

Der Dichter J. G. von Salis-Seewis und das deutsche Lied

Autor(en): **Cherbuliez, A.-E.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch**

Band (Jahr): - **(1935)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-555574>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER DICHTER J. G. VON SALIS-SEEWIS UND DAS DEUTSCHE LIED

von Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez



Im lauten Schallen stiller Entzogenheit
Eind ich den Frieden der uns erwacht und starkt
Der auf das Schicksal wie der Weise
Heter auf blühende Gräber schautet

Geätzten Sinnes auf der Belandung Blick
Den Wehls der Dinge nach der Erfahrung Maß,
Nicht mehr der Meinung Weichschander
Dienstbar noch liegsam dem Druck der Willkür

Wer jeden dummel hebl was zu leben ist
Von Andern wenig Vieles von sich begehrt
Dem spüsst des heilten Friedens Gehball
Das de- Gemüthsamkeit Stime kühdet —

Tacitis senescimus Annis.

J. G. v. Salis.

Johann Gaudenz von Salis-Seewis in den letzten Lebensjahren

I.

Zu Beginn des Jahres 1934 feierte das Schrifttum der Schweiz, Graubünden voran, die 100. Wiederkehr des auf den 29. Januar 1834 fallenden Todestages von J. G. v. Salis-Seewis, der als «der namhafteste Lyriker Graubündens, wo er schon vor dem Erscheinen seiner Gedichtsammlung als ‚Nationaldichter‘ verehrt wurde, aber auch der Schweiz, bis auf die Tage Gottfried Kellers» gelten darf.¹ Dem Schreibenden fiel gelegentlich die schöne und stilvolle Ausgabe der «Gedichte von J. G. v. Salis» in die Hände, die Eduard Korrodi 1924 besorgte. Es handelte sich dabei um einen Neudruck der Orell-Füßli-Originalausgabe vom Jahre 1800. Das Inhaltsverzeichnis enthält ungewöhnlicherweise

¹ Dr. Emil Jenal in seiner reizvollen und interessanten Studie über den Dichter, die auf Veranlassung der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden Anfang 1934 im Verlag Bischofberger & Co., Chur, erschien.

auch einige Angaben über Komponisten von Salis-Texten. Auch dieses Inhaltsverzeichnis ist der Originalausgabe von 1800 entnommen. Das gleiche ist der Fall bei der kritischen Ausgabe der Gedichte von Salis, die Adolf Frey in der «Historisch-kritischen Ausgabe der Deutschen National-Literatur» (herausgegeben von Joseph Kürschner) betreute² und die sich auf Originalausgaben von 1793—1860 bezieht; bei einer größeren Zahl von Gedichten sind Komponisten genannt, die sie vertonten.

Eine Nachprüfung ergab, daß der Dichter selbst nicht nur handschriftlich in einer Liste seiner Gedichte Komponisten seiner Texte zusammensetzte, sondern auch Inhaltsverzeichnissen der verschiedenen Ausgaben seiner Gesammelten Gedichte, die er selbst überwachte, solche Komponistennamen beifügte. Daraus geht hervor, daß Salis-Texte schon zu Lebzeiten des Dichters gerne und öfter komponiert wurden und ferner, daß Salis selbst an diesen Vertonungen Interesse und Freude hatte, so daß er sie für sich und für die Öffentlichkeit zusammenzustellen begann. Das veranlaßte mich, den Versuch zu machen, eine provisorische Statistik von «Kompositionen zu Gedichten von J. G. v. Salis-Seewis» aufzustellen, zunächst auf Grund der Angaben von Frey und Korrodi und unter Benutzung des in der Kantonsbibliothek Chur befindlichen einschlägigen Materials.³ Diese Zusammenstellung war naturgemäß an sich schon unvollständig und lückenhaft; sie sollte ja nur eine Anregung für eine vollständigere Untersuchung sein und den Musikfreund auf das im kleinen Rahmen reizvolle literarisch-musikalische Problem hinweisen. Ganz besonders waren die Angaben in bezug auf Kompositionen von Salis-Texten, die aus dem 18. Jahrhundert stammen, ergänzungsbedürftig, weil eine wichtige Quelle zu diesem Thema und zu diesem Zeitabschnitt, Max Friedlaenders Werk «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert» (Stuttgart 1902), noch nicht berücksichtigt worden war.⁴

² Band 41, 2. Abteilung: Haller und Salis-Seewis, Berlin und Stuttgart o. J.

³ Erschienen im «Bündner Monatsblatt» 1934, Nr. 1, mit einem Nachtrag in Nr. 2.

⁴ Vergl. die Besprechung von Dr. Willi Schuh in den «Mitteilungen der Schweizer. Musikforschenden Gesellschaft» 1934, S. 37, die weitere Anregungen und Ergänzungen enthält. Bei Friedlaender ist in erster Linie im Band II (S. 409—416) der den Gedichten von Salis gewidmete Abschnitt heranzuziehen; ferner S. 511/12 und 592.

In meiner Notiz im «Bündner Monatsblatt» hatte ich darauf hingewiesen, daß auch der Großmeister des deutschen Liedes, Franz Schubert, eine größere Anzahl von Salis-Texten komponierte und daß seine Kompositionen vermutlich, trotz der möglicherweise noch sehr stark anschwellenden Liste von Vertonungen auf Salis-Texte, immer die stilistisch feinfühligsten und persönlich genialsten bleiben werden. Schon eine oberflächliche Prüfung meiner ersten Zusammenstellung zeigt deutlich, daß die Gedichte von Salis ebensowohl im Osten (Österreich, besonders Wien), wie im Süden (Schweiz, besonders Zürich, Süddeutschland), wie im Norden (Berlin und bis nach Dänemark) wie endlich im Westen (Baden, Rheinland) des deutschen Sprachbereiches Liederkomponisten angeregt haben und folglich auch literarisch verbreitet waren.

Jener erste Versuch einer Statistik von Salis-Liedern erwähnte im ganzen etwa 150 Vertonungen, die sich auf etwa 40 Salis-Gedichte beziehen. Daß dies nur ein Anfang ist, beweisen die seitdem in Verfolg der damit gegebenen Anregung unternommenen weiteren Untersuchungen von Herrn Dr. Georg Walter in Zürich, der die Zahl der im 18. und 19. Jahrhundert veröffentlichten Salis-Lieder schon auf über 300 steigern konnte.⁵

Die Mehrzahl der von mir erwähnten Kompositionen sind «Klavierlieder», d. h. Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; doch kommen auch mehrstimmige oder einstimmige Chöre a capella oder begleitete Chöre vor. Es ist jedenfalls kein Zweifel, daß die Gedichte unseres bündnerischen Lyrikers in der Geschichte des Liedes in deutscher Sprache als Textunterlage Komponisten der verschiedensten Epochen und künstlerischen Tendenzen reiche Anregung boten.

Wenn an dieser Stelle auf das Thema zurückgegriffen wird, so geschieht es hauptsächlich einmal, um die im «Bündner Monatsblatt» gegebene Zusammenstellung in einer bereinigten, etwas ergänzten und übersichtlicheren Form einem größeren Kreise zugänglich zu machen, dann, um an Hand von einigen Musikbeispielen einige wenige Proben von Kompositionen über Salis-Texte zu geben. Wie der Dichter selbst zur Musik stand, ob er sie praktisch ausübte und in welchem Maßstab, darüber sind mir keine unmittelbaren Äußerungen und Zeugnisse zu Gesicht gekommen. Die Beigabe von Komponisten-namen in der handschriftlichen Liste seiner Gedichte kann ebensogut auf erhaltenen Nachrichten von befreundeter Seite, wie aber auch auf persönlicher Durchsicht der betreffenden Kompositionen beruhen.

