

„...ein Meister in derjenigen Composition, wo die Musik sich als Begleiterin
der Composition anschmiegt“¹ – Zu Zelters Schillervertonungen

H e l e n G e y e r

Eine tiefe, auch nur annähernd dem Verhältnis Goethe-Zelter vergleichbare Seelenverwandtschaft hat es zwischen Schiller und Zelter offenbar nicht gegeben: Davon zeugt nicht nur der relativ spärliche direkte Briefwechsel beider², sondern vielmehr die Tatsache, daß Zelter mit gewissen Hemmnissen die Schillersche Dichtung in Musik umsetzte. – Dies geschah für ein gutes Dutzend poetischer Ergüsse des sprachgewaltigen und abgründigen Weimarer Heros – eine bescheidene Zahl, wenn man bedenkt, daß es Schiller war, der Zelter „nach Weimar“ holte, mit dem Angebot, im *Musenalmanach* zu publizieren, und daß Schiller wiederholt Zelter Gedichte zum Vertonen schickte, da sich Zelter dazu nicht immer in der Lage fühlte. Der Briefwechsel spiegelt auch nach persönlichen Begegnungen keinesfalls eine innige Vertrautheit wider; auch der Austausch über ästhetische Vorstellungen, die für eine Komposition relevant sind, ist relativ spärlich – zugegebenermaßen hat sich mutmaßlich viel mehr des Briefwechsels mit Goethe erhalten, ist doch der Zeltersche Nachlaß durch die Einwirkungen des 2. Weltkrieges erheblich dezimiert worden. Trotzdem: Schillers Dichtungen stellten für Zelter in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung verschiedenster Art dar. Innerhalb der überschaubaren Anzahl der Kompositionen, die von der Kantate (Solo-Chorkantate *Die Kunst des Augenblicks*³) bis zum populären Gemeinschaftslied reichen (*Punschlied*, oder *Reiterlied/Reuterlied*), offenbart sich ein Experimentierfeld sondergleichen, das bislang im Mittelpunkt nur mancher Betrachtungen stand.⁴ Dabei wurden in erster Linie die Lieder *Des Mädchens Klage* oder auch die Gedicht-Mixtur *Die Erwartung*, in Ansätzen manche „Ballade“ (wie der *Kampf mit dem Drachen* oder *Der Handschuh*) oder das Strophenlied *Die Ideale* andiskutiert.⁵ Mit Schillers Dichtungen, denen Zelter ein weites Spektrum an Vertonungsmöglichkeiten während eines relativ kurzen Zeitabschnittes von weniger als 10 Jahren abgewann, wird man fast modellhaft der verschiedenen Möglichkeiten gewahr, die Zelter einer „Lied“-Vertonung der damaligen Zeit zugestand, welche ihn zu gewissen harmonischen

¹ „[...] und wo es darauf ankommt, den Character eines Gedichts zu treffen“, so Schiller an Körner bzgl. Zelter vom 16.7.1803.

² Sehr viel intensiver hat Schiller mit Körner über Zelter diskutiert. Es handelt sich um 10 Briefe, die Schiller an Zelter schrieb, wobei die Zelterschen Antworten von beeindruckender Kürze sind. Auch Zelter hat sich viel intensiver über Schiller und seine Schillerkompositionen im Briefwechsel mit Goethe ausgetauscht.

³ Nach Zelters Aussagen vom 2.4.1805 im Briefwechsel mit Goethe hatte er drei verschiedene Fassungen komponiert.

⁴ S. hierzu auch: Barr, Raymond Arthur (1968): *Carl Friedrich Zelter: a Study of the Lied in Berlin during the late Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Diss. Univ. of Wisconsin; Shore, Richard Alan, (1998): *Goethe, Zelter and their innovations in the German art song*, US Diss.; Wittmann, Gertraud, (1936): *Das Klavierbegleitete Sololied Karl Friedrich Zelters*, Gießen; Debryun, Carmen (1983): *Vom Lied zum Kunstlied. Eine Studie zu Variation und Komposition im Lied des frühen 19. Jahrhunderts*, Göttingen; bedingt Schwab, Heinrich W. (1965): *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg, und ders.: „Das 18. Jahrhundert. Die Gattungsvielfalt und die Bedeutung der Präsenz des ‚Lyrischen‘“, in: *Musikalische Lyrik*, Bd. 1, Hg. von Hermann Danuser (=Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 349–434.

⁵ Jüngst bei Well (2007), Helmut: „Schillervertonungen Zelters, Reichardts u.a.“, Kongreßbericht *Schiller und die Musik*, in: Hg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, Weimar.

