eingängigkeit verpflichtet, so sind Beeckes Lieder von Spontaneität und großer Unabhängigkeit von den formalen Regelmäßigkeiten der Texte geprägt. In mancher Hinsicht (Zielpublikum, bevorzugte Textsujets, Eigenständigkeit des Klaviersatzes gegenüber dem Gesang, individuelle Formgestaltung) stehen sie schon dem Lied des 19. Jahrhunderts nahe.

Summary

The songs composed by Ignaz von Beecke just before and around 1800 deserve some attention, because despite the fact that they were ignored by the succeeding generation of composers and that they play hardly any role in the current literature, they clearly stand out against the contemporary song production. While most songs written by his contemporaries were committed to the ideal of simplicity and catchy tunes, Beecke's works are characterised by spontaneity and considerable independence from the formal regularities of the texts. To some extent (intended audience, preferred text subjects, independence of the piano set from the singing, individual formal design) his songs are already connected with the song of the 19th century.