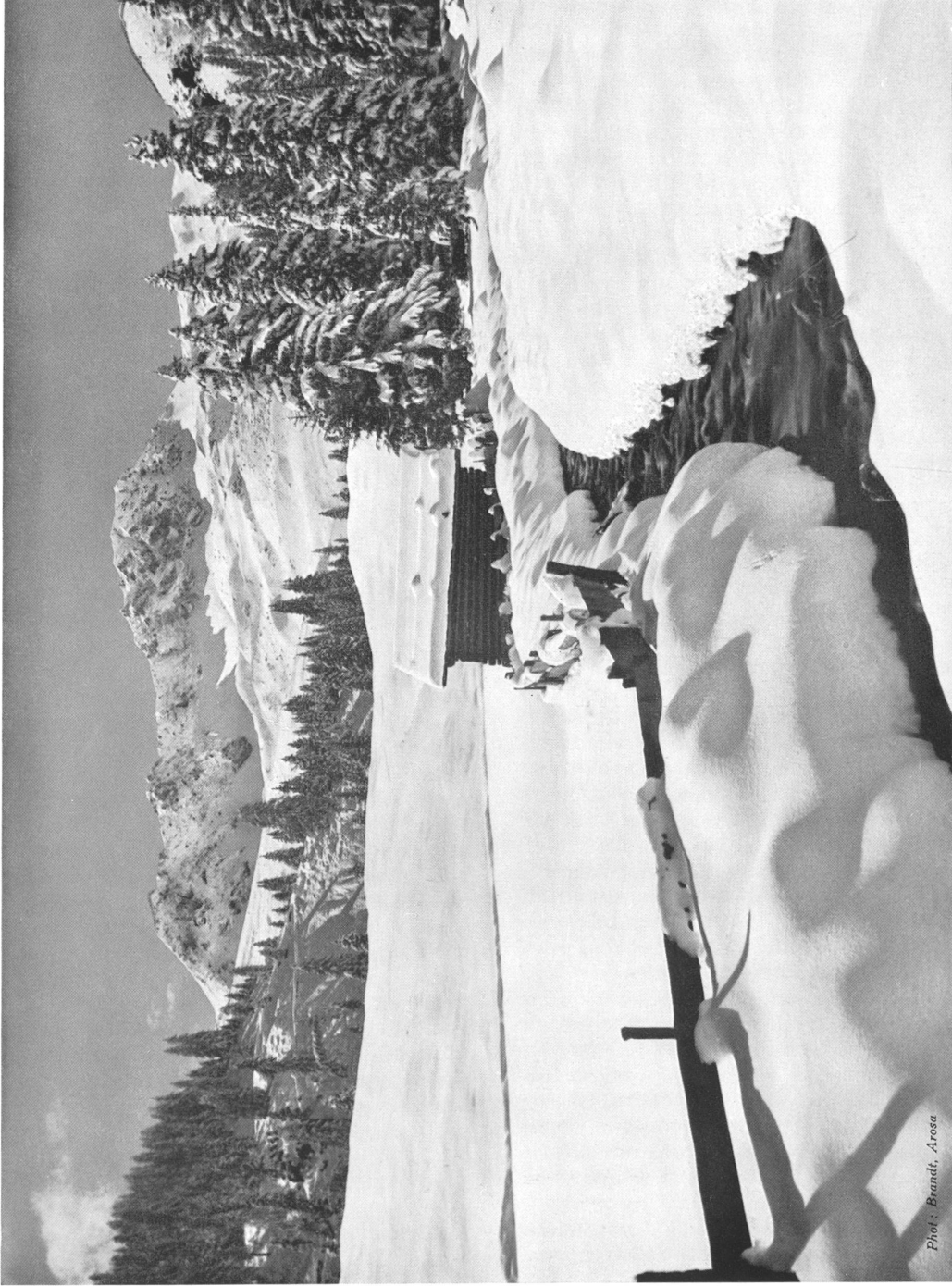
In dem Gedicht «Gesang an die Melodie» ist aber eine so aufschlußreiche Schilderung der Gedanken Salis' über die Musik und ihre Stellung im menschlichen Leben enthalten, daß sie füglich wohl an Stelle anderer Zeugnisse über die Musikliebe und das Musikverständnis des Dichters herangezogen werden darf.⁶

⁵ Die Statistik von Herrn Dr. Walter erscheint in Nr. 1 der «Mitteilungen der Schweizer. Musikforschenden Gesellschaft», Jahrgang 1935.

⁶ Abgedruckt bei Frey, a. a. O. S. 330 ff.

Mit der eröffnenden Zeile «Melodie! du Laut aus höhern Leben!» ist schon ein hehrer Ausgangspunkt gegeben: Musik ist ein göttliches Geschenk, dessen geistige Wurzeln im Jenseits liegen. Sogleich wird aber die richtige Einsicht ausgesprochen, daß «ein Schall, der flüchtige, vertönt», wenn nicht der Mensch Musik als etwas Innerliches auffaßt und «was hier verklang an äußeren Sinnen, Dauernder zum Geistigen verschönt!» «Nicht dem Ohre schmeichelnd nur zu kosen» ist die Tonkunst da, sondern «auch Erquickung dem Erquickungslosen» flößt der Töne Zauber als «Holdes Labsal in des Menschen Herz» ein; denn in der Musik liegt die Welt aller menschlichen Empfindungen eingeschlossen: «In der Töne zarten Knospen liegen leise Wehmüt, rührendes Vergnügen und der Sehnsucht wonnevoller Schmerz». Der Dichter weiß um die Rolle der Musik im griechischen Drama («Hellas Tochter! . . . Dort in Chören sang dir der Tragöde»), um ihren Untergang in spätantiker Zeit und ihren verklärten Wiederaufstieg unter dem Zeichen des erstarkenden Christentums («Schwandest dann, verklärter zu erscheinen, stiegst in Hymnen christlicher Gemeinen durch des Tempels Dom zum Sternendom!»). Die religiöse Melodie ist oft in ernstesten und schwersten Stunden Trost und Stütze geworden, die heiligen Texte werden durch Musik geadelt («Gabst Choral und Psalm die höchsten Weißen»), und die Sterbestunde wird durch Musik verklärt («und erhelst mit leisen Litaneien Sterbenden des offenen Grabes Grau'n»). Der Dichter wünscht von Herzen der Melodie: «Immer sollst du offene Herzen finden», er weiß um die menschenverbindende Macht der Musik, denn die Herzen soll «zu schönen Zwecken sie verbinden, die Gemüter stimmen rein und klar!» Ihm hat es der milde und ausdrucksvolle Klang der Frauenstimme angetan («Sanft entström aus weiblich milder Kehle, mit Gedanken einer Engelsseele! Ausdrucksvoller selbst als Philomele töne, was ein fühlend Herz erfuhr!»). Auf den Bergen klingt es, und auch diese Töne sollen den Menschen auf eine höhere Stufe des inneren Glückes bringen. Dem Alphorn («Jedem Sennenhorn auf Tannenhöhen»), dem lieblichen Gesang auf stillem Bergsee («Dem bekränzten Kahn auf Alpenseen») «müssen reine Jubel nur entwehn!» Für das Freiheitsempfinden ist das Lied gerade der richtige Rahmen («Kühner Sinn veredle jedes Lied: Reine Freiheit höre rein sich grüßen, künde weit im Land zu unsern Füßen, daß sie nie aus edeln Herzen schied!»). Wenn alles auf dieser Erde zerfallen ist, dann wird Musik verklärt zum Äther aufsteigen («Ewige melodische Gedanken steigen . . . aus der Erdentöne Hüll' empor . . .»). Ähnliche Gedankengänge, aus denen eine innige Versenkung in die Wunder und Wirkungen der Tonkunst sprechen, entwickelt Salis in seinem Gedicht «Gesang an die Harmonie». ⁷ Wiederum heißt es zu Anfang: «Schöpferin beseelter Töne, Nachklang, dem Olymp enthalt!» Wieder wird das Geistige im Klangsinnlichen eindringlich betont: «Sanfte geistige Gewalt, die das Herz der Erdensöhne kühn erhebt und mild umwallt!» Musik als Trost und Ermutigung wird mit den schönen Worten «Hefte

⁷ Frey, a. a. O. S. 320 ff.



Phot.: Brandt, Arosa

Winterlandschaft bei Arosa

© 1910 W. Brandt, Arosa

auf die lichten Stellen unsrer Bahn der Schwer-
mut Blick, Trag den Geist auf Wohl lautswellen
in ein Friedensland zurück; solch ein Leben zu
erhellen braucht man Täuschung und Musik!» ge-
schildert und ihre Macht über die Menschen
nochmals beredt gepriesen: «Gabe, Sterblichen
verliehen, zart Gefühletes, scheu verhehlt, zu ver-
traun an Melodien, süße Macht, die nie verfehlt,
Seel' an Seele hinzuziehen! — Was beseligt, was
uns quält, was mit Worten auszudrücken keiner
Sprache Kraft gelang: Sehnsucht, Schauer und
Entzücken zu ergießen im Gesang.»