Kühnheiten, vor allem im Vergleich zu Reichardt beflügelten, oder auch zu großformatigen dramatisch ausgerichteten Anlagen (beispielsweise wie in *Die Gunst des Augenblicks*⁶). Dabei kamen interessanterweise ästhetische Kategorien zur Wirkung, die den neuen – nicht zuletzt Weimarer Idealen – der Vortragskunst huldigten (*Graf von Habsburg*), die Reichardt allerdings in vergleichbarem Maße zu teilen schien. Zelters Schiller-Vertonungen lassen erahnen, wie sehr der Komponist am „Lied“ideal feilte, und wo sich für ihn Schwierigkeiten mit Schillers wortgewaltiger Dichtung auftürmten, was sich einerseits aus manchen Äußerungen im Briefwechsel, unter anderem auch Goethe gegenüber, andererseits aus manchen Divergenzen zwischen Komposition und Textaussage ableiten läßt.

In diesem Rahmen will ich mich auf zwei Beispiele konzentrieren: auf die Elegie *Die Sänger der Vorwelt*⁷, womit sich Zelter einem diffizilen Experimentierfeld aussetzt, und auf die Ballade *Der Graf von Habsburg*⁸, woran die von Zelter gepflegte und von Goethe in dieser Art geschätzte Vortragskunst diskutiert wird.

Der Maßstab, den Zelter an seine Vertonungen legte, und den er immer wieder im Briefwechsel vor allem mit Goethe entwickelte, ist hehr; Zelter teilte ihn mit seinem Seelenfreund Goethe. Beiden geht es streng genommen beinahe um eine Personalunion zwischen Dichter und Komponisten⁹, wofür Goethe folgende Worte fand: „Es ist eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise [in Musik] hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint“¹⁰. Zelter äußert zur innigen Symbiose in einem Brief an Goethe vom 29.1.1818: „Vokalkompositionen haben ihr Feld in den Worten des Dichters, deren sie sich gleichwohl entäußern müssen. Geht alles glücklich auf und in Blüte, so ist es kein Wunder wenn man den Fruchtbaren Boden nicht mehr gewahr wird. So verlangt es die Kunst. Nun sind jedoch die Worte selbst mehr und weniger Musik und da kommt es denn an auf ein Heben und Verstecken und kann nichts helfen als das Genie.“

Das Ideal, das beiden vorschwebt und das Zelter auf seine ihm eigene Art verwirklicht, ist nicht eine an der Tonmalerei orientierte Wiedergabe der Dichtung, sondern vielmehr die Realisation einer inneren Einheit von Musik und Dichtung, die sensibel die einzelnen Parameter der Poesie (Metrum, Silbenmaß, Syntax) berücksichtigt. Nur so kann die gleichwertige gegenseitige Ergänzung zur erstrebten Vollkommenheit führen.

So läßt sich am 14. 8. 1810 in der *Zeitung für die elegante Welt* unter dem Titel *Ueber das Wesen und den Zweck des Deklamirens im Allgemeinen* lesen: „Die Natur des Lyrischen [...] kann und darf [...] nicht rednerisch vorgetragen werden, sondern durchaus musikalisch muß die Belebung der an sich toten Worte seyn, die schon durch ihren Rhythmus, der nirgends kunstvoller und der Musik analoger ist, als in der Lyrik, klar genug darauf hindeutet, daß sie tönend, gesangmäßig wollen aufgefaßt und wiedergegeben werden. Mit einem Worte: die lyrische Poesie findet ihre volle Belebung, ihre befriedigende Darstellung nur in der Musik, wie ja schon ihr Name deutlich aussagt. Jeder nicht

⁶ S. Briefwechsel mit Goethe: 30.1.1800, 7.-13.4.1802, 22.12.2004.

⁷ Als Faksimile repr. In: Karl Friedrich Zelter: *Lieder*, hg. von Reinold Kubik und Andreas Meier, EDM 106, München 1995.

⁸ Autographes Manuskript im GSA: 32/47.

⁹ Es sollen also nicht „Töne durch Töne“ gemalt werden, so Goethe an Zelter vom 2. Mai 1820. Höchst aufschlußreich in diesem Zusammenhang sind Goethes Reaktionen auf seine Plotin-Lektüre, wo indirekt gerade dies thematisiert wird: „daß ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen was man mit Augen siehet sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen aus welchem die Natur besteht und wornach sie handelt.[...] Ferner bringen auch die Künste vieles aus sich selber hervor und fügen andererseits manches hinzu, was der vollkommenheit abgeheth, indem sie die Schönheit in sich selber haben.“ (1.9.1805, Goethe an Zelter, als Beilage zum Brief, in GSA 25/XLI, 14,5, zitiert nach dem Kommentar der Münchner Ausgabe *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke*, Bd. 20,3, S. 187.

