Marianne Danckwardt

Zum Liedschaffen Antonio Rosettis und seiner Zeitgenossen[1]

Das ‚Lied', genauer: das klavierbegleitete Sololied, wird jeder Musikliebende als eine der Hauptgattungen des 19. Jahrhunderts ansehen. Dass auch aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere aus dem deutschsprachigen Kulturraum, eine Fülle an Liedern überliefert ist, ist hingegen weniger bekannt. Antonio Rosetti, dessen Gattungsbeiträge im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes stehen sollen, ist an der Liedproduktion dieser Zeit mit knapp 80 Kompositionen beteiligt. Doch während sich für die großen Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts – wie etwa Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauss – sehr wohl Eigenarten benennen lassen, die es gestatten, oft schon beim ersten Hören eines Liedes den Komponisten zu bestimmen, gelingt es nicht, für Rosetti und seine Zeitgenossen ähnlich unverwechselbare Charakteristika herauszukristallisieren. Die meisten Lieder des 18. Jahrhunderts haben eine gemeinsame Basis, deren Darstellung im Folgenden vorausgeschickt werden soll, um nicht bei der Besprechung einzelner Lieder jeweils erneut darauf eingehen zu müssen.

I.

Das Verbindende zwischen den Liedern aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Ergebnis der vorausgegangenen Geschichte des Liedes und hing aufs engste einerseits mit den geschichtsphilosophisch-ästhetischen Anschauungen der Zeit und andererseits mit der soziologischen Situation des Liedes zusammen. Hinsichtlich der Geschichte des Liedes sei hier der Blick nur um einige Jahrzehnte zurückgewandt[2]: Dass, nach einer an Liedern recht armen Zeit, ab ca. 1730 in größerer Zahl einfache eingängige Lieder entstanden (etwa Trink- und Scherzlieder, die im studentisch-bürgerlichen Milieu gesungen wurden), hing unter anderem wohl mit dem auf aufklärerisches Gedankengut zurückzuführenden Bedürfnis zusammen, die inzwischen als schwülstig empfundene Kontrapunktik, wie sie teilweise in der Generalbasszeit gepflegt wurde, durch natürliche, ungekünstelte Musik zu ersetzen. Auch als Gegenposition zu der Kunstfertigkeit und Virtuosität der italienischen Opernarie sind derartige Lieder zu verstehen. Um die Mitte des Jahrhunderts sind dementsprechende Forderungen nach Einfachheit erstmals von Mitgliedern der sogenannten Ersten Berliner Liederschule theoretisch formuliert[3] und sogleich in einer Sammlung von „Oden mit Melodien"[4], die Beiträge u. a. von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Carl Heinrich Graun enthielt, in die Praxis umgesetzt worden.

Ganz entscheidende Anstöße für eine neue Geschichtsphilosophie und Ästhetik gab in den 1770er Jahren Johann Gottfried Herder, der Sprache, Dichtung und Kultur eines Volkes aus dessen geschichtlicher, Volkscharakter, Klima und Landschaft einbeziehender Bedingtheit interpretierte und in der 1773 erschienenen Sammelschrift „Von deutscher Art und Kunst" den Begriff „*Volkslied*" prägte[5]; es ist nur konsequent, dass er in der Folgezeit auch als einer der ersten selbst gesammelte Volkslieder veröffentlichte. Die Sicht vom Volkslied nahm entscheidenden Einfluss auf die kompositorische Entwicklung des

Kunstliedes; die sogenannte Zweite Berliner Liederschule, die ihre Ansichten ab 1780 verbreitete, nahm dezidiert Bezug darauf.

Lieder wurden – im Gegensatz zu Oper und Orchestermusik – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und noch bis hin zu Franz Schubert nahezu ausschließlich im häuslichen bürgerlichen Milieu musiziert – vielleicht von einer ‚höheren' Tochter, die Klavier spielte, eine hübsche Stimme hatte und gerne sang. In gedruckter Form erschienen sie vielfach in regelmäßig ausgelieferten Journalen, ab Mitte der 1770er Jahre auch immer häufiger in speziellen Liedsammlungen. Eine Vorstellung von der Atmosphäre, in der Lieder erklangen, vermitteln uns die Titel der Sammlungen („Auswahl guter Trinklieder beym freundschaftlichen Mahle anzustimmen", „Neue Sammlung von Schnurren und scherzhaften Einfällen für Klavier und Gesang", „Musikalisches Blumensträußchen", „Gesänge fürs schöne Geschlecht", „Lieder und Romanzen zur edlen und süßen Unterhaltung beiderlei Geschlechts", „Unterhaltungen am Clavier für Ungeübte und Liebhaber des Gesanges"[6]), aber auch deren Titelkupfer (vgl. etwa Abbildung 1).

Aus all dem resultierten mehrere Gemeinsamkeiten:

1. Die Textsujets waren der Zielgruppe angepasst. Wie schon um die Jahrhundertmitte waren anspruchslose Texte über Liebe, Wein, Geselligkeit, Scherz und Tanz, merkwürdige Begebenheiten, Freundschaft und das einfache Landleben verbreitet – also die nach dem griechischen Dichter der Liebe und des Weins ‚Anakreontik' genannte Lyrik; man verfolgte mit ihnen seinerzeit zwei Ziele: gesellige Fröhlichkeit zu ermöglichen und die Ausbildung des Geschmackes zu fördern. Doch zu Rosettis Zeit vertonte man mehr und mehr auch Texte etwa der Dichter des Göttinger Hainbundes, die den Naturton der Anakreontiker steigerten, die Strömungen des ‚Sturm und Drang' und der Empfindsamkeit[7] einbezogen und ihren Gedichten einen unverfälschten *„Abdruck der innern Empfindung"*[8] geben wollten. Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, zwei der wichtigsten Vertreter der Zweiten Berliner Liederschule, vertonten – Reichardt schon früh, Zelter später – auch Texte von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich von Schiller[9]; beide waren mit Goethe bekannt; Reichardt vor allem stand mit ihm auch im Austausch über ästhetische Fragen.

In den Liedern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte der Text absolute Priorität gegenüber der Musik. Johann Abraham Peter Schulz, der mit seinem Lied „Der Mond ist aufgegangen" wohl bekannteste Vertreter der Zweiten Berliner Liederschule, formulierte das im Vorbericht der 1785 erschienenen zweiten Auflage seiner „Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen" so: Der *„Endzweck des Liederkomponisten"* sei es, *„gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen"*[10]. Das bedeutete aber, dass die Komposition nichts anderes als eine Zutat war, um den Text vorzutragen[11].

2. In ihrer Form waren die Texte meist Volksliedtexten ähnlich, also sehr eingängig: Strophengedichte und regelmäßige, einfache Abfolgen von betonten und unbetonten Silben standen im Vordergrund. Bei derart einfach geformten Texten macht man üblicherweise im Sprechen sehr wohl – es sei denn, man versucht, sich dezidiert und fast gewaltsam von der Form zu lösen und den Text wie Prosa vorzutragen – das regelmäßige Pulsieren der Hebungen und Senkungen fühlbar, indem man etwa allen Silben gleiche Länge gibt oder die betonten Silben gegenüber den unbetonten längt. Als Beispiel hierfür diene die zweite Strophe aus „Die beste Zeit im Jahr ist mein" von Martin Luther mit ausschließlich vierhebigen Zeilen:

*„Vor**an** die **lie**be **Nacht**igall*	o/o/o/o/[12]
*Macht **alles** **fröh**lich **über**all*	o/o/o/o/
*Mit **ihr**em **lieb**lichen Ge**sang**,*	o/o/o/o/
*Des **muß** sie **ha**ben **im**mer **Dank**.“*	o/o/o/o/

Die Forderungen von Schulz, dass sich *„eine frappante Aehnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes“* zu ergeben habe, dass man *„eine Melodie“* finden solle, *„die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt“*[13], bedeuteten, dass das Pulsieren des Textes auch (als gleichmäßiger Abstand zwischen den Hebungen) in die Musik zu übernehmen war. Der musikalische Deklamationsrhythmus sollte also – wie beim Volkslied – unmittelbar aus dem Sprachmetrum erwachsen. Mit der Anschauung, der Text beinhalte quasi schon die Musikalisierung – so dass man eine *„Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann“*[14] –, war gleichsam ein Schritt zurück zu der Einheit von Poesie, Musik und Gebärde in der Antike getan[15]. Dass man nun häufig nicht erst wirkliche Kompositionen als ‚Lieder' bezeichnete, sondern bereits Gedichte – dies gilt etwa noch für das von 1817 bis 1826 erschienene „Buch der Lieder“ Heinrich Heines –, ist nur folgerichtig.

Allerdings waren die wenigsten Texte so einfach strukturiert wie der soeben vorgestellte. Häufig fanden sich, wie übrigens auch im Volkslied, Dreiheber oder ein Wechsel von Vierhebern und Dreihebern; vielfach mischten sich steigende und fallende Zeilenanfänge, stumpfe und klingende Endungen. Als Beispiel dafür sei „Komm, lieber Mai“ von Christian Adolf Overbeck angeführt:

*„Komm, **lie**ber **Mai**, und **mache***	o/o/o/o
*Die **Bäu**me **wie**der **grün***	o/o/o/
*Und **laß** mir **an** dem **Ba**che*	o/o/o/o
*Die **Veil**chen **wie**der **blühn**.*	o/o/o/
*Wie **möcht** ich **doch** so **ge**rne*	o/o/o/o
*Ein **Veil**chen **wie**der **sehn**,*	o/o/o/
*Ach, **lie**ber **Mai**, wie **ge**rne*	o/o/o/o
*Ein**mal** spa**zie**ren **gehn**.“*	o/o/o/

Gibt man beim Sprechen oder Singen dieses Textes jeder Silbe die gleiche Länge, so stolpert der Rhythmus. Das liegt vor allem daran, dass zwischen erster und zweiter Zeile aller Zeilenpaare eine klingende Endung auf einen steigenden Zeilenanfang trifft. Aber auch die Dreihebigkeit insbesondere der geradzahligen Zeilen stört den Fluss. Man wird an den Zeilenenden Längungen so einbauen, dass sich Gruppen von zwei oder vier Zeiteinheiten ergeben, ins Musikalische übertragen Zwei- oder Viertaktgruppen. Dies scheint *„unserer Natur* [...] *eingepflanzet“* zu sein, wie der Musiktheoretiker Joseph Riepel um die Jahrhundertmitte in Anlehnung an Descartes' „Compendium musicae“ von 1618 bemerkte[16]. Im bereits erwähnten Vorbericht von Schulz ist, wenn auch ohne Zahlenangaben, auf dieses Phänomen dezidiert hingewiesen: *„*[...] *die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist“*[17], und

möglicherweise spielt auch Herder, wenn er von der *„Symmetrie des Rhythmus, des Sangbaren"*[18] in Texten spricht, darauf an.