Die ländliche Musikpflege wird in Salis' Ge-
dichten immer wieder, und offensichtlich nach
selbsterlebten Beispielen, erwähnt. Von einem
entlegenen heimatlichen Tal heißt es: «... statt
rauer Kriegstrommeten hallt hier das Horn, das
früh die Hirtin weckt; der Tag erlischt beim Ton
der Weidenflöten».⁸ Im reizenden und lebens-
wahren «Schnitter-Gesang»⁹ singt der Schnitter:
«... wir scherzen dann und singen, wir tanzen
dann und springen, die Geigen tönen laut, bis
daß der Morgen graut». Im «Bergreiseli»¹⁰
«schallen, der Freiheit zu Ehren, Gesänge hinab
in das Tal», und im temperamentvollen, volks-
tümlichen und dazu ausgesprochen freiheitlich-
demokratischen Kampflied «An die Feinde der
Schweizerlieder»¹¹ jubelt der Dichter: «Dir, edle
Freiheit, Eintracht dir erschalle der Gesang; das
Lob der Väter singen wir bei voller Becher
Klang».¹²

II.

Die nun folgende Zusammenstellung über-
nimmt die Reihenfolge der Gedichte in der Aus-
gabe von Adolf Frey,¹³ dann kommen Texte, die
nicht bei Frey stehen. Jahreszahlen bei Gedich-
ten (deren Titel und Textanfänge jeweilen an-
gegeben sind) bedeuten das Jahr der Entstehung
oder der frühesten Drucklegung, bei Komponi-
stennamen das Jahr der Komposition oder der
Lebensdauer. Ohne nähere Angaben ist stets
die Form des Klavierliedes gemeint.

Dem Nichtfachmann werden viele dieser Na-
men gänzlich unbekannt sein und kaum etwas
sagen; aber auch der Fachmusiker wird, falls er
nicht Spezialist für die Geschichte des deut-
schen Liedes der neueren Zeit ist, von manchen
der genannten Komponisten von Salis-Texten
noch nie gehört haben. Die meisten von ihnen
sind durchaus zeitgebundene Musiker, die ent-
weder mit ihrem kompositorischen Lebenswerk
nur lokal oder zeitlich begrenzte Berühmtheit
und Bedeutung erlangten, oder dann nur für die
Spezialgeschichte des deutschen Liedes von we-
sentlicher Bedeutung sind.

⁸ «An ein Tal», Frey a. a. O. S. 293.

⁹ Frey a. a. O. S. 344.

¹⁰ Frey a. a. O. S. 347.

¹¹ Frey a. a. O. S. 348.

¹² Auf den immer wieder in der zeitgenössischen Lite-
ratur auftauchenden Umstand, daß die Schweizer Kuhrei-
genmelodien den Schweizern im Ausland Heimweh verur-
sachen, weist auch eine Stelle aus dem Gedicht «Die Weh-
mut» (Frey a. a. O. S. 316) hin: «Der Leidenschaften Hor-
den, der Sorgen Rabenzug entfliehn vor den Akkorden,
die deine Harfe schlug; du zauberst Alpensöhnen, ver-
bannt auf Flanderns Moor, mit Sennenreigentönen der Hei-
mat Bilder vor» (Salis stand als Offizier in fremden Dien-
sten in Nordfrankreich in Kriegsstellung).

¹³ A. a. O. S. 253—358.

Der bekannteste und für die Gesamtmusik-
geschichte gewichtigste aller Komponisten von
Salis-Texten ist unstrittig Franz Schubert (1797
bis 1828), dessen Salis-Liedern der letzte Ab-
schnitt vorliegender Untersuchung gewidmet
sein soll. Das Lied ist in einem tieferen Zusam-
menhange der eigentliche Kern der schöpferi-
schen Mächte dieses Wiener Meisters; wie er
sich in den inneren Gehalt eines Gedichtes, oft
blitzartig und intuitiv, «einfühlt», mit wunder-
voller Sicherheit für alle Formen der gebunden-
nen Rede eine entsprechende metrische und
melodische Linie findet, wie er malerisch mit
Tönen zeichnet und dabei das Seelische auf-
leuchten läßt, die Begleitung zugleich dem Gan-
zen kongenial unterordnet und ihr doch eigenes,
reichstes Leben einhaucht, wie er mit dem
Kunstmittel der Modulation und mit herrlichster
Melodienfülle weder prunkt noch geizt, sondern
mit einer Sensitivität sondergleichen ein ideales
Gleichgewicht zwischen Stil, Form und Inhalt des
Gedichtes einerseits und den rein musikalischen
Elementen andererseits herstellt — das ist wahre
Genialität, und das hat das Schubertsche Lied
zu einem nie wieder überholten Höhepunkt die-
ser Gattung gemacht.

Neben ihm spielen in der allgemeinen Musik-
geschichte und vor allem in der Geschichte des
deutschen Liedes Johann Rudolf Zumsteeg und
Johann Friedrich Reichardt eine nicht unbedeut-
same Rolle. Zumsteeg, geboren 1760 im Oden-
wald, gestorben 1802 in Stuttgart, kann mit
seinen großen Balladen und lyrischen Szenen
von romantischem Stimmungsgehalt und starker
Ausdrucksgewalt als der wichtigste Wegberei-
ter des Großmeisters Schubert gelten. Auch der
Norddeutsche Reichardt (1752—1814), der Kapell-
meister Friedrichs des Großen, stellt ein wich-
tiges Übergangsstadium zwischen der etwas ra-
tionalistisch-trockenen «Berliner Liederschule»
(mit ihrer an sich durchaus richtigen Tendenz zur
volkstümlich schlichten Ausdrucksweise) und
Schubert dar, und hat sich durch seine zahlrei-
chen Lieder auf Texte von Goethe ausgezeichnet.

Unter den übrigen Komponisten von Salis-Lie-
dern seien noch einige kurz charakterisiert. Franz
Xaver Sterkel (1750—1817) war ursprünglich Theo-
loge und Hofkaplan, wurde dann aber Organist
und reisender Klaviervirtuose, schließlich bis-
chöflicher Musikdirektor in Aschaffenburg. Er
veröffentlichte mehr als 20 Hefte mit Liedern,
darunter zwei Folgen der «Sammlung neuer Lie-
der beym Klavier», die ausschließlich Lieder zu
Gedichten von J. H. Voß und Salis enthalten. Der
junge Beethoven interessierte sich sehr, 1791 im
württembergischen Bad Mergentheim in des ge-
feierten Pianisten Sterkel Spiel die virtuose «da-
menartige» Weise der damaligen süddeutschen
eleganten Klaviertechnik kennen zu lernen,
ebenso wie auch Sterkel einen gewissen Einfluß
auf den Stil des jungen Beethoven ausübte.

Der Musikschriftsteller und Komponist Johann
Gottlob Spazier (1761—1805), ein geborener Ber-
liner, der von 1781—1792 Lieder und Gesänge
herausgab, kann uns Schweizer auch deshalb
interessieren, weil er verschiedentlich Schwei-
zerreisen durchführte, auf denen er sich über
den Zustand der Musikpflege zu unterrichten
suchte. In seinem Buche «Wanderungen durch

die Schweiz» (1790) beschreibt er ausführlich den vierstimmigen, unbegleiteten Choralgesang und das Orgelspiel in den Kirchen von Zürich, Basel, Bern, Thun und Schaffhausen. Über das schweizerische Volkslied sammelte er zahlreiche Notizen und hat seine eigenen, originellen Gedanken über die Gründe, warum nach seiner Beobachtung die Hirten und Küher in ihren Liedern häufig Schwermut und religiöse Schwärmerei aufweisen.¹⁴

Einen gesunden, volkstümlichen und an den bekannten Berliner Liedmeister Joh. Abraham Peter Schulz anschließenden Stil zeigen die Lieder des aus Lübeck stammenden, aber dann für die Erneuerung der dänischen Musikpflege wichtig gewordenen Friedrich Ludwig Ämilius Kunzen (1761—1817).