¹⁰ So Goethe anläßlich der Vertonung *Johanna Sebus* von Zelter (I, 267, nach: Mies, Paul: „Zu Musikauffassung und Stil der Klassik“, ZsfMw 13, 1930/1931, S. 423–443, hier S. 436).

rein musikalische Vortrag des Lyrischen bleibt mehr oder minder bloßer Behelf¹¹. Nur eine einheitliche Empfindung des Ganzen gewährleistet eine Umsetzung solcher Vorstellungen, und Zelter beschreibt seinen Kompositionsvorgang: „Indem ich ein Gedicht ansichtig werde und mich auf seine Individualität beschränke, setze ich eine Totalempfindung fest, die ich nicht loswerde, und nach langer Zeit erst den Ton finde, den sie verlangt. Dieser Ton aber ist das Haupt der Familie von Tönen“ (II,74).¹² Eine tiefe Symbiose von Musik und Dichtung wird also angestrebt, eine – wenn man so will – ganz eigene Art der Musiké, wo es keinesfalls darum geht, daß die Musik der Dichtung dient. Und so äußert sich Zelter, daß er nur jene Melodie aufsuchen wolle, die dem Dichter unbewußt vorgeschwebt habe, angesichts einer bestimmten Empfindung.¹³ Natürlich bleiben die metrischen und syntaktischen Normen der Dichtung berücksichtigt. Trotzdem ist die Dichtung gegebenenfalls keineswegs unantastbar, wie man gleichermaßen aus Zelters Worten entnehmen kann, allerdings spricht er über Vertonungen Vosscher Verse:

(18.10.1827): „und ja, ich könnte es (=Änderungen) bleiben lassen, doch um meine eigene Liebe zum Gedicht wär' es auch geschehen. Ich muß mir einen Theil davon zueignen dürfen um es ganz mein zu machen, was geht mich der Poet an! Sein Wort ist ein geworfner Stein den ich aufnehme, und wie ich ihn aufnehme, und wie ich ihn ansehe und erkenne und auslege, das ist meine Sache“ – dies ist natürlich nicht auf Goethe gemünzt. In einem Brief an Schulz vom 20. 2. 1798 unterstreicht Zelter diese seine Vorgehensweise. „Wenn ich seine (=Voss) Verse erst unter meinen Händen habe, sind sie nicht mehr sein“. Demgegenüber steht die immer wieder bezugene sensible und intensive Auseinandersetzung des Komponisten mit der Dichtung, die durchaus jener Reichardts ähnelt, wenn er sich in einem Gespräch zu Eckermann äußert (4.12.1823):

„Wenn ich ein Gedicht komponieren will, so suche ich zuvor in den Wortverstand einzudringen und mir die Situation lebendig zu machen. Ich lese es mir dann laut vor, bis ich es auswendig weiß, und so, indem ich es mir immer wieder recitiere, kommt die Melodie von selber“.¹⁴

Wie sehr Zelter feilte, verwarf, Kompositionen erst sehr viel später und oft nur unter Vorbehalt aus der Hand gab, dies beschreibt nicht nur Rochlitz in seinem Nachruf in der *AmZ* auf den kurz nach Goethe verstorbenen Komponisten, dies geht auch aus dem kärglichen Briefwechsel mit Schiller hervor. Schiller seinerseits war von Zelters Vertonungen zutiefst angetan, wie er immer wieder u.a. in den Briefen an Körner zu erkennen gab.

Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung um Kompositionen für Singstimme mit „Begleitung durch ein Klavier oder Geeignetes“, wie man vielleicht angesichts der Vielfalt zu Ende des 18. Jahrhunderts besser formulieren sollte, standen stets ästhetische Maximen der Rührung und Empfindung, des Affektausdrucks und der Deklamation. Schiller selbst sieht in der Musik die einzige Kunst, deren Gegenstand die Empfindung sei, wenn er in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* schreibt:

„Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Object hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik.“¹⁵

¹¹ *Zeitung für die elegante Welt*, 14.8.1810, S. 1283.

¹² Mies, op. cit. S. 428

¹³ So Zelter an Goethe, II,74, nach Mies, op. cit. S. 440.