Eine eindrückliche Beschreibung, wie sich eine Melodie gleichsam aus dem Text heraus entwickeln lässt, gibt Reichardt: *„Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche, und alles was ich weiter daran thue, ist dieses, daß ich sie so lang mit kleinen Abänderungen wiederhole, und sie nicht eh' aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut mit einander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt"*[19].

3. Wie bereits erwähnt, hatten zu Rosettis Zeit zur Liedvertonung herangezogene Texte meist Strophenform. Vertont wurde fast immer wie im Volkslied nur eine Strophe, eventuell zwei; alle weiteren Strophen mussten sich der einmal erfundenen Melodie, die einen *„einfachen und faßlichen musikalischen Ausdruck einer bestimmten Empfindung"*[20] aufzuweisen hatte – und damit der Instrumentalmusik der 1780er Jahre, die von einem Gegeneinander auf kleinstem Raum lebt, diametral gegenübersteht –, anpassen. Nachdrücklich fügt deshalb Reichardt der oben zitierten Beschreibung, wie er eine Melodie findet, an: *„und das nicht für Eine Strophe, sondern für alle"*[21]. Noch 1802, in Heinrich Christoph Kochs „Musikalischem Lexikon", basiert die Definition von ‚Lied' auf der Identität von Lied und Strophenlied[22]. Wie bei Volksliedern wurden nur die erste (und, sofern auskomponiert, die zweite) Strophe mit Noten versehen, die übrigen Strophen jedoch entweder unmittelbar nach der Komposition oder gar in einem Anhang ohne Musik notiert (Abbildung 2).

4. Da die Lieder für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren, mussten sie sich in melodischer Hinsicht den allenfalls nur wenig ausgebildeten Stimmen der höheren Töchter anpassen, sich also durch Sanglichkeit auszeichnen. Koch forderte in seinem „Musikalischen Lexikon" von 1802, dass Lieder *„von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden"* können[23]. Die Lieder mussten also melodisch einfach sein, *„in sehr sangbaren Intervallen, in einem allen Stimmen angemeßnen Umfang"*[24] – mit einem Wort: volksliedähnlich. Als volksliednahe Gebilde durften sie auch nicht auf eine Begleitung durch das Klavier angewiesen sein, sondern mussten selbst einstimmig überzeugen[25].

5. Wenn jedoch eine Begleitung für das Klavier komponiert wurde, so musste sie sich der ästhetischen Forderung, dass der Text im Vordergrund zu stehen habe, fügen. Nach Reichardt sollte die *„Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges da seyn"*[26]. Wenn Schulz eine Melodie fordert, die *„in den allerleichtesten Modulationen fortfließt"*[27], dann bedeutet das für den Klaviersatz, dass er harmonisch und satztechnisch unkompliziert zu sein hatte. Rein instrumentale Partien wie Vor- und Zwischenspiele – Schulz spricht von *„Zwischenspielkram"* – wurden ausgespart oder sehr knapp gehalten[28]. Doch der Klaviersatz hatte auch die Funktion, der Sängerin oder dem Sänger Hilfestellung zu geben, ja sogar die Möglichkeit zu eröffnen, dass nur eine Person, singend und gleichzeitig spielend, ein Lied zum Erklingen bringen konnte. Dies beides wurde erreicht, indem die Gesangsmelodie im Klaviersatz als Oberstimme mitgespielt wurde. Daraus folgte aber, dass man derartige Lieder auf nur zwei Systemen notieren und den Text einfach unter die instrumentale Oberstimme schreiben konnte (Abbildung 2); noch in den 1790er Jahren war das die gebräuchliche Notationsform. Außerdem lässt diese Notationsweise erkennen, dass Lieder ohne Probleme auch rein instrumental,

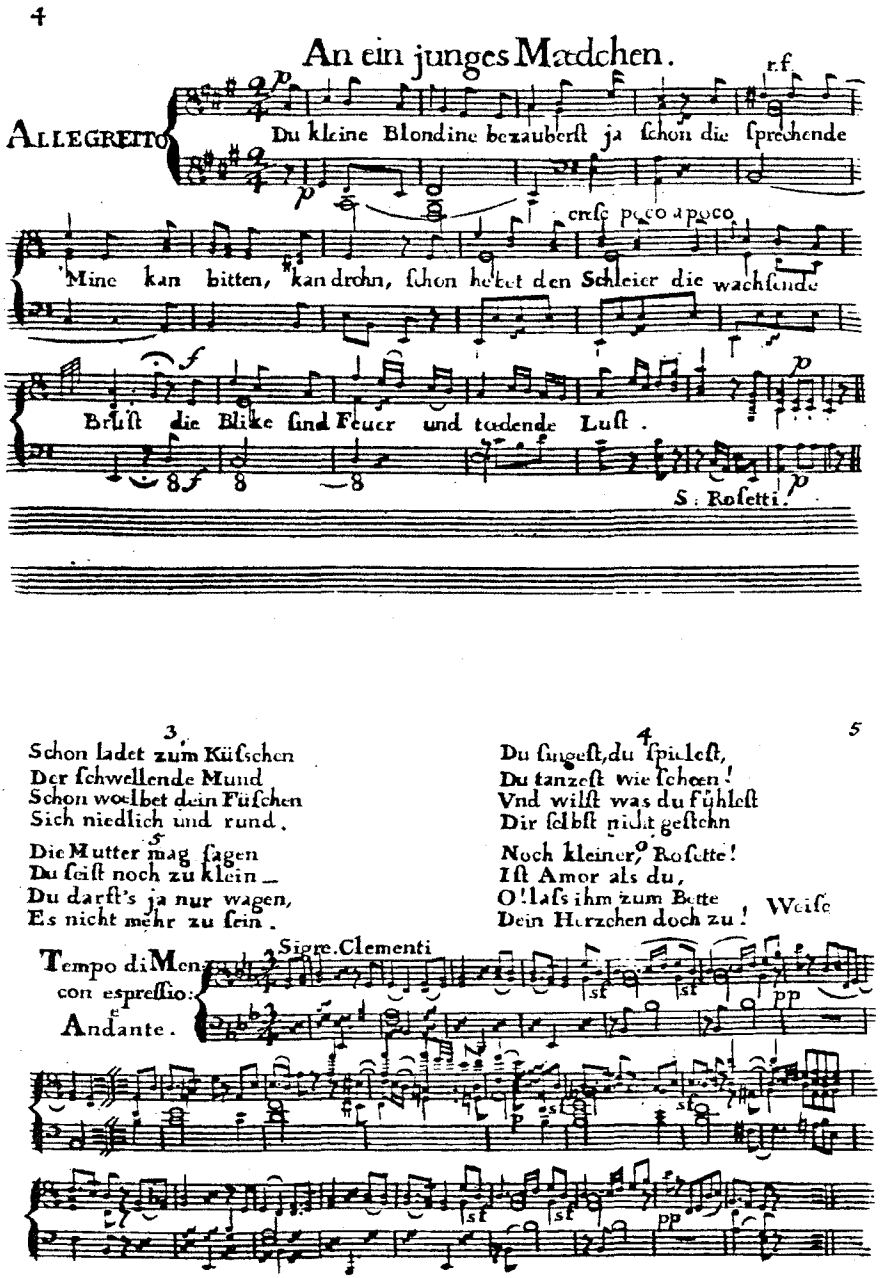


Abb. 2: Aus „Etwas für Gesang und Klavier zum Neuen Jahr 1785“. Speyer: Bossler 1784, S. 4 f. (Pfälzische Landesbibliothek Speyer)

ohne Gesang, aufgeführt werden konnten, was sich in den Titeln einiger Liedsammlungen niederschlägt, wie z. B. „Minna's frohe Empfindungen am Klavier" mit zwölf Liedern, aber nur vier Klavierstücken[29] (Abbildung 1) oder „Lieder für das Clavier" von Joseph Haydn. Diese Möglichkeit, Lieder auch auf den Klaviersatz zu reduzieren, verweist auf die Vorgeschichte des Liedes in den 1730er Jahren, als man häufig die Oberstimme vorhandener Instrumentaltänze textierte. Da für Tänze wie das Menuett oder die Gavotte das regelmäßige Pulsieren der Taktschwerpunkte und gleiche Länge der Phrasen (Vier- oder Zweitaktigkeit) konstitutiv sind, haben sie ähnliche Strukturmerkmale wie die Lieder des 18. Jahrhunderts, so dass Herder vom *„gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges"*[30] sprechen konnte. Ein textierter Tanz ist vom Lied nicht zu unterscheiden, ein um den Gesang reduziertes Lied einem instrumentalen Tanz nah verwandt. Ein guter Beleg für diese Zusammenhänge ist – sieht man einmal vom textbedingt langsamen Tempo (*Sanft, langsam*) ab – das Lied „Das Grab" von Georg Heinrich Warneke (1783; Text: Dorothea Spangenberg)[31], das aus menuettmäßigen Viertaktgruppen besteht – mit den betonten Silben des durchgehend aus Vierhebern bestehenden Textes stets am Taktanfang – und den einzelnen Viertaktgruppen eine auch für Menuette typische Funktion zuweist: T. 1-4 Setzen einer tonartlichen Ausgangsbasis, anschließend Hinführen auf ein harmonisches Öffnen (T. 8), im Mittelteil (T. 9-12) klangliches Stagnieren auf einem dominantischen Spannungsklang, T. 13-16 abrundende Kadenz.