In Graubünden mag besonders interessieren, wer der Komponist des seinerzeit und noch heute viel gesungenen und gerade bei den schlichten Schulfestern anlässlich der 100. Wiederkehr des Todestages von J. G. v. Salis-Seewis in Graubünden immer wieder herangezogenen «Liedes eines Landmanns in der Fremde» («Traute Heimat meiner Lieben») ist. Es war der Italiener Vincenzo Righini (1756—1812), den das Schicksal nach Wien, Mainz und nach Berlin verschlug, wo er als angesehenener Hofoperkapellmeister und Komponist von vielen Opern, Kammer- und Kirchenmusikwerken sein Leben beschloß. Unter den kleineren Gesangskompositionen befinden sich auch «Sechs deutsche Lieder» (1801) und «Zwölf deutsche Lieder» (op. 9, 1803), in denen Salis' «Das Grab» und «Traute Heimat meiner Lieben» enthalten ist.

Über schweizerische Komponisten von Salis-Liedern folgen im Anschluß an die Zusammenstellung einige Bemerkungen.

1. Frey Nr. 1, Herbstlied («Bunt sind schon die Wälder»), 1782: J. G. Witthauer 1785;¹⁵ Sam. Fr. Brede 1786; Johann Jakob Walder 1788 (Schweizerische Volkslieder mit Melodien); Petersen Grönland 1796; Friedr. Ludwig Seidel 1797; Johann Friedr. Reichardt 1799; Hans Georg Nägeli (30 zweistimmige Gesänge o. J., Zürich, wahrscheinlich 1810); Franz Schubert November 1816; Johann Rudolf Zumsteeg.
2. Frey Nr. 2, Frühlingslied («Unsere Wiesen grünen wieder»), 1784; Joseph Schuster 1792; F. A. Baumbach 1792; Reichardt 1796; Ernst Häußler 1796 (Sechs Gedichte von J. G. von Salis, ... in Musik gesetzt, Zürich 1796); Theodor Veraguth 1863 (Sieben Gedichte von J. Gaudenz von Salis-Seewis, für vier Männerstimmen, Chur, Grubenmann); J. Fr. X. Sterkel (1750—1817); J. D. Gerstenberg (1787/88); Lang (?), vermutlich vor 1793 (nach handschriftlicher Aufzeichnung Salis'); G. E. C. Kallenbach (wahrscheinlich in: Oden und Lieder zum Singen beym Klavier, 1796); Friedrich Glück (8 Lieder, o. I.); Eiche (?).
3. Frey Nr. 6, Landlied für Mädchen («Seht, Gespielen, seht die Flur»), 1789; Häußler 1796; Nägeli 1808 (siehe hier Nr. 24); Reichardt; Sterkel; Lang.

¹⁴ Vergl. Hanns In der Gand in der «Schweizer. Musikzeitung» 1916, S. 13 ff., mit Einzelheiten darüber.

¹⁵ Auf nähere Quellenangaben ist hier, außer bei den Schweizer Komponisten, aus Raumgründen verzichtet worden; die besten Quellenbelege bietet Friedlaender, der allerdings nur die Lieder Nr. 1, 2, 4, 9, 10, 12, 14—17, 21, 22 meiner Liste berücksichtigt und auch diese nicht immer mit vollständigen Belegen. Manchmal habe ich Vornamen usw. nach Eitners Quellenlexikon ergänzt. Vornamen werden bei Wiederholung von Familiennamen weggelassen. Bei Friedlaender sind öfters noch «neuere» Komponisten (d. h. solche des 19. Jahrh.) nur summarisch ihrer Zahl nach genannt. Auf sie wurde hier nicht eingegangen.

4. Frey Nr. 7, Lied beim Rundetanz («Auf! es dunkelt; ...»), 1788: Johann Gottlieb Karl Spazier 1792; Grönland 1791; Joseph Kraus vor 1792; Chr. Ehregott Weinlig 1792; Lang vor 1793 (ungedruckt?); Reichardt 1796; Nägeli 1808 (siehe hier Nr. 24); Ludwig Spohr 1815; Schubert op. 17, Nr. 3 (Männerchor 1823); Chr. G. Tag (?).
5. Frey, Nr. 8, Das Abendrot («Wie lieblich, wenn dein roter Schein»), 1784: Lang; Kallenbach (1796?).
6. Frey Nr. 9, Winterlied («Das Feld ist weiß, so blank und rein»), 1785: Lang.
7. Frey Nr. 11, Mailied («Der Apfelbaum prangt grün und weiß»), 1788: J. H. C. Bornhardt 1792; Lang; Sterkel; Franz Seydelmann (1748—1806).
8. Frey Nr. 12, Abendlied («Wenn der Abend...»), 1786: Lang; Kallenbach (nach Salis' Notiz «durchaus gesetzt zu einer Abendmusik»); H. G. Nägeli.
9. Frey Nr. 13, Lied eines Landmanns in der Fremde («Traute Heimat meiner Lieben»), 1788: mit der schon für einen andern Text komponierten Melodie von Pastor Benecken seit 1800 bekannt; Vincenzo Righini 1803; Walder 1804 (Lieder zum gesellschaftlichen Vergnügen, Zürich, David Bürkli); Friedrich Hegar (nach einer elsässischen Melodie, 1861—62 gehört, im «Kaiserliederbuch», 1906; Veraguth 1863).
10. Frey Nr. 16, Das Grab («Das Grab ist tief und stille»), 1783: Frhr. v. Böcklin 1789; P. J. v. Thonus 1792; Muk (1793, handschriftlich nach Salis; wahrscheinlich Friedrich Muck, Lieder in Musik gesetzt, 1793); Häußler 1796; Reichardt 1797; Nägeli 1797 («Lieder», 2. Sammlung); Zumsteeg 1797 und 1802; W. G. M. Jensen 1799; Righini 1801; Xaver Schnyder von Wartensee 1811 (Gemischer Chor mit Klavier ad lib., Zürich, Hug); Metzger 1814; Anton André op. 51 Nr. 5 (Duett); Schubert 1815 (Gem. Chor), 1816 (Männerchor), 1817 (M'chor); Veraguth 1863; Kallenbach; Gumb (?); Quab (?); Schuberts Freunde Anselm Hüttenbrenner und Benedikt Randhartinger haben dieses Gedicht, das in Wien zur Zeit Schuberts sehr beliebt war, ebenfalls komponiert.
11. Frey Nr. 18, Abendsehnsucht («Wenn der Abend sich senkt»), 1798: Zumsteeg; Veraguth 1863.
12. Frey Nr. 19, Ermunterung («Seht! wie die Tage sich sonnig verklären»), 1790: Seidel 1792; Schuster 1792; G. K. Spazier 1796; Reichardt 1799; Zumsteeg 1801; Mart. Friedr. Ph. Bartsch 1811; Veraguth 1863; Sterkel; Sulzer (Johann Anton S. aus Rheinfelden, 1752—1828?).
13. Frey Nr. 21, Sehnsucht nach Mitgefühl («Wo weilt die Seele wie meine gestimmt?»), 1791: Zumsteeg; Kallenbach; v. d. Lehr (?); Brandenstein (?).
14. Frey Nr. 22, Letzter Wunsch («Wann, o Schicksal! wann wird endlich»), 1790: Lang; Gottlob Bachmann (Lieder und Arien von Matthison, Salis und Jakobi) 1795; Reichardt 1798; Unbekannt 1828 (Taschenliederbuch mit Melodien und Gitarrebegleitung).
15. Frey Nr. 23, Fischerlied («Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut»), 1791: Lang; Seidel 1794; Schubert 1816 und 1817; Carl Heinrich Richter 1901 (vierstimm. Männerchor, zweimal, in: 10 Lieder... zur Erinnerung an ... Salis...).
16. Frey Nr. 24, Die Einsiedelei («Es rieselt, klar und wehend!»), 1788: Schuster 1792; Reichardt 1798; Schubert 1816, 1817 Männerquartett o. I.
17. Frey Nr. 25, Lied im Freien («Wie schön ist's im Freien!»), 1791: Chr. Fr. G. Schwencke 1791; Friedr. Ludw. Ämilius Kunzen 1794; Bachmann 1795; Sterkel (Lieder von Salis und Bürger, 5. Sammlung 1799); Reichardt 1799; J. H. C. Bornhardt um 1800; Schubert 1817 (Männerchor); Nägeli (100 zweistimmige Lieder); Anton Diabelli, op. 118; Carl Gläser 1843; A. Slamka 1854.
18. Frey Nr. 26, Maireigen («Singt der Wonn' und Blütezeit»), 1794: Lang; Häußler 1796; Bornhardt (1793); Sterkel.
19. Frey Nr. 27, Berenice («Sie tritt hervor; ihr Kirschenblütenreiser»), 1792: Bachmann.
20. Frey Nr. 29, Das Mitleid («Mitleid! Heil dir, du Geweihte!»), 1793: Reichardt.
21. Frey Nr. 35, Der Entfernten («Wohl denk' ich allenthalben»), 1789: Johann Gottlieb Naumann 1798; Schubert 1816, als M'chor undatiert; Veraguth 1863.
22. Frey Nr. 36, Der Herbstabend («Abendglockenhalle zittern»), 1793: Bornhardt; Häußler; Zumsteeg 1797 (Ge-