¹⁴ Alle drei Zitate: nach Wittmann, op. cit. S. 20 ff.

¹⁵ S. Brandstetter, F. A. (1863): *Über Schillers Lyrik im Verhältnis zu ihrer musikalischen Behandlung*, Berlin.

Die Zelterschen Schillervertonungen umfassen alle Möglichkeiten des Liedes: Kompositionen in sog. einfacher Strophenform, ja selbst ohne Begleitung – wenn man so will die reine Melodie – aber auch Chorlieder oder „Lieder“ der variierten oder auskomponierten Strophenform bis hin zu durchkomponierten Liedern, manchmal in Rondoanlage.

Abgesehen von den für mehrere Stimmen vertonten Schillerdichtungen kann man die Vertonungen für eine Singstimme mit Begleitung grob in drei Kategorien einteilen: In sog. Strophenlieder, die ein eigenes Problemfeld für unsere heutige Wahrnehmung wegen der Aufführungspraxis, nämlich der stets frei und nicht notiert variierten Vortragsweise, aufwerfen – ich werde darauf zu sprechen kommen. Zu diesen gehören beispielsweise: *Die vier Weltalter*, welches auch Reichardt vertont hat, oder auch die Ballade *Der Kampf mit dem Drachen* und *Die Ideale*; es handelt sich um jeweils vielstrophige Gebilde. Auskomponierte Strophenlieder sind *Des Mädchens Klage*, einer der beliebtesten Texte aus Schillers *Piccolomini* oder bedingt auch *Der Graf von Habsburg*.

Eine andere Kategorie stellen die durchkomponierten Lieder dar, wie *Die Sänger der Vorwelt*, eine epische Erzählung, das *Berglied* oder *Hör ich das Pförtchen*, eine Mixtur aus den beiden Dichtungen *Die Erwartung* und *Das Geheimnis*. Gerade letztere Komposition weist in die dritte Richtung, jene großer dramatischer Erzählungen, eigentlich kleiner Dramen, welche durchkomponiert sind, aber mehrere Protagonisten aufweisen, wie *Die Theilung der Erde* oder *Der Handschuh*, und in denen Zelter eine mehrschichtige Beziehungsebene in einer interessanten Zwischenlösung zwischen Lied und Drama setzt.

Die Elegie *Die Sänger der Vorwelt*:

Erstaunlich ist das Vorspiel, das Ritornell: Formal setzt sich die Dichtung aus acht Distichen zusammen, bestehend aus einem Hexameter und einem Pentameter, ein Versmaß (2,5 + 2,5 Hebungen), welches zweifelsohne eine Herausforderung an den Komponisten darstellte. 1795 wurde die Dichtung in den *Horen* unter dem Titel *Die Dichter der alten und neuen Welt* zum ersten Mal veröffentlicht; so ist es 1800 in Leipzig in *Gedichte von Friedrich Schiller. Erster Theil, bey Siegfried Lebrecht Crusius* erschienen; ein autographes Fragment liegt im Goethe- und Schiller-Archiv (Goethe-Notensammlung: 32/1458). Zelter selbst zeigte die Arbeit an der Komposition in einem langen Brief an Goethe vom 3.2.1803 an: „Schillers [...] *die Sänger der Vorwelt*, haben die letzte Hand bekommen.“ Ihm lag offensichtlich die Ausgabe von 1800 vor.

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find ich die Sänger,
 Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,
 Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen
 Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds?
 Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra
 Freudig zu wecken, es fehlt, ach! Ein empfangendes Ohr.
 Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
 Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.
 Wie man die Götter empfängt, so begrüßte jeder mit Andacht,
 Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf.
 An der Glut des Gesangs entflammt den Hörers Gefühle,
 An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.
 Nährt und reinigte sie! Der Glückliche, dem in des Volkes
 Stimme noch hell zurück tönte die Seele des Lieds,
 Dem noch von außen erschien, im Leben, die himmlische Gottheit,
 Die der neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt.