Aus der Forderung an die Komponisten, mit Text, Singstimme und einfachstem Klaviersatz die Natürlichkeit des Volkslieds nachzuahmen, den *„Volkston"* zu treffen, damit sich ein Lied *„dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend, einprägt"*[32], ergibt sich ein Paradox: das kunstlose Kunstlied. Es hatte *„den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten"*[33] zu verbreiten.

II.

Rosetti schrieb seine Lieder wohl während der 1780er Jahre. Jene Lieder, die im vorliegenden Beitrag besprochen werden – so weit möglich, in Gegenüberstellung mit Liedern anderer Komponisten auf die gleichen Texte –, sind sämtlich zwischen 1783 und 1785 erschienen, teils in der musikalischen Wochenschrift „Blumenlese für Klavierliebhaber", teils in der Sammlung „Etwas für Gesang und Klavier zum Neuen Jahr 1785" (1784), die beide von dem Rosetti freundschaftlich verbundenen[34] Verleger Heinrich Philipp Bossler in Speyer herausgegeben wurden. Bossler hatte 1779 ein neues Druckverfahren entwickelt, das einige Nachteile beim Notendruck behob und es ihm ermöglichte, 1780 einen Verlag zu eröffnen[35].

Am Beginn der Vorstellung einiger Lieder Rosettis sollen jene stehen, die am wenigsten von dem oben skizzierten Modell abweichen. Der von Christian Felix Weiße, einem Singspiellibrettisten und Dichter rasch zu Popularität kommender Bühnenlieder, verfasste Text „An ein junges Mädchen"[36] ist von einfachster metrischer Struktur:

1. Strophe		2. Strophe
„Du kleine Blondine	o/oo/o	*SCHON HEBET DEN SCHLEYER*
bezauberst ja schon!	o/oo/	*DIE WACHSENDE BRUST,*
Die sprechende Mi[e]*ne*	o/oo/o	*die Blicke sind Feuer*
kann bitten, kann drohn.	o/oo/	*und tödtende Lust."*

Er besteht durchgängig aus sehr kurzen Zeilen mit zwei Hebungen; da meist zwei Zeilen durch Enjambement miteinander verbunden sind, fasste Rosetti je zwei Zeilen zu einer musikalischen ‚Zeile' zusammen und vertonte zwei Strophen (vgl. Abbildung 2). Ohne Ausnahme werden die beiden unbetonten Silben in die leichtere zweite Takthälfte verlegt, und auch das oben für das Lied „Das Grab" beschriebene harmonische Modell von Menuetten ist zu erkennen[37]. Nur in einem einzigen Punkt entspricht das Lied nicht den Forderungen der Zweiten Berliner Liederschule: Es hat – wie fast alle Lieder Rosettis – ein instrumentales Nachspiel, das in diesem Fall allerdings besonders kurz ist.

Für das Lied „Der Traum"[38] übertrug Rosetti die Jamben des sehr regelmäßig strukturierten Textes in den für einen 6/8-Takt charakteristischen Rhythmus kurz – lang:

1. Strophe

„Mir träumt', ich wär ein Vögelein,	o/o/o/o/
Und flog auf ihren Schoos,	o/o/o/
Und zupft' ihr, um nicht lass zu sein,	o/o/o/o/
Die Busenschleifen los	o/o/o/

2. Strophe

Und flog mit gaukelhaftem Flug
Bald auf die weise Hand,
Dann wieder auf das Busentuch
Und pikt' am roten Band."

Auch in diesem Lied sind zwei Gedichtzeilen musikalisch zusammengefasst, auch hier stagniert zumindest der Beginn des Mittelteils (Zeile 1 der zweiten Strophe) menuettartig auf einem Klang[39], und auch dieses Lied wird durch ein – diesmal längeres – Nachspiel beschlossen. Was ein Zwischenspiel zwischen erster und zweiter Strophe zu sein scheint (drei repetierte Akkorde über einem dreiklangsmäßig absteigenden Bass), ist nichts weiter als eine Füllung des metrischen ‚Loches' zwischen Zeile 2 und 3; in anderen Liedern der Zeit können derartige instrumentale ‚Zeilentrenner' auch größeren Umfang annehmen. Der der Komposition zugrunde gelegte Text stammt von Ludwig Heinrich Christoph Hölty, einem Mitglied des Göttinger Hainbundes, und wurde von vielen Zeitgenossen Rosettis vertont. Die 1790 veröffentlichte Komposition des Offenbacher Verlegers Johann André[40] sei zum Vergleich herangezogen, weil sie der Vertonung Rosettis auf den ersten Blick recht ähnlich ist: Wie dieser vertonte der zur Zweiten Berliner Liederschule zählende André zwei Strophen, setzte das Textmetrum – wenn auch in geradem Takt – regelmäßig um, verzichtete auf Vor- und Zwischenspiele und hängte ein Nachspiel an. Auch weist Andrés Lied Gemeinsamkeiten mit anderen Liedern Rosettis auf: Die letzte Zeile wird wiederholt, das Nachspiel hat kompositorischen Bezug zum Lied. Vom Gesamteindruck her ergibt sich aber ein gänzlich anderes Bild: Die Gesangsstimme wiederholt gewisse Bewegungsformen (einen Sprung mit anschließender Repetition einerseits, einen Gang auf Repetitionen andererseits) immer wieder und verteilt sie in formal einleuchtender Weise – der Gang auf Repetitionen kennzeichnet vor allem den Mittelteil –, so dass das Lied dadurch sehr geschlossen wirkt. In Rosettis Gesangsstimme treten zwar ebenfalls einzelne kleine Motive (Wechselnote nach oben, sekundweise erfolgender Abstieg) mehrfach auf, doch sind sie weniger prägnant

und nicht formbildend eingesetzt. Nicht minder wichtig für den unterschiedlichen Eindruck der beiden Lieder ist der Bassverlauf: In Andrés Lied ist die Bassstimme durch teilweise auch auf der betonten Takteins eintretende Pausen luftiger gehalten und rhythmisch auffällig strukturiert, so dass eine Art widerspenstiger Kontrapunkt zur Gesangsstimme entsteht, wogegen der Bass in Rosettis Lied sich der Gesangsmelodie unauffällig anschmiegt.

Auch Rosettis „Blumenlied"[41], dem ein aus regelmäßig pulsierenden Vierhebern und Dreihebern bestehender Text Höltys zugrundeliegt, wirkt in Deklamation und Melodieführung volksliedartig, sieht man einmal von der merkwürdigen, einen Takt umfassenden Generalpause in der Mitte des Textes ab.

„Es ist ein halbes Himmelreich,	o/o/o/o/
Wenn, Paradieses Blumen gleich,	o/o/o/o/
Aus Klee die Blumen dringen;	o/o/o/o
Und wenn die Vögel silberhell	o/o/o/o/
Im Garten hier und dort am Quell	o/o/o/o/
Auf Blütenbäumen singen."	o/o/o/o

Ein Doppelschlag im Schlusstakt der vierten (und der musikalisch identischen fünften) Zeile und einige Verzierungen im vier Takte umfassenden Nachspiel lassen sich als Nachahmungen von Vogelgezwitscher deuten oder aber mit der Verherrlichung eines jungen, schönen, lieben Weibes in der zweiten Strophe in Verbindung bringen. Franz Schubert, der Höltys „Blumenlied" über dreißig Jahre später, 1816, vertont hat[42], blieb mit seiner Komposition in gewisser Weise den Idealen der Zweiten Berliner Liederschule treu, denn im Rahmen eines Strophenliedes ist der Text ganz regelmäßig deklamiert. Allerdings ist das Verbot von Textwiederholungen, das die Zweite Berliner Liederschule außer für die Schlusszeile einer Strophe aufgestellt hatte, ignoriert, da die Zeilen 4-6 wiederholt werden. Zudem sind die Anforderungen an den Sänger gesteigert, da häufig, in den letzten beiden Zeilen fast koloraturartig, zwei Noten auf eine Silbe zu singen sind und Gesangsmelodie und Oberstimme des Klaviersatzes nur kurz, in T. 10, wirklich miteinander laufen. Der Klaviersatz zeigt, obgleich er schlichten Charakters ist, ein eigenes Gesicht, denn er wechselt ganz deutlich abschnittsweise[43] seine Haltung – als kündige sich hier schon an, dass die wesentliche Entwicklung des Schubertschen Liedes nicht die Gesangsstimme betrifft, sondern den Klaviersatz, der Eigenständigkeit erlangt, quasi zu einem Gegenpart der Gesangsstimme wird. Schon das Schubertsche „Blumenlied" lässt sich nur mehr schwer von einer einzigen, gleichzeitig singenden und spielenden Person realisieren.

III.

Ein großer Teil der Lieder Rosettis befolgt in ähnlicher Weise wie die drei besprochenen Lieder die ästhetischen Maximen der Zweiten Berliner Liederschule. Doch in einer Reihe von Werken finden sich auch kleinere oder größere Abweichungen vom üblichen Deklamationsmodell, zu deren Einfügung vermutlich meist gewisse Eigenarten der Textstruktur den Anstoß gaben.

In dem Text „Der Zufriedene"[44] von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, einem Vertreter der Anakreontik, entsprechen die Rahmenzeilen der Strophen einander[45]:

*„**Meine** Wünsche sind gestillt!*	/o/o/o/
Ehre hab ich mir erworben;	/o/o/o/o
Meine Frau ist mir gestorben;	/o/o/o/o
Meine Kästen sind gefüllt.	/o/o/o/
***Meine** Wünsche sind gestillt.“*	/o/o/o/

Rosetti hat sich von dieser Entsprechung auch für seine Vertonung inspirieren lassen und die Zeilen gleich vertont. Damit die musikalische Parallelität keinesfalls zu überhören ist, sind die beiden Zeilen anders rhythmisiert als die mittleren Zeilen; erste und zweite Hebung folgen rascher aufeinander[46]. Außerdem sind, obgleich man ein nahtloses Aufeinanderfolgen der sämtlich vierhebigen Zeilen des Gedichts erwarten würde, die beiden Rahmenzeilen durch den Einschub eines halben Taktes ‚Zwischenspiel' (Tonrepetitionen des Basses, die schon auf die Zeilen 2 und 3 vorbereiten) bzw. einer Pause deklamatorisch vom Mittelteil abgesetzt.