sänge der Wehmut von J. G. Salis und F. Matthiesson; August Harder (vermutlich in op. 1, 1803); Schubert 1816.

23. Frey Nr. 41, Morgenpsalm («Der Erdkreis feiert noch im Dämmerchein»), o. l.: Richter 1901.
24. Frey Nr. 43, Lied, zu singen bei einer Wasserfahrt («Wir ruhen, vom Wasser gewiegt»), 1806 (?): Sterkel; Naumann 1798; Nägeli 1808 (in «Teutonia», Rundgesänge, Gem. Chor mit Klavier); Richter 1901.
25. Frey Nr. 44, Pflügerlied («Arbeitsam und wacker»), 1806: Schubert 1816; Lanz (vielleicht Johann Michael L.); Richter 1901.
26. Frey Nr. 50, Die Wehmut («Mit leisen Harfentönen»), 1793: Bachmann; Häußler; Zumsteeg 1797; Schubert 1816; Richter 1901 (Sopran mit Harfe).
27. Frey Nr. 53, Gesang an die Harmonie («Schöpferin be-seelter Töne»), 1804: Schubert 1816; Richter 1901 (vierstimm. M'chor).
28. Frey Nr. 56, Lied («Ins stille Land!»), 1805: Schubert 1816 (zweimal); Veraguth 1863; Richter 1901; Charles North (geb. 1859) (dreistimm. Fr'chor).
29. Frey Nr. 57, Abschied von der Harfe («Noch einmal tön, o Harfe»), 1808: Schubert 1816; Richter 1901.
30. Frey Nr. 61, Gesang an die Melodie («Melodie! du Laut aus höherm Leben!»), 1818: Richter 1901 (Lied und vierstimm. Gem. Chor).
31. Frey Anhang Nr. 2,¹⁶ Nach einer Krankheit («Ich bin so froh, daß ich dich wieder sehe»), 1783: F. Mendelssohn-Bartholdy (vierstimm. Gem. Chor?).
32. Frey Anhang Nr. 5, Fontana («Preisend soll den Helden mein Gesang erheben»), 1785: Conrad Greuter (1785); Joh. Heinr. Egli 1787; Gustav Baldamus (gest. 1933, dreistimm. Chor).
33. Frey Anhang Nr. 6, Schnitter-Gesang («Geschärft sind schon die Sichel»), 1786: Sterkel; Sterlett (?), handschriftlich nach Salis).
34. Frey Anhang Nr. 9, Lied («Ich saß im dunkeln Buchenhain»), 1786: Grönlund; Zumsteeg 1797.
35. Frey Anhang Nr. 12, Unsere Freuden («Träume sind des Lebens beste Freuden»), 1787: Baumbach 1792.
36. Frey Anhang Nr. 13, Bergreiselied («Auf mutig! Die Höh' ist erstiegen»), 1787: Greuter; Egli 1787.
37. Frey Anhang Nr. 14, An die Feinde der Schweizerlieder («Roh klingt nur dem verwöhnten Ohr»), 1787: Egli 1787.

Texte, die bei Frey nicht vorkommen:

38. Der Jüngling an der Quelle («Leise rieselnder Quell!»),¹⁷ 1786: Schubert 1821.
39. Ermunterung zur Freude («Kränzt das Haupt mit Immergrün»),¹⁸ 1781; Claudins (?; vielleicht Georg Carl Claudius, der 1780–85 mehrere Liedersammlungen veröffentlichte?).
40. An XXX («Fliehe, sanftes Mädchen fliehe»),¹⁹ 1781: Schmid, Leipzig (?).

Gedichte von Salis sind ferner komponiert worden von G. H. L. Wittrock 1777 (Lieder mit Melodien), Minna Brandes 1788 (Musikalischer Nachlaß, Texte von Salis und Hölty), C. G. Telonius (Kleine Singstücke, Hamburg 1788) und von Rudolf Zacharias Becker (Mildheimisches Liederbuch 1799 mit 6 Salis-Liedern).

Folgende schweizerische oder in der Schweiz wirkende Musiker haben demnach auf Grund obiger Zusammenstellung Salis-Texte komponiert:

1. Johann Heinrich Egli (Nr. 32, 36, 37 unserer Liste), 1742 bis 1810, von und in Zürich, ein feinsinniger Komponist von vaterländischen, geistlichen und erbaulichen Liedersammlungen, ein schweizerischer Meister des

¹⁶ A. a. O. S. 334 ff.

¹⁷ Text wiedergegeben bei: Rose Friedmann, Die Wandlungen in den Gedichten von . . . Salis, Zürcher Dissertation 1917, S. 86.

¹⁸ Friedmann a. a. O. S. 84.

¹⁹ Friedmann a. a. O. S. 84.

schlichten Strophenliedes. Die drei Salis-Lieder Egli stehen in der bekannten Sammlung «Schweizerlieder von verschiedenen Verfassern, als ein zweyter Theil zu Herrn Lavaters Schweizerliedern» (Zürich 1787), die letzten Endes auf die Anregungen des bündnerischen Schulmannes Martin von Planta zur Schaffung eines Schatzes von guten und vaterländischen Volksliedern zurückgeht (1766).

2. Conrad Greuter (Nr. 32, 36), aus Hombrechtikon (Zürich), seit 1799 Stadtschullehrer in Chur, komponierte eine oft genannte Sammlung «Bündner Lieder mit Melodien» (Chur 1785), und beabsichtigte, ihr eine zweite folgen zu lassen, in welcher Nr. 32, 36 und 37 (mit anderen Titeln) aufgenommen werden sollten. Diese Sammlung erschien nie, aber es scheint, daß das «Bergreiselied» sich trotzdem in Graubünden verbreitete und noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Volkslied weiterlebte.
3. Johann Jakob Walder (Nr. 1, 9), 1750–1817, aus Wetzikon, in Zürich erst als Berufsmusiker, dann als Richter, gab u. a. mit Egli zusammen 1788 eine Liedersammlung und allein eine solche 1804 mit Salis-Liedern heraus.
4. Ernst Häußler (Nr. 2, 3, 10, 18, 22, 26), 1761–1831, aus Stuttgart, 1788–1797 in Zürich als Gesanglehrer und Liederkomponist. Seine Salis-Lieder bilden eine geschlossene, 1796 in Zürich gedruckte Sammlung.
5. Hans Georg Nägeli (Nr. 1, 3, 4, 8, 10, 17, 25), 1773 bis 1836, aus Wetzikon, in Zürich, der schweizer. Sängervater, Pädagoge und Musikverleger, der viele Hunderte von Chor- und Klavierliedern für jung und alt, für pädagogische, religiöse und patriotische Zwecke schuf.
6. Franz Xaver Schnyder von Wartensee (Nr. 10), 1786 bis 1868, aus Luzern, lebte 1812–1817 und 1844–1847 in der Schweiz, die übrige Zeit in Frankfurt a. M. als angesehenen Künstler und Schriftsteller. Das Salis-Lied wurde 1811 komponiert (vergl. hier Abschnitt III).
7. Theodor Veraguth (Nr. 2, 9, 10, 11, 12, 21, 28), 1819 bis 1884, aus Thusis, in Chur, Dirigent, Kantonsschullehrer und Musikalienhändler. Seine Salis-Lieder erschienen als geschlossene Sammlung 1863 in Chur.
8. Carl Heinrich Richter (Nr. 15, 23–30), 1852–1905, aus dem Rheinland, lebte seit 1872 als Klavierspieler und Komponist in Genf. Seine Salis-Lieder erschienen als geschlossene Sammlung 1901 (vermehrt um Righinis «Traute Heimat meiner Lieben»).
9. Charles North (Nr. 28), geb. 1859, aus Mülhausen i. E., seit 1887 als Musikdirektor und Gesanglehrer in Le Locle. Der Chor erschien in der Sammlung von J. Heim.
10. Gustav Baldamus (Nr. 32), 1862–1933, aus Braunschweig, seit 1885 in der Schweiz, seit 1887 als Gesang- und Klavierlehrer an der Kantonsschule in Sankt Gallen. Erschien im Gesangbuch «Helvetia».