Als Elegie erfordert die Dichtung einen sog. gehobenen Tonfall, zugleich impliziert Elegie die Klage – die Totenklage auf das Vergangene, wie es auch hier geschieht. Betrachtet man das, was Zelter hier vorlegt, so wird man mit einer

raffinierten und sensiblen Komposition vertraut, die dem entspricht, was sich Schiller gewünscht hat, nämlich „den Character eines Gedichts zu treffen“.¹⁶

Zunächst setzt Zelter der Klage ein 64 Takte langes Vorspiel voraus, welches die Idee eines Bardens assoziieren läßt: Ausgehend von der Es-Dur Skala mit anfänglicher Punktierung, die nach dem 4. Distichon (T. 125), also in der Mitte des Gedichtes wiederkehrt, stimmt dieser allmählich sein Instrument ein, nimmt den Skalengang noch zweimal in Variation auf, bis dann beim dritten Mal mit dem Baßeinsatz ein sprechender chromatischer Fall von As nach F ausgelöst wird (T. 27ff.). Danach wird eine weiche Melodiefloskel gefunden (im Adagio und relativ vollakkordisch, T. 37ff.), um vehement in einem Allegroabschnitt (T. 43ff.) zu einem virtuosen Ausbruch zu führen (T. 54ff.). Schließlich bereitet eine arpeggierenden Brechung (T.62ff.), die den späteren Ritornelli gemeinsam ist, eingeleitet von einer Orgelpunktpartie, die Deklamation des ersten Distichons vor, welches zunächst einmal (relativ) solistisch beginnt. Streng genommen handelt es sich um ein dreiteiliges Vorspiel, mit Bezügen zum Folgenden, und dies betrifft auch die harmonische Faktur.

Betrachtet man zuerst den Text, so faßt Schiller die ersten beiden Distichen zusammen. Im jeweils zweiten Distichonvers prallen die Hebungen 3 und 4 hart aufeinander; der jeweils erste Distichonvers endet weich, der zweite hart. Zu beachten ist die jeweilige syntaktische Zeichensetzung, die unter anderem die ersten beiden Distichen zusammenschmiedet.

Dieser erste Block schließt mit der Frage nach dem „Lied“ des Sängers. Das dritte Distichon widmet Schiller der konkreten Klage, dem Fehlen nicht nur einer gestimmten Lyra, sondern viel mehr des aufnahmebereiten Rezipienten. Mit dem vierten Distichon beginnt der Lobpreis der vergangenen Tage, der dankbaren Aufgeschlossenheit der genialen Eingebung gegenüber, der gegenseitigen Befruchtung von Zuhörer und Sänger. Über das Verbum „nährt“ spannt Schiller den Bogen zu den letzten beiden, durch die Syntax abermals zusammengehörigen Distichen, die mit der Aussage enden, daß für den Genius (=die „himmlische Gottheit“) die Herzen nicht mehr empfänglich seien. Damit schafft Schiller ein formal bogenförmig ausgewogenes Gebilde, mit zwei Doppeldistichen als Rahmen, die jeweils eine bestimmte Feststellung treffen: Dies bedeutet, daß das Einst und das Jetzt diametral gegenüberstehen, vier Distichen befinden sich in der Mitte. Diese sind jeweils durch die Zeichengebung getrennt, woraus sich ein anderer innerer Rhythmus ergibt. In den mittleren Distichen beschwört der Dichter die Qualität der vergangenen Zeiten; dieser Gedanke kulminiert am Beginn des letzten Doppeldistichons in der isolierten Aussage: „Nährt und reinigte sie“. Wie kompliziert Schiller die einzelnen Aussagen jeweils aufeinander Bezug nehmen läßt, zeigen allein die Wortwiederholungen, aber auch die Härten, womit er eine zusätzliche Aussageschicht kreiert, wie es beispielhaft am zweiten Vers des dritten Distichons zu beobachten ist „Freudig zu wecken, es fehlt, ach! ein empfangendes Ohr“ .

Dem Sänger, dem Bardens ist zweifelsohne das lange Vorspiel gewidmet, und dessen Dreiteiligkeit spiegelt sinnhaft das Folgende wider; vor allem jedoch erhellt sich aus dem Gedicht die virtuose, fast an eine Auflösung gemahnende Gestik des Allegroteils.

Wenn man sich nun die Deklamation in der rhythmischen Umsetzung durch Zelter vor Augen hält (s. hierzu metrische Übersicht und Notenbeispiel, Anhang), so fällt auf, daß Zelter die beiden Verse des ersten Distichons zusammenfaßt, wobei die Zäsur des Pentameters „Wort horchende“ des 2. Verses durch eine lange Dehnung für „Wort“ betont ist (T. 73); das erste Komma findet sich in einer Pause wieder. Der gleiche rhythmische Verlauf prägt auch den Beginn des 2. Distichons (T. 77ff); selbst die Beachtung des Kommas durch die Pause findet sich, aber jetzt sind beide Verse

¹⁶ S. Anm 1.

getrennt. Der Beginn des 2. Verses wird nachschlagend abgeschwächt (T. 83), dafür hebt Zelter die Idee des hochfliegenden Geistes durch eine semantische Hochtonbetonung und Dehnung hervor (T. 84ff.): „Geist - hoch - Flügel“. Die Frage löst die Wendung nach oben aus (Melodik T. 84-89).