In Weißes Text „Der wahre Reichtum“[47] fällt die vierte Zeile aus dem sonst regelmäßigen Deklamationsschema heraus[48]:

*„Wa*rum durch*irrt nach Gut und* Geld	o/o/o/o/
Der Mensch die fernsten *Meere?*	o/o/o/o
Als ob für ihn nicht eine Welt	o/o/o/o/
Schon groß *genug wäre!*	**o/oo/o**
Doch, wenn er, was er wünscht, besitzt,	o/o/o/o/
So stirbt er, ohne daß er's nützt,	o/o/o/o/
(So stirbt er, ohne daß er's *nützt.)“*	(o/o/o/o/)

Rosetti hat in dieser Zeile eine deklamatorische Dehnung eingefügt, die die Zeile auf den üblichen Zweitaktumfang ausdehnt und zudem gegenüber dem Textinhalt (*„groß“*) Abbildungsfunktion übernimmt[49]. Vielleicht von dieser einen Unregelmäßigkeit angeregt, hat Rosetti noch weitere, allerdings von der Textstruktur her keineswegs notwendige und ohne Bezug zum Textinhalt bleibende Dehnungen angebracht: in Zeile 1 und 2 und in der Wiederholung der letzten Zeile (*„daß er's“*), die dadurch alle auf die Länge von drei Takten anwachsen (Abbildung 3).

Es ist nicht zu überhören, dass das Lied, auch wenn seine Melodiebögen recht eingängig wirken, sich aufgrund der deklamatorischen Dehnungen von volksliedhaftem Charakter entfernt. Auch der Bezug, den das lange – übrigens durchgängig zweitaktig gegliederte – Nachspiel auf die letzten drei Phrasen der Gesangsmelodie nimmt, verleiht ihm eher den Status von Komposition, nimmt ihm den *„Schein des Bekannten“*[50].

Gerade bei Texten ernsteren Charakters zeigen sich häufiger gelegentliche Unregelmäßigkeiten im Deklamationsschema, die mit musikalischer Individualisierung einhergehen. Rosettis Lied „Die Sonne beim Aufgange“[51] (Textdichter unbekannt) hat zwar als Strophenlied mit zwei auskomponierten Strophen und Textwiederholung der jeweils letzten Zeile noch einige der allgemein für Lieder geforderten Charakteristika, kann aber den Wechsel zwischen Fünfhebern, Vierhebern und Dreihebern kaum anders als durch unregelmäßigen Abstand der Hebungen und durch viele Dehnungen parieren:

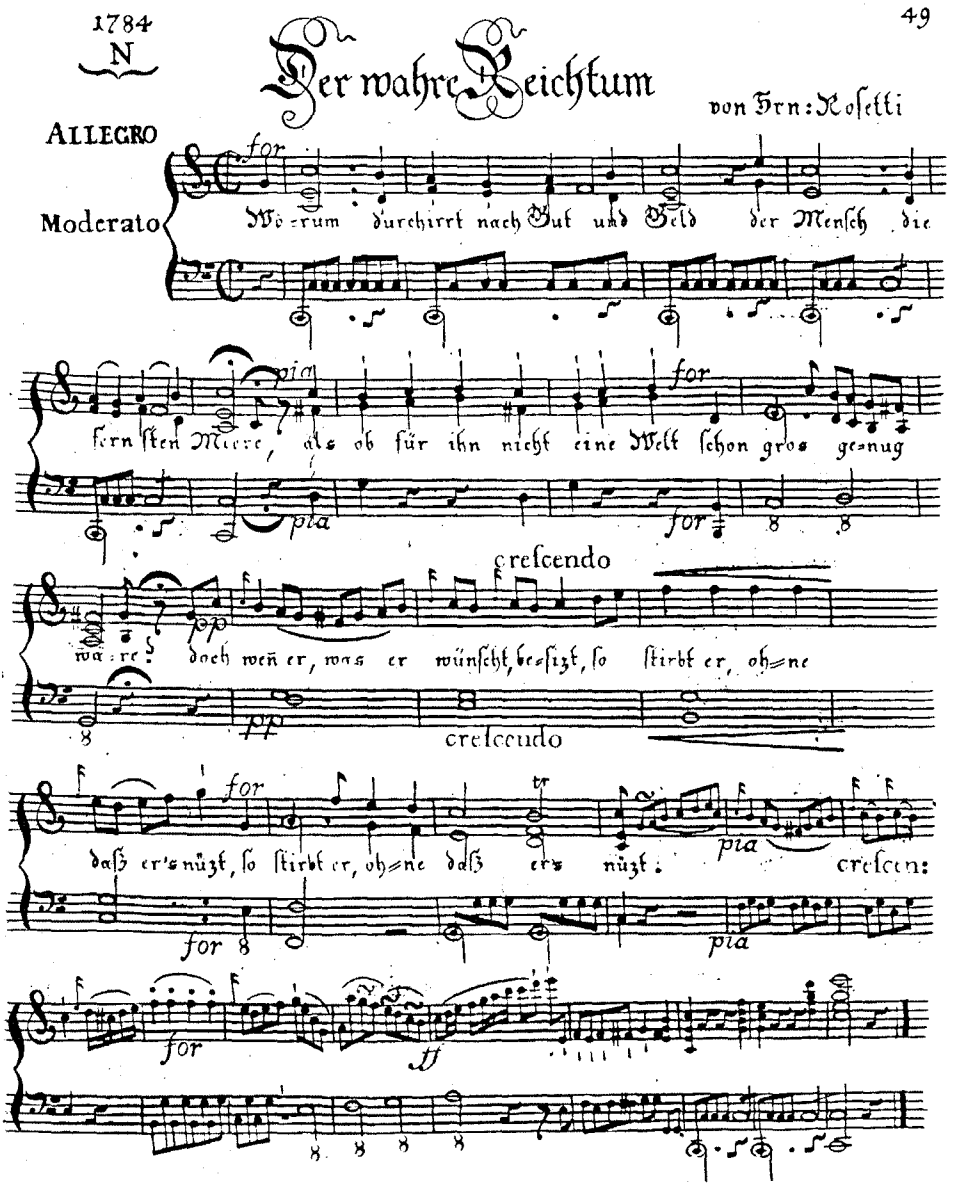


Abb. 3: Aus „Neue Blumenlese für Klavierliebhaber 1784“, Teil 1. Speyer: Bossler, S. 49 (Pfälzische Landesbibliothek Speyer)

1. Strophe

„Sei mir ge*grüßt, zu meines* Gottes Ehre,	**o/o/o/o/o/o**
Du seiner *Schöpfung Königin,*	**o/o/o/o/**
Steig auf und geuß aus deinem Feuermeere	**o/o/o/o/o/o**
Erstaunen vor dich hin,	**o/o/o/**
(Erstaunen vor dich hin.)	**(o/o/o/)**

2. Strophe

*Daß alle Welt an*betend niederfalle
Vor dem, der dich so schön gemacht,
Der Menschen *schuf und väter*lich für alle
Mit seiner Allmacht wacht,
(Mit seiner Allmacht wacht.)"

Als seien diese unumgänglichen Abweichungen vom volksliedhaften Liedtypus ein Freibrief, weitergehende eigene kompositorische Ideen umzusetzen, hat Rosetti einen Tempowechsel zum Adagio (bei *„schön gemacht"*) und bemerkenswert viel Dynamikwechsel eingefügt und einem rein musikalischen Formgedanken Raum gegeben: dem aus den beiden Strophen bestehenden Gesang durch Wiederholung eines Teiles[52] einen von Textform und -inhalt unabhängigen (und nur durch die Wiederholung der letzten Zeile gestörten) Rahmen zu schaffen[53]. Charakteristisch für die Melodik des Liedes ist der häufig vorkommende aufsteigende Dreiklang, den man als Pendant zur aufgehenden Sonne sehen mag.

IV.

An dieser Stelle sei ein Blick auf Liedkompositionen zweier wichtiger Zeitgenossen geworfen: auf die Vertonungen des Johann Andréschen Textes „Der Schmetterling" von Johann Abraham Peter Schulz[54] (1779) und Ignaz von Beecke[55] (ca. 1780):

Vertonung von Schulz:	Vertonung von Beecke:
„In einem Tal bei einem Bach,	*„In einem Tal bei einem Bach,*
da flog ein bunter Schmetterling;	*da flog ein bunter Schmetterling;*
ein Mädchen, das ihn gerne fing,	*ein Mädchen, das ihn gerne fing,*
das lief dem bunten Tierchen nach,	*das lief dem armen Tierchen nach.*
das lief dem bunten Tierchen nach.	*Es lief dem bunten Tierchen nach;*
Es lief dem bunten Tierchen nach;	
doch unversehns blieb im Gesträuch	*Doch unversehens blieb im Gsträuch*
sein Fuß verwickelt und sogleich	*sein Fuß verwickelt und sogleich*
fiel's arme Mädchen in den Bach,	*fiel's arme Mädchen in den Bach.*
fiel's arme Mädchen in den Bach.	*Das arme Mädchen fiel in Bach und schrie*
	und schrie; //
Das arme Mädchen ***fiel in Bach***	
und schrie*; gleich lief auf sein Geschrei*	*gleich lief auf sein Geschrei*
ein hübscher wackrer Bursch herbei,	*ein schöner wackrer Bursch herbei,*

der zog es eiligst aus dem Bach, *der zog es eiligst* aus dem Bach.	*der zog es eiligst aus dem Bach.*
Er zog es eiligst aus dem Bach. *Das Mädchen nahm aus Dankbarkeit* *ihn mit nach Haus; und seit der Zeit* *läuft's keinem Schmetterling mehr nach,* *läuft's keinem Schmetter*ling mehr nach. "	*Er zog es eiligst aus dem Bach.//* *Das Mädchen nahm aus Dankbarkeit* *ihn mit nach Haus; und seit der Zeit und seit der Zeit* *läuft's keinem Schmetterling mehr nach,* *und seit der Zeit läuft's keinem Schmetterling,* *Schmetterling mehr nach. "*

Der Text Andrés ist raffiniert gebaut: Die vierte Zeile jeder Strophe, die auf die erste reimt, wird wiederholt und wird, nur leicht verändert, in der ersten Zeile der folgenden Strophe aufgegriffen, dient also der Verklammerung der Strophen. Das Lied von Schulz – im Grunde ein Strophenlied, das die ersten drei Zeilen jeder Strophe gleich vertont[56] und außerdem die vierte Zeile und deren Wiederholung in Strophe 1 und 3 einerseits und in Strophe 2 und 4 andererseits einander angleicht – reagiert auf diese Anlage, indem es am Ende von erster und wiederholter vierter Zeile die dem Lied eigentümliche rasche Deklamation durch langsameres Sprechen[57] unterbricht. Allerdings weicht eine Stelle von diesem Modell ab: *„fiel in Bach und schrie"*. Indem hier die letzten Worte der ersten Zeile ausnahmsweise nicht verlangsamt und die ersten Worte der zweiten Zeile unmittelbar angeschlossen werden, wird die Dramatik der Ereignisse auch musikalisch nachvollzogen.