Schließlich sei noch erwähnt, daß Johann Gottlieb Laib (1806 in Württemberg geb., gest. 1866 als Bürger von Chur, in Chur seit 1835, Gesanglehrer an der Bündner Kantonsschule), dessen Komposition auf Leonhard Widmers schönen Text «Wo Berge sich erheben» (1845) fast bis auf den heutigen Tag das verbreitetste und beliebteste aller in der deutschen Schweiz gesungenen volkstümlichen Lieder wurde in seinem handschriftlichen Kompositionsnachlaß unter anderm sieben Gedichte von Salis als Klavierlieder, datiert 1863, hinterlassen haben soll, deren Einsicht mir indessen noch nicht möglich war.²⁰

III.

Als Proben von Kompositionen auf Salis-Texte sind Schnyder von Wartensees «Das Grab» und einige Beispiele aus den Schubertschen Salis-Gesängen vorgesehen. Das Werk Schnyder von Wartensees ist bekanntlich 1811 in Schaffhausen am Fest der Schweiz. Musikgesellschaft als ge-

²⁰ Vergl. Edgar Refardt, Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz, Zürich 1928, Artikel Laib.

mischtes Vokalquartett a capella aufgeführt worden. Der das Fest zufällig auch besuchende deutsche Meister Carl Maria von Weber zollte dem Schnyderschen Stück aufmunternde Anerkennung und schrieb darüber an einen Freund die Worte: «... am interessantesten war mir ein Quartett ohne Begleitung, von einem jungen Schweizer komponiert, namens Schnyder, welches recht viel Talent verrät». So berichtet wenigstens Schnyder selbst in seiner Autobiographie, die 1887 in Zürich unter dem Titel «Lebenserinnerungen» erschien. Weniger bekannt ist, daß auch Beethoven dieses Werk des jungen, damals 25jährigen Schweizers gekannt und sogar günstig beurteilt hat. Merkwürdigerweise sind in der eben erwähnten Buchausgabe manche interessante Abschnitte des Manuskriptes ausgelassen worden, unter anderem gerade diejenigen, die sich auf Schnyders Besuch in Wien bei Beethoven beziehen und das erwähnte Urteil des Wiener Meisters enthalten. Dies läßt sich zwar nicht entschuldigen, aber erklären aus dem Umstand, daß die fehlenden Partien schon einige Jahre vorher teilweise veröffentlicht worden waren.²¹ Im Herbst 1811, also nach dem Schaffhauser Fest, hatte sich Schnyder nach Wien begeben, besuchte Beethoven und bat ihn kühn, sein Schüler werden zu dürfen. Beethoven lehnte kategorisch und mit drastischem Hinweis auf den einzigen Schüler ab, den er noch habe, aber nicht loswerden könne (es war der Erzherzog Rudolf!), erklärte sich aber dafür freundlich bereit, Schnyders vorgelegte Kompositionen zu prüfen und zu beurteilen. Schnyder ging bald wieder zu Beethoven und brachte ihm zur Beurteilung Salis' «Das Grab» und ein Streichquartett. «Das Grab» gefiel Beethoven außerordentlich, und er sagte: «Fahren Sie fort, so zu komponieren, das ist gefühlt und gedacht.»²² in der Schnyderschen Autobiographie wird im Kapitel XVII (S. 128 ff.) die genaue Geschichte der Entstehung der Komposition und ihrer Schaffhauser Erstaufführung, nebst Webers Urteil, gegeben, und das Werk einer kurzen Analyse unterworfen.

Es folgt der Beginn der Schnyderschen Komposition von dem ernstesten, in gleichmäßig punktiertem Rhythmus gehaltenen Anfang in B-Moll bis zu der scheinbar aufhellenden, kühnen (und für die A-capella-Aufführung gewiß nicht leichten) Modulation nach H-Dur²³ (Beisp. 1).

Der Text ist durchkomponiert; nach dem H-Dur-Schluß folgt unmittelbar ein von H-Moll aus weitergehender Abschnitt, der sich mit dem Ende der dritten Strophe wieder der Anfangstonart B-Moll zuwendet. Bis hierher ist die Satzweise vorzugsweise homophon, die Sopranmelodie führt,

²¹ Von Gustav Weber in der «Schweiz. Musikzeitung», Jahrgang 1884, von S. 19 an, unter dem Titel: «Einiges aus dem Leben von Xaver Schnyder von Wartensee».

²² «Schweiz. Musikzeitung» 1884, Nr. 18, S. 141.

²³ Als Vorlage diente mir ein Druck: «Das Grab von Salis für vier Singstimmen mit willkürlicher Klavierbegleitung in Musik gesetzt und dem Dichter zugeeignet von Xaver Schnyder von Wartensee, Zürich, in Commission bey Hans Georg Nägeli und Compagnie» im Besitze der Zentralbibliothek Zürich. An gleicher Stelle liegt auch eine handschriftliche autographe Partitur des Werkes in alten Schlüsseln, a capella, mit der Tempobezeichnung «Largo», und eine einzelne handgeschriebene Altstimme dazu. Nach Refardt a. a. O., Artikel Schnyder von Wartensee, wäre das Werk zuerst bei Hug 1811 erschienen.

Beispiel 1.

der Rhythmus ist ziemlich gleichmäßig punktiert. Nach diesen drei Mollstrophen belebt sich, mit gleichzeitigem Übergang nach Dur, das Gefüge der Stimmen; bei den Worten «Das arme Herz, hienieden von manchem Sturm bewegt», geht es fast stürmisch zu, chromatische Wendungen treten auf, und bei den letzten Worten («Erlangt den wahren Frieden nur, wo es nicht mehr schlägt»), sinkt die Melodie schmerzlich herab. Im zweiten Teil des Chores verwendet Schnyder einen freieren, hie und da polyphon angelegten Satz. Im Interesse des jungen, debütierenden Komponisten glaubte der bei der Probe in Schaffhausen anwesende, damals bekannte Basler Musikdirektor J. M. Tollmann (aus Mannheim), diesem raten zu müssen, die drei ersten Strophen, weil sie in Moll gehalten seien, wegzulassen und gleich mit der vierten, in B-Dur gehaltenen, zu beginnen, ein Rat, den Schnyder entrüstet ablehnte!

Irgendwelche nennenswerten biographischen Beziehungen Franz Schuberts zu der Schweiz sind nicht feststellbar. Das einzige, was m. W. zu erwähnen wäre, ist der Umstand, daß im Juni 1826 der Musikverleger Hans Georg Nägeli (der schweizerische «Sängervater») Schubert, der schon seit 1825 mit einer seiner Klaviersonaten (in A-Moll, op. 42) einen großen Publikumserfolg gehabt hatte, den Antrag machte, ihm für ein geplantes Sammelwerk «Die musikalische Ehrenpforte» eine Klaviersonate beizusteuern.²⁴ Schubert kam diese Aufforderung ganz überraschend und unerwartet zu; er freute sich über den «höchst schmeichelhaften Wunsch» des Zürcher Verlegers und versprach, eine Sonate zu liefern, bat aber um Voraussendung eines Honorars von 120 Gulden. Daraufhin verstummte Nägeli merkwürdigerweise wieder vollkommen, und Schuberts Beitrag fiel ins Wasser. Was Schubert sonst weiter mit der Schweiz verbindet, scheint lediglich die Tatsache zu sein, daß ihn die Gedichte von Salis zur Komposition anregten.