Nach dem Abschluß des Doppeldistichons erklingt zum ersten Mal ein Ritornell, – es ist ausdrücklich „Allegro“ vorgeschrieben, und man kann davon ausgehen, daß das Tempo zuvor möglicherweise frei bestimmbar war. Das Ritornell endet im tiefsten Bereich; gleichwohl hat sich die Komposition zur Dominante geöffnet.

Das dritte Distichon, welches mit stützender Begleitung einsetzt (T. 98ff.), erfährt durch den Komponisten eine bemerkenswerte Ausdeutung für den 2. Vers, weil er in der Wiederholung des Wortes „ach“ in die Versstruktur eingreift: „es fehlt, ach! ach! ein empfangendes Ohr“¹⁷; außerdem unterstreicht er die Klage durch Hemiolenbildung, worauf ein kleines Melisma die „Süßigkeit“ des Rezipierens im „dolce“ illustriert. Danach ertönt das Ritornell, welches die Arpeggien nach oben wirft.

Bemerkenswert ist das fünfte Distichon (T. 129ff.), wo die Befruchtung des Genius beschworen wird, nachdem das Ritornell – wie schon erwähnt - zum ersten Mal die Skala des Anfangs in Erinnerung rief. Die Unwiederbringlichkeit der lange vergangenen Tage fängt die Harmonik ein – das Distichon beginnt in Des-Dur, endet auf As, läßt effektiv die „Andacht“ hervortreten und dehnt rhythmisch die kairoischen Momente „Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf“, T. 139ff.

Mit dem sechsten Distichon (T. 146ff.) – es setzt ungestützt ein - huldigt Zelter vor allem dem Individuum des Sängers, der folglich weitgehend solistisch vorträgt (und damit an den Beginn erinnert), die beiden Verse werden durch ein kurzes Ritornell – es ist die Akkordbrechung zu hören (T. 151f.) – getrennt. Die Idee der gegenseitigen Befruchtung von Sänger und Zuhörer löst letztlich eine fast bildhafte Begleitung in enger Verschränkung für das siebte Distichon aus (T. 161ff.), dem „Schlußtableau“, das diesmal auch nicht mehr klar abgegrenzt einsetzt, sondern eingebettet ist in den Klaviersatz, welcher einen Takt zuvor beginnt. Eine relativ enge Anknüpfung gilt ebenfalls für das letzte Distichon (T. 180ff.), wo Zelter merkwürdig, in vier Teile zerhackt, den Text vorträgt, und einzelne Elemente des Vorspiels als Ritornelli fungieren und vertiefend die Deklamation stützen. Die Wiederholung des „kaum“ ist durch den Oktavsprung mit anschließend zweimal sinkender Gestik betont, und mit dem abtaktigen Einsatz beim zweiten Mal forciert (T. 191). Trotzdem ist die Cantusführung wohlausgewogen, obgleich fallend, doch wirkt sie wegen des Ambitus einer Sexte im letzten Partikel (T. 191-194) weniger resignierend; vielmehr scheint sie noch eine Möglichkeit zuzulassen – als ob noch eine Chance für den Genius oder Sänger bestünde.

Diese Komposition - sie wurde zwar 1803 komponiert, aber erst 1826 publiziert - läßt sich nur bedingt als ein „Lied“ bezeichnen, obgleich das Strophische nahegelegt wird, aber in einer immens großen Variabilität. Immerhin haben die Ritornelli eine klar gliedernde Funktion, zudem liegt ihr ein strenger Strukturplan zugrunde. Harmonisch gesehen bedeutet zweifelsohne die Vertonung des fünften und sechsten Distichons einen Kulminationspunkt, wo Schiller die Gabe des Genius und die Kreativität, die das Publikum bewirkt, also den kairoischen Moment, thematisiert. Indem Zelter diese Aussagen in die „Abgründe“ seiner B-Tonarten taucht, vermittelt er zweifelsohne die Idee einer fast bodenlos wirkenden Klage. Dies erfährt eine Verschärfung, wenn man Schubarts Deutungen der gewählten Tonarten heranzieht, wo Des-Dur als „schielender Ton“ rekurriert, der ausarten könne in Leiden und Wonne, und in den man nur