Beeckes Lied hat demgegenüber ganz anderen Charakter. Es ist durchkomponiert, und die musikalische Gliederung ist nicht an der Gliederung in Zeilen, ja nicht einmal an der Stropheneinteilung orientiert[58]. Auch Tempo-[59] und Tonartwechsel, der Wechsel zu rezitativischer Haltung (*„und schrie und schrie"*) und häufige Textwiederholungen verhindern, dass Musiker und Hörer die übersichtliche formale Struktur des Textes wahrnehmen können. Ähnliches gilt für die meisten anderen Lieder Beeckes. Seine Gesangspartien fügen sich nicht der Forderung der Zweiten Berliner Liederschule, auch einstimmig existieren zu können; sie sind eher unsanglich und oft nur aus der Harmonik des Klaviersatzes heraus verständlich. Weisen die bislang besprochenen Lieder Rosettis eine recht einfache, in ähnlicher Weise auch in Volksliedsätzen zu findende Harmonik auf[60], nutzte Beecke eine relativ große Palette an tonalen und harmonischen Möglichkeiten[61], um auf diese Weise auf den Textfortgang reagieren zu können. Er notierte seine Lieder in drei Systemen, weil sich oft – im Lied „Der Schmetterling" allerdings nur an einigen Stellen, an denen der Gesang kleine Auszierungen hat – Gesang und Klavieroberstimme voneinander trennen. Aufgrund des beschriebenen Aussehens nehmen Beeckes Lieder Erzählhaltung[62] an, erinnern eher an Opernszenen oder Balladen. Beecke scheint der einzige Komponist dieser Zeit zu sein, der sich fast durchgängig und radikal von den ästhetischen Prämissen der Zweiten Berliner Liederschule lossagte, der in der Textauswahl sehr anspruchsvoll war und nicht in Sammelbänden wie der „Blumenlese", sondern in Individualdrucken veröffentlichte[63]. Vielleicht sind seine Lieder eher vom höfischen Bereich, in dem er auch unterrichtete[64], geprägt. Dennoch verwundert deren Sonderstellung, wirkte Beecke doch gemeinsam mit Rosetti am Oettingen-Wallersteiner Hof[65] und lebte in einer Gegend, in der das Vorbild der Zweiten Berliner Liederschule großes Gewicht hatte. Das lässt sich sowohl

an den Liedern des Memminger Gastwirts Christoph Rheineck sehen, der 1779-1790, wahrscheinlich auch für seine eigenen Darbietungen im dortigen Gasthaus Zum Weißen Ochsen, Lieder produzierte und teilweise in Bosslers „Blumenlese" veröffentlichte, als auch an den teils dem Volkslied sehr nahe stehenden oder gar zu Volksliedern gewordenen Liedern Christian Friedrich Daniel Schubarts, die zunächst, ab 1774, in dessen „Deutscher Chronik" und ab 1782, während der letzten fünf Jahre seiner Haft auf dem Hohenasperg, ebenfalls teilweise in der „Blumenlese" erschienen.

V.

Doch auch in Rosettis Œuvre findet man einige Lieder, die mit dem Volkslied nichts gemein haben. Dem Lied „Eine sehr gewöhnliche Geschichte"[66] nach einem Gedicht von Weiße liegt zwar ein regelmäßig metrisierter Text

„Philint stand jüngst vor Babetts Tür	o/o/o/o/
Und klopft' und rief: ‚Ist niemand hier?	o/o/o/o/
Ich bin Philint! Laßt mich hinein!'	o/o/o/o/
Sie kam und sprach: ‚Nein, nein!'"	o/o/o/

mit vier nach dem Muster der ersten Strophe gebauten Strophen zugrunde, doch das Lied ist durchkomponiert und deklamiert den Text unabhängig vom metrischen Schema; sogar rezitativische Partien sind einbezogen. Der Klaviersatz, dessen Oberstimme durchgängig mit der Gesangsstimme mitläuft, ändert in Abhängigkeit vom Textinhalt vielfach sein Gesicht. Zudem ist in diesem Lied, dem soeben besprochenen Lied Beeckes vergleichbar, der harmonisch-tonale Rahmen viel weiter gespannt als in den anfangs vorgestellten Liedern Rosettis[67]; auch dadurch kann der Klavierpart dem inhaltlichen Geschehen ganz differenziert folgen (Abbildung 4).

Es handelt sich hier also eher um eine kleine Opernszene, deren Aufgabe es ist, die im Text geschilderten Ereignisse bzw. Stimmungsumschwünge musikalisch zu illustrieren[68]. Johann Abraham Peter Schulz hätte eine solche Komposition als *„Theatergesang"* bezeichnet, der von all den für Lieder gegebenen Regeln *„mit Recht eine Ausnahme"*[69] mache. Unter Rosettis Liedkompositionen findet sich in drei weiteren Fällen, in denen der Text ebenfalls Begebenheiten erzählt und teilweise auch metrisch komplizierter angelegt ist, eine ähnliche Haltung wie in diesem Lied[70].

Auch Joseph Haydn hat in seinen „Liedern für das Clavier" 1781 den Text „Eine sehr gewöhnliche Geschichte" vertont[71]. Obgleich sein Lied in nur zwei Systemen notiert und strophisch angelegt ist und den Text – bis auf die gedehnte zweite Wiederholung der Frage *„Ist niemand hier?"* – gleichmäßig deklamiert, hätte es wohl nicht die uneingeschränkte Zustimmung der Vertreter der Zweiten Berliner Liederschule gefunden, denn der mit diversen Wiederholungen versehene Text scheint der Verwirklichung eines rein musikalischen Konzeptes untergeordnet zu sein: Die ersten neun Takte des Gesangsteils (T. 9-17) wiederholen, mit einer harmonischen Ausweitung und Steigerung kurz vor Schluss, die acht instrumentalen Eröffnungstakte, und die letzten acht Takte des Liedes (mit zwei instrumentalen Takten, die vom Gesang, und zwei Gesangstakten, die vom Klavier wiederholt werden) beantworten die vier Takte 18-21 des vokalen Mittelteils durch ein Anknüpfen an die dortige (Halb-)Schlussbildung. Vielleicht zeigt sich hier der vor allem