Am drittletzten Tage des Jahres 1815 (also im Alter von noch nicht 19 Jahren) und als letztes Werk dieses Jahres komponierte Schubert «Das Grab» (Nr. 10 unserer Liste) für vier Singstimmen und Klavier, und am 11. Februar 1816 eine neue Fassung des gleichen Textes. Der März 1816 war besonders fruchtbar in bezug auf Salis-Kompositionen. Schubert schuf die Gesänge «Pflügerlied» (Nr. 25), «Die Einsiedelei» (Nr. 16), «Die Wehmut» (Nr. 26), «Gesang an die Harmonie» (Nr. 27), ferner am 27. März «Lied» (Nr. 28) sowie

²⁴ Vergl. Walter Dahms, Schubert, Stuttgart 1918, S. 230, und Refardt a. a. O. S. 225.

«Der Herbstabend» (Nr. 22). Der April 1816 sieht «Lied» in neuer Fassung und «Abschied von der Harfe» (Nr. 29) entstehen, der August weist ebenfalls zwei Salis-Lieder auf: «Der Entfernten» (Nr. 21), (als Männerchor und als Klavierlied) und «Fischerlied» (Nr. 15), während im November des Jahres das «Herbstlied» (Nr. 1) geschrieben wird. Im Mai 1817 sind wieder zwei Salis-Lieder zu verzeichnen, neue Fassungen von «Fischerlied» und «Die Einsiedelei», im Juni weitere Fassungen von «Das Grab», im Juli endlich «Lied im Freien» (Nr. 17) als Männerchor. Nach einer längeren Pause entstand «Der Jüngling an der Quelle»²⁵ (Nr. 38) im Frühling 1821, während schließlich 1823 das «Lied beim Rundetanz» (Nr. 4) für Männerchor als op. 17 Nr. 3 im Druck erschien.

Darnach hat Schubert also im ganzen 14 Gedichte von Salis komponiert, verschiedene davon mehrere Male, so daß es vorläufig 19 Salis-Kompositionen vom Wiener Liedergroßmeister gäbe. Das Klavierlied überwiegt, einige Fassungen für Chor mit oder ohne Begleitung kommen vor. Das fruchtbarste Jahr in dieser Beziehung war das Jahr 1816, der fruchtbarste Monat dieses Jahres der März. Ein noch nicht Zwanzigjähriger schuf diese Salis-Lieder!

In dieser Phase seines Schaffens überwog bei Schubert das strophische Lied. Die Jahre 1815/16 können als die zweite Schaffensperiode des jungen Meisters aufgefaßt werden, der bekanntlich schon mit 13 Jahren anfang, Klavierlieder zu schreiben (zuerst eine «Leichenphantasie» auf den Text von Schiller!) Die Jahre 1815/16 sind zugleich die fruchtbarsten Liederjahre Schuberts überhaupt, entstanden doch 1815 nicht weniger als 144 und 1816 immerhin noch 106 Lieder! Die Komposition und damit die intensive innere Auseinandersetzung Schuberts mit Stil und Geist der Muse des bündnerischen Dichters fällt also in eines der drei «Lied-Maxima» (1815/16/17, 1823, 1827).²⁶ Alle Salis-Lieder Schuberts sind rein strophisch gehalten, nur «Der Jüngling an der Quelle» ist variiert strophisch, das heißt die zweite Strophe beginnt mit dem gleichen Motiv wie die erste, entwickelt aber dann die Melodie in anderer Weise, allerdings unter Beibehaltung des Begleitmotivs der ersten Strophe, wodurch ein gleichbleibendes klangliches, untermalendes Element entsteht.

In der bekannten «Edition Peters» (Leipzig) hat Max Friedlaender eine umfangreiche Sammlung der Klavierlieder Schuberts in 7 Bänden herausgegeben, die von den im ganzen fast 700 Liedern des Meisters über 440 aufnahm, darunter sieben Lieder nach sechs verschiedenen Salis-Texten:

1. Der Jüngling an der Quelle, Band VI, Nr. 1, strophisch variiert, in A-Dur.
2. Die Einsiedelei, Band VI, Nr. 5, strophisch, A-Dur.

²⁵ Bei Dahms (a. a. O. S. 119) irrtümlicherweise als «Der Jüngling am Bache» bezeichnet, was die Überschrift eines ebenfalls von Schubert komponierten Schillerschen Gedichtes ist. Den gleichen Irrtum begeht Richard Heuberger in seiner Schubert-Monographie (3. Aufl. 1920, S. 24).

²⁶ Vergl. die beiden fachwissenschaftlich aufschlußreichen Analysen und Formuntersuchungen von Moritz Bauer (Die Lieder Franz Schuberts, I. Band 1915) und Paul Mies (Schubert, der Meister des Liedes 1928), auf die hier Bezug genommen wird.

3. Lied («Ins stille Land»), Band VI, Nr. 9, strophisch, G-Moll.
4. Die Wehmut, Band VII, Nr. 4, strophisch, F-Dur.
5. Der Entfernten, Band VII, Nr. 18, strophisch, Es-Dur.
6. Die Einsiedelei, Band VII, Nr. 31, strophisch, C-Dur, mit Anfang in A-Moll.
7. Abschied von der Harfe, Band VII, Nr. 34, strophisch, E-Moll

Die folgenden Beispiele sind dieser jedermann zugänglichen Ausgabe entnommen: «Die Wehmut» (März 1816), Lied «Ins stille Land» (27. März 1816), «Abschied von der Harfe» (April 1816), «Die Einsiedelei» (Fassung vom Mai 1817) und «Der Jüngling an der Quelle» (1821).

Die Einfühlungsfähigkeit Schuberts ist immer als ganz besonders fein ausgebildet bezeichnet worden, und dies mit Recht; der Meister des deutschen Klavierliedes hat nicht nur mit außerordentlicher Hellhörigkeit und geradezu nachwandlerischer Sicherheit in der Wahl der musikalisch-technischen Mittel sich an den jeweiligen Text und die mit ihm verbundenen Vorstellungserien angepaßt, sondern noch darüber hinaus den individuell und zeitlich gebundenen Stil des betreffenden Dichters überhaupt berücksichtigt, so daß trotz aller Verschiedenheit seine Lieder auf Texte ein- und desselben Dichters eine Gruppe von gemeinsamen musikalischen Stilmerkmalen verbindet, die deren poetisch-stilistischen Gemeinsamkeiten irgendwie entsprechen. Schubert war es gegeben, Zeit- und Personalstil im einzelnen Gedicht in Tönen durchschimmern zu lassen. Gedichte, deren Entstehungszeit fast von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Vormärz (1830) reicht, hat Schubert mit gleicher Intensität und künstlerischer Freiheit in Musik gesetzt. Schubert begann schon 1813 in großer Zahl Gedichte von Matthison zu komponieren, was sich bis 1816 erstreckte. Matthison und Salis sind schon immer als stilistisch mehr oder weniger zusammengehörige Dichter bezeichnet worden und haben sich auch in Freundschaft nahegestanden. Was Schubert bei diesen Gedichten anzog, mag hauptsächlich das volkstümliche, dem Leben und Erleben des Volkes und volkstümlicher Berufe und Zerstreungen gewidmete und abgelauchte Moment gewesen sein; schlichte, aber gut beobachtete «Berufslieder» zogen ihn an. Als echter Romantiker war Schubert schon von früh an äußerst hellhörig für alle aus innerm, wahren Erleben schöpfende Schwermut. Beides, das Volkstümlich-Berufsständige und die ergreifende Schwermut, fand er bei Salis, diesem Edelmann, der dem Volke so nahe mit dem Herzen stand, diesem Aristokraten, der sich so überzeugt und konsequent für eine gehobene und geistig geadelte Form der Demokratie einsetzte. Er fand es zudem in einer lyrisch-dichterischen Form, die ebensowohl der konventionellen Ausdrucksweise aus dem Wege geht, wie reiche individuelle Züge aufweist und die Sprache in persönlicher, künstlerischer Form handhabt. So tönt es in «Wehmut», dessen erste und letzte Strophe Schubert zur Vertonung auswählte. Sanft wiegen sich Harfenklänge in den Begleitungstriolen aus F-Dur, beim Gruß an die Wehmut wendet sich die Melodie nach D-Moll; in schönem Bogen geht es nach As-Dur, «Tränen» sind mit dem schmerzlichen Halbtonschritt c-des

eingeleitet. Die «linden Schauer» erklingen in dumpfem F-Moll, der tröstende Ausblick nach F-Dur am Schluß scheint eher durch das Leuchten von «Gottes Sternen» der letzten Strophe inspiriert. Trotz aller schlichten Einfachheit seiner Tonsprache verwendet Schubert doch die Tonartencharakteristik und kunstvolle Modulation, um den wehmütigen Ton zu treffen (Beisp. 2).