¹⁷ Solche Eigenwilligkeiten des Komponisten hat Goethe nicht geschätzt; Zelter jedoch hält sie manchmal für unabdingbar; er begründet solches anlässlich der Vertonung von *Freudvoll und leidvoll*: „*Freudvoll* habe ich wiederholen müssen indem es einen Diphthong hat der sich nicht melismatisch behandeln läßt“ (Brief an Goethe vom 27.-29.9.1804) – für die Wiederholung - wie wir es auch in unserem Fall beobachten können - waren also rein musikalische Gründe ausschlaggebend, der Interpretation und Vertiefung.

seltene Charaktere und Empfindungen verlegen könne, wogegen As-Dur mit dem „Gräberton“ konnotiert wird, der zugleich auch in die Ewigkeit, nicht nur in die Verwesung weise.¹⁸

Zweifelsohne kommt Zelter mit der Komposition den ästhetischen Maximen einer Vertiefung der Empfindung und damit auch einer Vertiefung einzelner Aussagen und Worte nach (durch die Dehnungen, den isolierten Sängervortrag), aber auch der Idealforderung, in einer Art von Symbol, die Grundidee der Elegie erfaßt zu haben, als ob sich darin Plotins Ideen widerspiegelten: „daß [...] die Künste nicht das geradezu nachahmen was man mit Augen siehet sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen aus welchem die Natur besteht und wornach sie handelt“.¹⁹ Was der Komponist jedoch wenig vertieft, ist die Schillersche Projektion einer Art von Zweiweltenmodell, wo das Einst und das Jetzt hart miteinander konfrontiert werden, und zwar in jenen beiden rahmenden Doppeldistichen der Elegie. Statt dessen wirkt der Schluß bei Zelter fast versöhnlich – ein Aspekt, der sich immer wieder beobachten läßt, beispielsweise wenn Zelter für die Vertonung der *Ideale* lediglich die 1. und 2. und vorletzte Strophe vorsieht, in der das Lob der Freundschaft besungen wird, nicht aber die letzte, wo von der unermüdlichen „Beschäftigung“, um „von der großen Schuld der Zeiten“ zu tilgen, die Rede ist.²⁰ Andererseits muß man feststellen, daß Zelter hier einen konsequenten dramatischen Bogen in Richtung einer Zerfaserung oder gewissermaßen auch einer Auflösung beschreitet, wobei sich das Ende vom Anfang musikalisch durchaus entfernt. Man ist versucht, sich des Schillerwortes zu den Empfindungen und der Musik als idealer Darstellungsart zu erinnern.

Eine zweifelsohne bemerkenswerte und in ihrem dramatischen Spannungsbogen experimentelle Vertonung legt Zelter also mit der Elegie vor, die frei mit den beiden aufeinanderbezogenen Elementen der Deklamation und des Klaviersatzes umgeht und die nicht zuletzt ein Musterbeispiel für Zelters Umgang mit der Metrik ist, wie er es im Brief an Goethe vom 30.1.1800 beschreibt: „Sie sind fast alle mit Hinsicht auf Metrum und Versbau entstanden“, und man muß sich fragen, ob tatsächlich so deklamiert wurde, oder wie man sich den gesanglichen Vortrag beispielsweise auch dieser Komposition vorstellen sollte. Ein solcher Gedanke gewinnt gerade für Weimar an besonderem Interesse, zumal Zelter selbst auf die Vortragsqualität einen großen Wert legte, ja sie als unabdingbar ansah, wie aus vielen seiner Äußerungen hervorgeht.²¹

Dem Vortrag selbst wurde im Ilmathen ebenfalls ein ungemeiner Wert zugesprochen, wobei „der auszudrückenden Empfindung eine angemessene Modifikation der Töne“ zuteil werden sollte, wie es schon Sulzer forderte.²² Die Vortragsart, das Studieren des „eigentlichen Ausdrucks“ war Goethes besonderes Anliegen, wobei es letztlich auch auf eine stetige Differenzierung des Vortrags ankam²³, eine Maxime, die Zelter für die Liedkunst, besonders für das Strophenlied, stets einforderte. Auf eine differenzierte und sensibel auszuführende Vortragsbezeichnung deuten in der Elegie einige Vortragsbezeichnungen hin, wie beispielsweise „dringend“ oder „nachlassend“. Aber noch viel weiter ging die Differenzierung – sie betraf die Gestik, sie betraf grundsätzlich die Art der Deklamation; solches verwirklichte übrigens auch Goethe, indem er dieser Maxime nicht zuletzt die Wahl der Opern für sein Musiktheater unterwarf, wo in

¹⁸ Schubart, Christian Friedrich Daniel (1784/1806): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig, (Reclam), S. 284f.