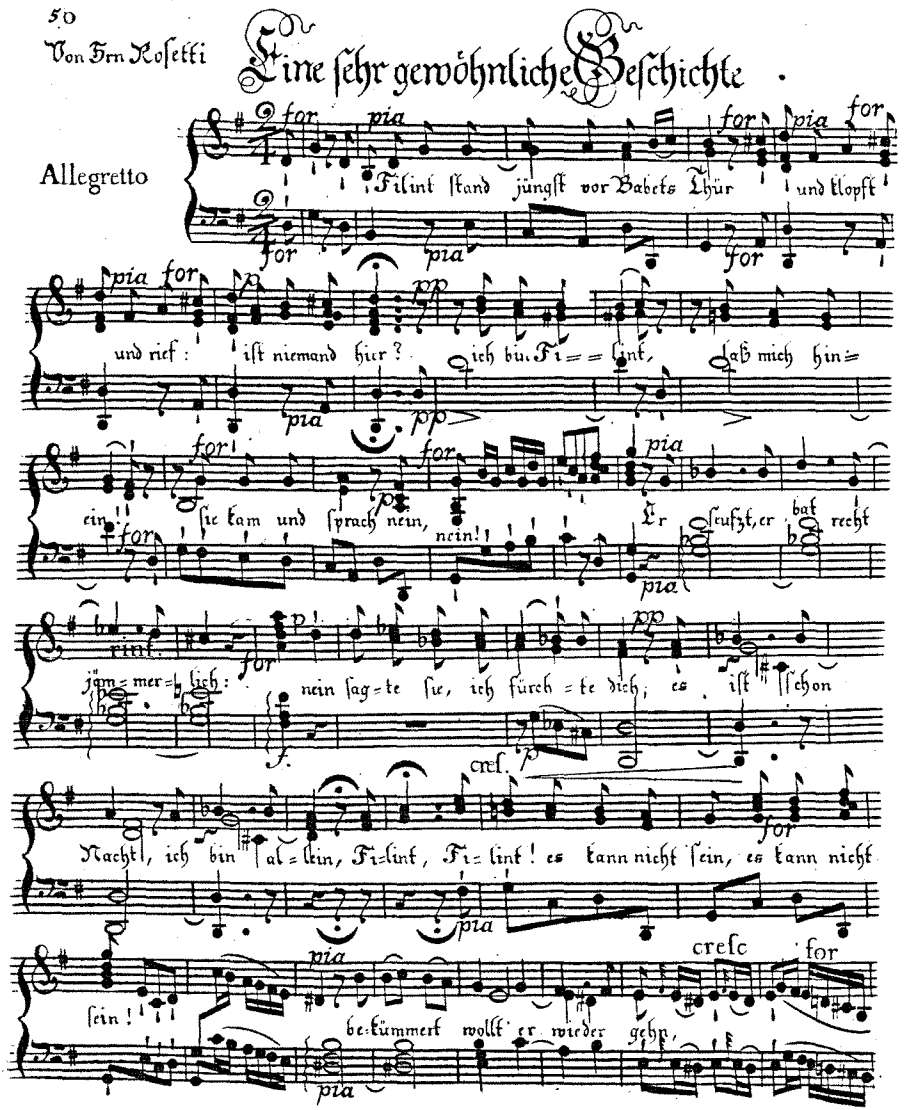
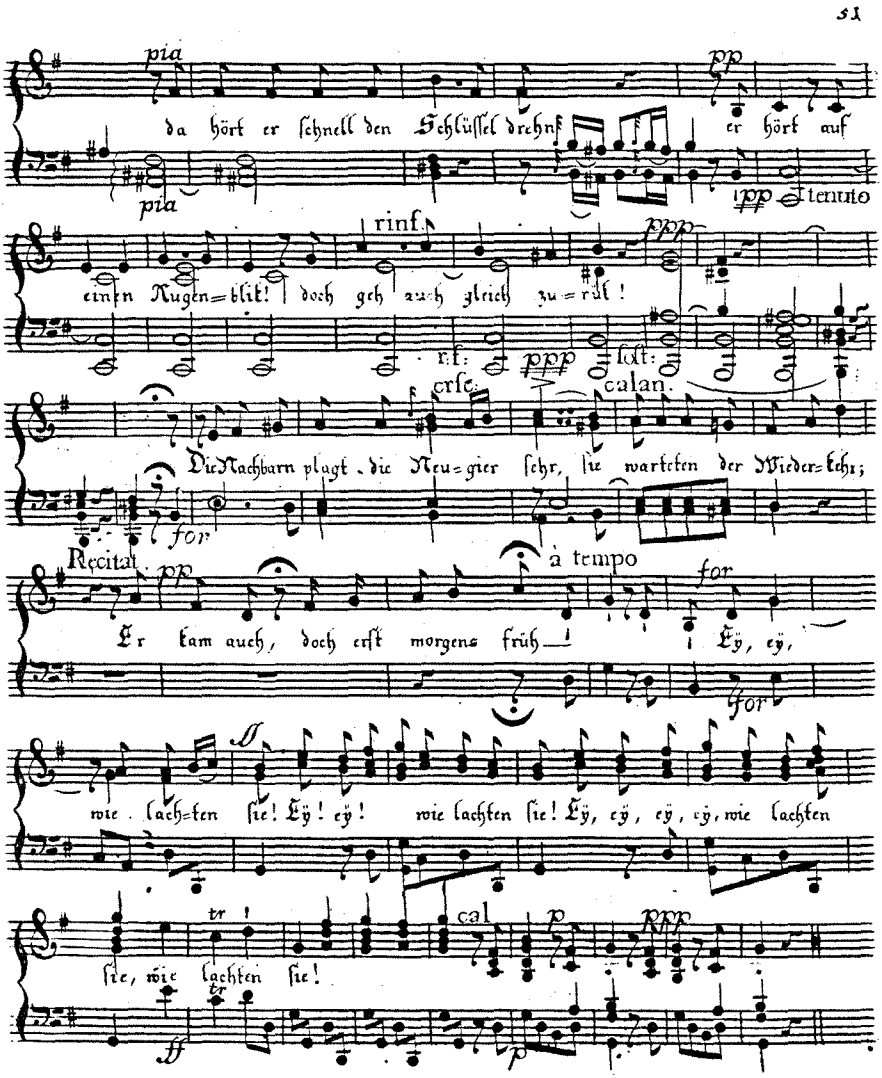


Abb. 4: Aus „Neue Blumenlese für Klavierliebhaber 1784“, Teil 2. Speyer: Bossler, S. 50 f. (Universitätsbibliothek Augsburg)


51
pia
pp
da hört er schnell den Schlüssel drehn; er hört auf
pia
pp tenuto
rinf.
ppp
einen Augen=blik! doch geh auch gleich zu=rük!
rf:
ppp
fort:
crsc.
calan.
Die Nachbarn plagt die Neu=gier sehr, sie warteten der Wieder=kehr;
for
Recitat.
pp
à tempo
for
Er kam auch, doch erst morgens früh — i Eÿ, eÿ,
for
wie lach=ten sie! Eÿ! eÿ! wie lachten sie! Eÿ, eÿ, eÿ, eÿ, wie lachten
tr
cal
p
ppp
sie, wie lachten sie!
tr
ff
p

mit instrumentalen Gattungen vertraute Komponist; vielleicht aber ist die Andersartigkeit des Liedes auch mit der Unabhängigkeit des Wiener Liedes von den Kompositionsidealen der Zweiten Berliner Liederschule zu erklären.

Die Eigenständigkeit des Wiener Liedes wird etwa durch Wolfgang Amadé Mozarts „Der Zauberer"[72] (Text: Weiße) bestätigt. In diesem Lied verbinden sich in überaus geschickter Weise Strophenlied und Theatergesang. Nur eine Zeile des Textes, die fünfte, fügt sich nicht in das regelmäßige vierhebige Metrum ein[73]:

„Ihr Mädchen, flieht Damöten[74] ja!	o/o/o/o/
***Als ich zum** ersten Mal ihn* sah,	o/o/o/o/
da fühlt ich, *sowas fühlt ich nie,*	o/o/o/o/
mir ward, ***mir ward, ich** weiß nicht wie,*	o/o/o/o/
*ich seufzte, **zitterte und schien mich doch zu** freun;*	**o/o/o/o/o/o/**
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein."	o/o/o/o/

Mozart jedoch deklamiert sehr frei. Mal verlangsamt er[75], mal – und nicht nur in der sechshebigen fünften Zeile – beschleunigt er[76], doch alle Änderungen erfolgen an inhaltlich sinnvollen Stellen (nicht nur der ersten, sondern aller vier Strophen!). Die beschleunigten Stellen wirken in höchstem Maße dramatisch. Und doch: Wie durch ein Wunder – da sich nämlich die Verlangsamung und die Beschleunigung in Zeile 1/2 und in Zeile 4 jeweils ausgleichen und die überlange Zeile 5 durch die Beschleunigung gestaucht wird – entstehen im Gesang fast durchgängig die von der Liedästhetik der Zeit geforderten Zweitaktgruppen; nur die Zeile *„da fühlt ich, sowas fühlt ich nie"* fällt als Phrase mit zweieinhalb Takten heraus. Faszinierend ist ein Blick auf den Klaviersatz: Obgleich dessen Oberstimme melodisch an die Singstimme gebunden ist, zeigt er große Unabhängigkeit. Er wechselt lebendig in seinem Charakter und gliedert eigenständig (2 Takte mit nachschlagenden Rhythmen – 1 ½ Takte parallele Sexten/Terzen der Außenstimmen – 3 ½ Takte verfrüht einsetzende Sechzehntel der linken Hand zu Oktaven der rechten Hand – erst dann, mit dem Gesang gliedernd, 2 Takte dreistimmiger Satz – 2 Takte Chromatik in Gegenbewegung – 2 Takte, die nach einem *fp*-Akkord das Nachschlagen aus der ersten Liedzeile aufgreifen). Nicht nur bezüglich der Gattung, sondern auch hinsichtlich des Miteinanders von Gesang und Klavier hat also Mozart – dabei jedoch die Liedästhetik der Zeit außer Acht lassend – sich vermeintlich Widersprechendes zu integrieren vermocht.

VI.

Will man das Liedrepertoire der 1780er Jahre zusammenfassend beschreiben, so ist zu konstatieren, dass die meisten Lieder – die Lieder Beeckes und ein Teil der in Wien entstandenen Lieder ausgenommen – dem von der Zweiten Berliner Liederschule zum Ideal erhobenen Modell, das mit der bereits erwähnten Formulierung von Johann Abraham Peter Schulz vom *„Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten"*[77] kurz und bündig charakterisiert ist, entsprechen oder zumindest sehr nahe stehen. Der Normalfall in Rosettis Liedern und in denen seiner Zeitgenossen war das Strophenlied; das Durchkomponieren von Liedern war – von den Gattungen der Ballade und des Theatergesangs abgesehen – noch gegen Ende des Jahrhunderts regelrecht verpönt. Im Zusammenhang mit dem Strophenlied erwuchs nun aber, weniger für das häusliche Singen als für den

Vortrag der Lieder vor Zuhörern, die Gefahr, dass die häufige Wiederholung der gleichen Musik[78] die Zuhörer langweilt. Man erwartete, dass der Sänger dieser Gefahr gleichsam durch „*Weiterkomposition*" vorbeugte[79]. Dabei durfte er weit über Änderungen im Timbre hinausgehen[80], durfte rhythmische Änderungen – allerdings ohne den regelmäßigen Abstand der Hebungen anzutasten – und dynamische Modifizierungen vornehmen, um dem Inhalt und der Sprachlogik der einzelnen Strophen gerecht zu werden[81].

Nun kennen wir aus späterer Zeit konkrete Belege, wie eine solche „*Weiterkomposition*" aussehen konnte: Der sich großer Wertschätzung erfreuende Sänger Johann Michael Vogl, der seit 1817 Schuberts Lieder vorgetragen hat – in einer Weise, mit der sich der Komponist gänzlich einverstanden zeigte –, hat in Singbüchern seine Arrangements von Schubertschen Liedern festgehalten; eines dieser Singbücher ist in einer Abschrift erhalten. Vergleicht man etwa die originale Fassung der ersten Strophe aus Schuberts durchkomponiertem Lied „An Emma"[82] (1814; Text: Friedrich von Schiller) mit der ‚Veränderung' durch Vogl[83], so ist man erstaunt, dass Vogl in die Rhythmisierung des Textes einschneidend eingegriffen hat, indem der (bei Schubert allerdings unregelmäßige) Abstand der Hebungen häufig zugunsten einer nachdrücklicheren deklamatorischen Haltung vergrößert ist (aus 19 Takten werden 32!). Noch mehr aber verwundert, dass Vogl keine Bedenken hatte, den Klaviersatz gänzlich umzugestalten. Findet man in Schuberts Version einen ausgewogenen, durch Chromatik (T. 10, 17) geschmeidig fließenden, rhythmisch abwechslungsreichen Bassgang und an der Textstelle „*aber wie des Sternes Pracht ist es nur ein Schein der Nacht*" zwei kantable, stimmtauschmäßig ineinander verhakte Gegenstimmen des Klaviers zum Gesang, so hat Vogl dem Bass ein eher starres Aussehen gegeben und den Klaviersatz durch ausschließliche Verwendung von Akkordrepetitionen und Akkordbrechungen aller Eigenständigkeit beraubt. Dieser Klavierpart zeigt deutlich, dass der 1768 geborene Vogl noch ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts stand, in dem die instrumentale Begleitung nichts anderes als ‚Zutat' zu sein hatte.