Beispiel 2.

Die Wehmuth.

Langsam

1. mit dei-ßen Har-phen ho-nen See, Weh-muth mir ge-grüßt! O Ver-
2. Röh' un-ter Thra-nen wei-don mich oft mein Sei-ten-spiel;

Nem-me, die der Thra-nen ge-kehr-ten Quell vor-schleust! mich halt an die-nen
Schmiltz austram und Lie-den in Si-ssen Nach-ge-fühl; gib Star-kung dem Er-

Schuld-le ein im-der Schaw-er an, und die-mo Zorn-licht! Hal-le gekim-
reich-ten! Hab' aus dem Trau-er flor, wenn geh' tes Ster-er leuch-ten, dem

auf des, Slick-salo Bahn
An-dacht, blick em- per!

Das ergreifende, den empfindsamen Zeitgeist in wundervoller, persönlicher Prägung versinnbildlichende Gedicht «Ins stille Land!» bearbeitete er zu einem ebenso ergreifenden, ebenfalls ganz schlicht geformten Strophenlied. Das Metrum ist verwickelt, durch Textwiederholungen wird die musikalische Form gerundet. Ein viertaktiges Vorspiel in G-Moll eröffnet; die Singstimme übernimmt das Motiv der Einleitung und führt es von G-Moll nach B-Dur (Beisp. 3).

Beispiel 3.

Lied.

Mässig

Im's stil-le Land! Wer lei-tet uns hin-ü-ber? Im's stil-le Land! Wer
lei-tet uns hin-ü-ber?

Der Charakter der Melodie und der Begleitung ändert sich nun, der «trübe Abendhimmel» wird in B-Moll eingefangen und in chromatischer Modulation die Rückkehr nach G-Moll vorbereitet, (Beisp. 4), in der unter Aufnahme des ersten Motivs die dreiteilige, zyklische Form des Liedes abgeschlossen wird (Beisp. 5).

Beispiel 4.

Schon wölkt sich uns der a-bend-him-mel dri-ber und im-mer trü-ber-wir-
vel-ber brd der Strand.

Beispiel 5.

Wer lei-tet uns mit Sanf-ter Hand hin-ü-ber! ad, hin-ü-ber, in's
stil-le Land, in's stil-le Land?

Im «Abschied von der Harfe»²⁷ legen die drei arpeggierten Anfangsakkorde in E-Moll die Klangwelt des Instrumentes sogleich fest, und die Begleitung in gebrochenen Akkordsechzehnteln behält dieses Element durchgehend bei. Im Mittelteil wird die Melodie aufsteigend chromatisch fortgesponnen, die regelmäßigen zwei viertaktigen Perioden werden durch eine dritte, von vier auf fünf Takte gedehnte, ergänzt. Schubert berücksichtigte alle fünf Strophen; wiederum ist die Verbindung von größter Einfachheit mit innerem, melodisch-harmonischem Reichtum bewundernswert (Beisp. 6).

Beispiel 6.

Abschied von der Harfe

Etwas bewegt.

Noch ein-mal ton, o Har-phen, die wir zuck-le die ver-
hal-le zeit und lei-se noch je-ne könn-ron-ken-se, die auf der Fluth des
Le-bens uns mit der Noth der schret!

Die «Einsiedelei» ist zugleich eine idyllische, meisterhafte Naturbeschreibung und ein Liebeslied; das Naturversteck soll dem Verliebten die ersehnte, einsame Einsiedelei sein. Von den sechs Strophen berücksichtigte Schubert die 1., 5. und 6. Der ruhigen Bewegung der Melodie steht die noch beschaulichere der Begleitungsoberstimme gegenüber, während die Sechzehntel des tieferen Begleitpartes das klare und feine Rieselnd der Quelle andeuten. Das Anfangsmotiv

²⁷ Bauer (a. a. O.) erwähnt das Lied gelegentlich, analysiert es aber in dem den Salis-Liedern gewidmeten Abschnitt seines Buches (S. 159—166) nicht.

der Melodie wird zweimal vorgetragen, das zweite, eigenartig alterierende (c-des) ebenfalls. Das ganze Lied ist sehr einheitlich in der Stimmung, zugleich naturhaft, intim und innerlich heiter, trotz des Anfangs in A-Moll, der bald der Haupttonart C-Dur weicht. Vergl. Beisp. 10 am Schluß.

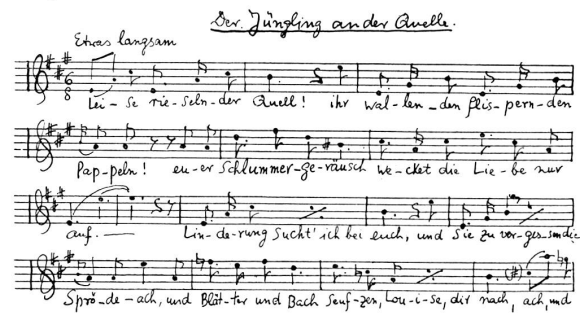
Auch in «Der Jüngling an der Quelle» ist die Verbindung von Naturstimmung und innigster Liebessehnsucht vollkommen, und dies entspricht der allgemeinen künstlerischen Tendenz im Lied Schuberts um 1820/21. In leichtest dahinplätscherndem Rhythmus schwebt eine entzückende Melodie auf und ab (in A-Dur), aber was wäre sie ohne die geradezu betörend liebliche Begleitung, in der wiederum das Rieseln der Quelle genial mit zartester Liebesstimmung verbunden ist? Vier verschiedene melodische Linien sind in ihr enthalten, zwei in entgegengesetzter Richtung auf- und abtanzende Achtelfiguren, die außerdem noch rhythmisch gegeneinander verschoben sind, und zwei ruhige Liegetöne, die wie sanfte Hornrufe aus der Ferne klingen. (Bsp. 7.)

Beispiel 7.



Die Begleitung ist ostinat, das heißt geht unverändert durch das ganze Lied hindurch. Die 2. und 3. Zeile des Salisschen Distichons beginnt mit dem Anfangsmotiv, führt es aber in variierender Form weiter (Beisp. 8).

Beispiel 8.



Beim Seufzen von Blättern und Bach geht es nach D- und A-Moll und über einen reizvollen, alterierten, übermäßigen Quintsextakkord (Beispiel 9) erlösend nach A-Dur, in dem Augenblick, wo der liebende Jüngling sein «Louise» haucht, und es bezaubert wiederholt. Das Lied gilt mit Recht als Höhepunkt der Salis-Lieder Schuberts.

Beispiel 9.



Beispiel 10.



... Eine der feinsten und sinnigsten Gaben, die uns im Wagner-Gedenkjahr auf den Büchertisch gelegt wurden.

... Es ist ein Genuß, in der gepflegten, aus fruchtbaren Seelentiefen genährten Sprache von Prof. Cherbuliez von Meilenstein zu Meilenstein geführt zu werden in einem Leben, das aus dem Kunstschaffen des vergangenen Jahrhunderts und aller kommenden Epochen nicht mehr wegzudenken ist.

... Vortreffliche kleine Gedenkschrift, die überdies noch ein charakteristisches Wagnerporträt, ein Holzschnitt von O. Braschler, schmückt.

Aus Kommentaren über die Lebensskizze

RICHARD WAGNER

Verfaßt von Prof. Dr. A.-E. CHERBULIEZ
Mit Holzschnitt von O. Braschler

Preis Fr. 1.60

Verlag: Bischofberger & Co., Chur