Beim Vortrag von Strophenliedern scheint Vogl sich zwar weniger von Schuberts Kompositionen entfernt zu haben[84]; allerdings könnten dabei die gravierendsten sängerischen Veränderungen eher die emotionale Haltung als den konkreten Notentext betroffen haben. Dies lässt ein Bericht von 1815 vermuten, in dem beschrieben wird, wie Goethe auf den Vortrag von Reichardts – strophischer – Vertonung seines Gedichtes „Jägers Nachtlied"[85] reagierte: Goethe „*saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: Das Lied singst du schlecht! Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort* [...]*: Der erste Vers* [d. h. Strophe] *sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte:) Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm! Dabei bezeichnete er zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend das Tempo und sang dies Da ramm! in einem tiefen Tone*"[86]. Da Goethe den Idealen der Zweiten Berliner Liederschule sehr verbunden war, seit er 1770 mit Herder bekannt geworden war und, durch jenen angeregt, selbst Volkslieder gesammelt hatte, dürfte sein Kommentar auch für die Vortragsweise von Liedern in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts aufschlussreich sein.

Nicht nur vor Eingriffen in den kompositorischen Text, wie sie von Vogl überliefert sind, sondern auch vor derart starken Modifikationen der Gesangsstimme eines Strophenliedes, wie sie bei Goethe beschrieben sind, dürfte mancher heutige Interpret zurück-

schrecken. Das Kürzen derartiger Lieder scheint für die heutige Konzertpraxis der besser gangbare Weg zu sein.

Anmerkungen

[1] Der vorliegende Beitrag entspricht, von kleinen Abweichungen abgesehen, einem im Rahmen der 10. Rosetti-Festtage im Ries am 12. Juni 2009 in Wallerstein gehaltenen Vortrag, der als Einführung zu den in einer Liedermatinee am 13. Juni 2009 auf Schloss Reimlingen gesungenen Liedern Rosettis diente.
[2] Einen Überblick über die Geschichte des Liedes enthält z. B. Peter Jost, Art. „Lied", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearb. Ausg. ([2]MGG), Sachteil, Bd. 5. Kassel 1996, Sp. 1259-1328.
[3] Christian Gottfried Krause: Von der musikalischen Poesie. Berlin 1752.
[4] Oden mit Melodien, Teil 1. Anonym hrsg. [Christian Gottfried Krause / Karl Wilhelm Ramler]. Berlin ca. 1753, mit einem Vorbericht von Krause.
[5] Gunter E. Grimm (Hrsg.): Johann Gottfried Herder, Werke, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Frankfurt/M. 1993, darin „Von deutscher Art und Kunst", S. 445-562, mit „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der Völker", S. 447-497, hier S. 463, 480, 485.
[6] Weitere Titel: „Lieder mit Melodien für Töchter-Schulen", „Wiegenliederchen für deutsche Ammen", „Belustigungen für die Frauenzimmer und Jungen Herrn", „Taschenbuch voll Scherz und Laune", „Lieder der Geselligkeit für fröhliche Zirkel"; vgl. Max Friedlaender: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I/1. Stuttgart 1902, S. 17-62.
[7] Michael Kohlhäufl: Naiv oder sentimentalisch? Liedästhetik des Göttinger Hainbundes im Spiegel der „Lieder im Volkston", in: Walther Dürr et al. (Hrsg.): Johann Abraham Peter Schulz, Lieder im Volkston. München 2006, S. XXIII-XXVII, hier S. XXIII (Erbe deutscher Musik, 105).
[8] Herder (wie Anm. 5), S. 451.
[9] Unter Rosettis Liedern weist nur ein einziges einen Text von Schiller auf: „An den Frühling" von 1787, Murray F7, bei dem wie in drei anderen seiner Lieder (und einem weiteren, bei dem die Autorschaft jedoch nicht gesichert ist) die Instrumentalbegleitung um eine Violine erweitert ist; vgl. Sterling E. Murray: The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog, Warren/Mich. 1996, S. 383 f. (Detroit Studies in Music Bibliography, 76).
[10] Johann Abraham Peter Schulz: Vorbericht, in: Ders.: Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen, Teil 1. 2. verbesserte Auflage. Berlin 1785.
[11] Ebd.: *„Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen blos die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhete Aufmerksamkeit erregen"*; sowie Johann Friedrich Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin, 1. Bd. Berlin 1782, S. 3: *„daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will."*
[12] o = unbetonte Silbe (Senkung); / = betonte Silbe (Hebung).
[13] Schulz (wie Anm. 10).
[14] Reichardt (wie Anm. 11), S. 3.
[15] Zu dieser Einheit stellte auch Herder Überlegungen an; vgl. Eric Achermann / Arne

Stollberg, Art. „Herder, Johann Gottfried", in: ²MGG, Personenteil, Bd. 8. Kassel 2002, Sp. 1372-1377, hier Sp. 1375.

[16] Joseph Riepel: Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst [...]. Regensburg 1752, S. 23: *„Denn 4, 8, 16, und wohl auch 32. Täcte sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzet, daß es schwer scheinet, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören."* Vgl. auch den Hinweis ebd., S. 2, dass *„gerade Täcte in allen Compositionen dem Gehöre angenehm sind"*.

[17] Schulz (wie Anm. 10).

[18] Herder (wie Anm. 5), S. 459.

[19] Johann Friedrich Reichardt: Auch ein guter Rath statt einer Vorrede, in: Ders.: Oden und Lieder von Göthe, Bürger, Sprickmann, Voß und Thomsen mit Melodieen beym Klavier zu singen, 2. Theil. Berlin 1780.

[20] Ders.: Musikalischer Almanach. Berlin 1796, zit. nach: ²MGG, Sachteil, Bd. 5. Kassel 1996, Sp. 1289.

[21] Wie Anm. 19.

[22] Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main 1802, Sp. 901.

[23] Ebd. Ähnlich äußert sich Schulz (wie Anm. 10): *„nemlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können."*

[24] Ebd.

[25] So heißt es in Krauses Vorbericht der „Oden mit Melodien" (wie Anm. 4): *„Wann unsere Componisten singend ihre Lieder componiren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzu kommen soll* [...]"; zit. nach: Friedlaender (wie Anm. 6), Bd. I/1, S. 116. Ähnlich äußert sich Reichardt (wie Anm. 11), S. 3, allerdings zu Volksliedern, die *„für sich ohn' alle Begleitung bestehen können"* müssen.

[26] Zit. nach: ²MGG, Sachteil, Bd. 5. Kassel 1996, Sp. 1289.

[27] Schulz (wie Anm. 10).

[28] Ebd.: *„Er wird daher alle unnütze Ziereyen sowol in der Melodie, als auch in der Begleitung, allen Ritornellen- und Zwischenspielkram* [...] *als dem Liede schädliche Ueberflüßigkeiten verwerfen"*.

[29] Das Heft enthält acht Lieder und zwei Klavierstücke von Rosetti, je zwei Lieder von Joseph Haydn und Leopold Koželuh sowie zwei Klavierstücke von Joseph Aloys Schmittbaur.

[30] Herder (wie Anm. 5), S. 452.

[31] Friedlaender (wie Anm. 6), Bd. I/2, S. 271.

[32] Schulz (wie Anm. 10).

[33] Ebd.

[34] Günther Grünsteudel, Art. „Rosetti, Antonio", in: ²MGG, Personenteil, Bd. 14. Kassel 2005, Sp. 417-424, hier Sp. 418.

[35] Bärbel Pelker (Wolfgang Matthäus), Art. „Bossler, Heinrich Philipp Carl", in: ²MGG, Personenteil, Bd. 3. Kassel 2000, Sp. 498-500, hier Sp. 498 und 499.

[36] Etwas für Gesang und Klavier zum Neuen Jahr 1785. Speyer 1784, S. 4 f.; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 385 (F9).

[37] Der harmonisch stagnierende viertaktige Mittelteil ist im Liedtext durch Kapitälchen gekennzeichnet.

[38] Etwas für Gesang und Klavier zum Neuen Jahr 1785. Speyer 1784, S. 6 f.; vgl. Murray (wie Anm. 9), S . 428 (F68).
[39] Dieser Teil ist im Liedtext durch Kapitälchen gekennzeichnet.
[40] Friedlaender (wie Anm. 6), Bd. I/2, S. 167 f. Das Lied ist in dem Offenbacher Druck von 1790 „*Ballade*" überschrieben.
[41] Blumenlese für Klavierliebhaber 1785, Teil 2. Speyer 1785, S. 13; auch in: Musikalischer Blumenkranz. Ein Neujahrsgeschenk für Klavierliebhaber. Speyer 1786, S. 12; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 393 f. (F21).
[42] Franz Schubert, Neuausgabe sämtlicher Werke, Serie IV: Lieder, hrsg. von Walther Dürr, Bd. 10. Kassel 2002, S. 158 (D 431).
[43] Die ersten drei Zeilen haben einheitliche Bewegungsform, dann wechselt das Bild zeilenweise.
[44] Blumenlese für Klavierliebhaber 1783, Teil 1. Speyer 1783, S. 43; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 437 f. (F 82).
[45] Im Liedtext ist diese Entsprechung durch Unterstreichung gekennzeichnet.
[46] Im Liedtext sind diese Stellen durch fette Schrift gekennzeichnet.
[47] Neue Blumenlese für Klavierliebhaber 1784, Teil 1. Speyer 1784 S. 49; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 434 (F77).
[48] Im metrischen Schema ist diese Zeile durch fette Schrift gekennzeichnet.
[49] Im Liedtext ist diese Dehnung durch normale Schrift gekennzeichnet.
[50] Schulz (wie Anm. 10).
[51] Blumenlese für Klavierliebhaber 1783, Teil 1. Speyer 1783, S. 91; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 427 (F67).
[52] Im Liedtext ist dieser Teil durch Unterstreichung gekennzeichnet.
[53] Als weiteres Beispiel für derartige Gestaltung sei das Lied „Das Leben ist ein Traum!" (Blumenlese für Klavierliebhaber 1783, Teil 1. Speyer 1783, S. 58; Murray [wie Anm. 9], S. 411 f. [F 45]) erwähnt, dem ein Drei-, Vier- und Zweiheber mischender Text von Gleim zugrundeliegt: Zu Beginn der vorletzten Gedichtzeile wird der erste Takt des Liedes aufgegriffen; durch Tempo- und Taktwechsel wird die Bezugnahme unüberhörbar.
[54] Friedlaender (wie Anm. 6), Bd. I/2, S. 285-287, „Romanze" überschrieben.
[55] D-Au: 02/III 4 ½ 4° 162,11.
[56] Im Liedtext sind die musikalisch gleichen Partien durch Unterstreichung gekennzeichnet.
[57] Im Liedtext sind diese Dehnungen durch normale Schrift gekennzeichnet.
[58] Siehe die Aufteilung in dem von Beecke verwendeten Liedtext. Größere Abstände im Text, sei es zwischen Zeilen, sei es innerhalb einer Zeile, kennzeichnen instrumentale Einschübe.
[59] Im Liedtext sind diese Stellen durch zwei Schrägstriche gekennzeichnet.
[60] Der Akkordvorrat beschränkt sich auf Tonika, Dominante, Dominantseptakkord, Subdominante und Subdominantparallele (in den üblichen Umkehrungen) in der Ausgangs- und der Dominanttonart; sehr selten treten verminderte Septakkorde, Zwischendominanten oder ein Trugschluss auf.
[61] Das Lied „Der Schmetterling", in A-Dur stehend, enthält größere Abschnitte in a-Moll und in C-Dur; Zwischendominanten sind häufig, und ein verminderter und ein übermäßiger Akkord treten an textlich herausgehobenen Stellen auf.

[62] Daniela Galle: Das Liedschaffen Ignaz von Beeckes (1733-1802), in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 16 (2008/09), S. 125-168, hier S. 166 f.
[63] Vgl. Marianne Danckwardt: Die Klopstock-Lieder Ignaz von Beeckes, in: Gudrun Busch et al. (Hrsg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Amsterdam 1992 (Chloe, 12), S. 287-308; Dies.: Ignaz von Beeckes Liedschaffen. Zum 200. Todestag des Komponisten, in: Rosetti-Forum 5 (2004), S. 3-20; Galle (wie Anm. 62).
[64] Beecke unterrichtete u. a. die Schwester des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein, Gräfin Sophie, und dessen Geliebte Crescenzia Estner im Gesang; vgl. Musikalische Real-Zeitung Jahr 1789, Sp. 24 ; Friedrich Munter, Ignaz von Beecke und seine Instrumentalkompositionen (Diss. maschr.). München 1921, S. 31.
[65] Rosetti wirkte von 1773 bis 1789 am Oettingen-Wallersteinschen Hof (1785 übernahm er die Leitung des Orchesters), Beecke von Ende 1759 oder Anfang 1760 bis zu seinem Tod 1803.
[66] Neue Blumenlese für Klavierliebhaber 1784, Teil 2. Speyer 1784, S. 50 f.; vgl. Murray (wie Anm. 9), S. 398 (F27).
[67] Abschnitte in der gleichnamigen Molltonart, der parallelen Molltonart und der Tonart der dritten Stufe sowie ein Ankadenzieren der zweiten Stufe erweitern das tonale, verminderter Septakkord und übermäßiger Akkord das harmonische Spektrum.
[68] Die Theaterhaltung in Rosettis Komposition wird noch überboten von der in Franz Christoph Neubauers Version (Zürich 1788; Friedlaender [wie Anm. 6], Bd. I/2, S. 328-332). Das Lied beginnt mit einem langen instrumentalen Vorspiel, wie es sich in Rosettis Liedern nur sehr selten findet. Der Klaviersatz ist sehr virtuos und wechselt oft den Charakter. Klavierpart und Gesang sind gänzlich unabhängig voneinander, so dass höchste Professionalität vonnöten ist, um beide Parte von einer einzigen Person gleichzeitig ausführen zu lassen. Gleichzeitig sind aber Klaviersatz und Gesang doch so auf die gegenseitige Ergänzung angewiesen, dass keiner der Parte allein existenzfähig ist.
[69] Schulz (wie Anm. 10).
[70] „Die Biene und der Rosskäfer", Murray (wie Anm. 9), S. 393 (F20); „Liebe über Liebe", Murray, S. 412 f. (F46); und „Der Apfel" (Weiße), Murray, S. 390 f. (F17) – das letztgenannte Lied, obgleich mit metrisch regelmäßigem Text, sogar mit Rezitativen und Tempowechseln in den insgesamt vier durchkomponierten Strophen.
[71] Joseph Haydn: Werke, Reihe XXIX, Band 1: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, hrsg. von Paul Mies. München 1960, S. 6 (Hob. XXVIa:4).
[72] Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Werkgruppe 8: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons, hrsg. von Ernst A. Ballin. Kassel 1963, S. 20 f. (KV 472).
[73] Im metrischen Schema ist diese Zeile durch fette Schrift gekennzeichnet.
[74] Damötas ist, nach Vergils „Eklogen", ein junger Hirte, ein Schwerenöter.
[75] Im Liedtext sind diese Dehnungen durch normale Schrift gekennzeichnet.
[76] Im Liedtext sind die beschleunigten Stellen durch fette Schrift gekennzeichnet.
[77] Schulz (wie Anm. 10).
[78] Die Texte zu Rosettis Liedern etwa umfassen oft sieben, acht Strophen, im Extremfall sogar zwölf bis 16 Strophen.
[79] Walther Dürr: Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven 1984, S. 39 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 97).

[80] Vgl. Heinrich W. Schwab: Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert, in: Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Laaber 2004, S. 347-407, hier S. 388-393 (Handbuch musikalischer Gattungen, 8).
[81] Christian Gottlob Neefe gesteht dem Interpreten folgende Freiheiten zu: *„Der Sänger soll zwar überhaupt jedes Gedicht vorher aufmerksam studiren, eh er es singt; die klopstockischen Oden aber erfordern dieses vorhergehende Studium besonders. Dann erst wird man sie richtig vortragen können; dann wird man das Forte und Piano in den übrigen Strophen einer Ode gehörig zu versetzen wissen; denn die Verstärkung und Verminderung des Tons der Stimme und des Klaviers kann nicht in allen Strophen einerley Sitz behalten. Bisweilen wird man eine in der ersten Strophe unpunktirte Note in einer folgenden punktiren müssen, um das darunter stehende Wort, das vorzüglich viel logischen Accent hat, auch im Gesange stark genug zu accentuiren. Hingegen wird es manchesmal nöthig seyn, eine Note um die Hälfte zu verkürzen, und statt der andern eine Pause hin zu denken, damit das, was nicht zusammen gehört, auch nicht mit einander verbunden werde. Die Stellen, wo solche kleine Regeln zum Besten des Ausdrucks anzuwenden sind, braucht ein Komponist nicht samt und sonders anzugeben. Er muß auch dem eigenen Gefühle des Ausführers Etwas überlassen.“*; vgl. Christian Gottlob Neefe: Vorbericht, in: Ders.: Oden von Klopstock, mit Melodien. Flensburg 1776, S. 1.
[82] Dritte Fassung, D 113; Schubert (wie Anm. 42), Bd. 3, Teil a. Kassel 1982, S. 90 f.
[83] Ebd., Bd. 3, Teil b. Kassel 1979, S. 250-252.
[84] Vgl. z. B. „Der Fischer“, Zweite Fassung, D 225; Schubert (wie Anm. 42), Bd. 1, Teil a. Kassel 1970, S. 42 f., in der Version Vogls: Ebd., Bd. 1, Teil b. Kassel 1970, S. 179-283.
[85] Reichardts Lied erschien erstmals 1781 und wurde – revidiert – 1809 nochmals in der Sammlung „Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt“ veröffentlicht; vgl. Dürr (wie Anm. 79), S. 51.

Zusammenfassung

Für Antonio Rosetti wie für seine Zeitgenossen gilt, dass die klavierbegleiteten Sololieder noch nicht als eigenständige kompositorische Gattung etabliert sind. Normalerweise zeigen sie – ganz in Übereinstimmung mit den Forderungen der Zweiten Berliner Liederschule – hinsichtlich Textauswahl, Textdeklamation, sängerischem Anspruch und dem Verhältnis von Gesang und Klavier große Nähe zum Volkslied. Allerdings finden sich hiervon auch Ausnahmen: in größerem Umfang etwa bei Ignaz von Beecke und bei Wiener Komponisten. In Rosettis Liedschaffen beschränken sich Ansätze zu einer kompositorischen Individualisierung auf Vertonungen mit Texten komplizierterer metrischer oder formaler Struktur und auf „Theatergesänge“.

Summary

For Antonio Rosetti as was true of his contemporaries, solo songs accompanied by keyboard were still not established as an independent composition genre. Normally, with regard to text selection, text declamation, vocal demands, and the relationship between voice and piano they exhibit a close similarity to folk songs, which is fully in conformity with the demands of the second Berlin Lieder School. Of course, there are also certain

exceptions: in the greatest number perhaps in those of Ignaz von Beecke and the Viennese composers. In Rosetti's solo songs attempts to a compositional individualization limit themselves to settings of texts with more complicated metric or formal structure and to *Theatergesänge*.