¹⁹ S. hierzu Goethe an Zelter vom 1.9.1805 und den Kommentar (op. cit., S. 187), welcher die Übersetzung zitiert.

²⁰ So schwächt er letztendlich auch die Aussage in *Des Mädchens Klage* eher ab.

²¹ (Z.B. Briefe an Goethe vom 21.9.1799, 30.1.1800, 12.7.1804, 29.7.1804, etc.), wobei die Hinweise selbst, wie eine gute Deklamation vorzustellen sei, sehr aufschlußreich sind, wenn er u.a. empfiehlt, die Vokale so lange als möglich zu ziehen „und die Zunge, um die Konsonanten hervorzubringen, mit der größten Schnelligkeit an den Oberkiefer schnell. Gerade dadurch wird der Ton sanft und frei, die Sprache markigt und scharf und die Produktion unendlich erleichtert“ (Brief an Goethe vom 24.-28. 10. 1803).

²² Sulzer, Johann Georg (1793): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Im einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikel abgehandelt*, III, Leipzig, repr. Hildesheim 1994, S. 254.

²³ Schwab, „Das 18. Jahrhundert“, op. cit, S. 403f.

erster Linie Schauspieler-Sänger auftraten, und zwar nach dem Vorbild der großen Schule eines Francesco Benucci oder Gaetano Guadagni, dem Primo des Gluckschen *Orfeo*.²⁴ Diesbezüglich verfolgte man also in Weimar und Berlin (Iffland) durchaus vergleichbare Absichten. In Weimar legte man Wert auf eine nicht nur malende, sondern auch interpretierende Darstellung, wobei die Deklamation im Vordergrund stand, die mit Würde, Expression, Verständlichkeit, Gestik und Sorgfalt zu erfolgen hatte. Diese ästhetische Maxime bestimmte in Weimar die Wahl des Repertoires gemäß der Möglichkeiten der Darsteller. Damit setzte man sich zugleich in einen hehren Wettstreit auch mit Wien, wo man Ähnliches verfolgte, um zu einer ganz eigenständigen und unverwechselbaren „deutschen“ wortgebundenen Musik zu finden – ein Ziel, das alle drei Städte, vor allem aber Weimar und Berlin stringent und erfolgreich verfolgten und zu realisieren suchten.²⁵

Als Beispiel dieser Variationskunst soll die relativ unbekanntere Vertonung des *Grafen von Habsburg* dienen, eine Vertonung in 12 Strophen, die allerdings jeweils komponiert sind, weil Zelter minutiös für jede Strophe kleine Varianten bei gleichbleibender Klavierbegleitung vorschrieb²⁶ – es wurde ähnliches ja schon mehrfach an Goethes *Um Mitternacht* gezeigt.²⁷ Zelter äußerte sich in an Goethe: „Für den Sänger liegt die meiste Schwierigkeit darin, die vielen Strophen so zu modulieren, daß das Gedicht am Ende nicht kalt werde, weil die Melodie so oft wiederholt wird.“²⁸

Für die Ballade wählte Zelter die Form des Strophenliedes, obgleich nicht unverändert (in der Notation) wie beim *Kampf mit dem Drachen*. Die Komposition des *Grafen von Habsburg* ist als Autograph im Goethe-Schiller Nationalmuseum in Weimar überliefert; sie wurde nicht gedruckt. Es ist sinnvoll eine Äußerung Zelters an Schiller als Ausgangspunkt in Betracht zu ziehen vom 15.11.1797: „Die Melodien, wie ich sie mir denke, gewinnen erst durch die öftere Wiederholung der Stanzen den vollen Werth welchen sie haben und dienen so dem Gedichte gleichsam als Pointe“. Andererseits zieht Sulzer den Vergleich mit der Rede: „Derjenige, der bloss die vorgeschriebenen Noten liest, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der bloss deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu ändern“. ²⁹ Goethe sieht im Vortrag bekanntermaßen die Darstellung des „eigentlichen Ausdrucks“, wo „der Sänger nach Einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophe hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß“. ³⁰ Die „vollkommene Darstellung des Charakters und des Ausdrucks“ ist nach Sulzer die vornehmlichste Aufgabe des Liedsängers, wobei die jeweiligen Differenzierungen der einzelnen Strophen eines Liedes zum Tragen kommen sollen, beispielsweise durch eine relative Freiheit hinsichtlich des Deklamationsrhythmus, oder der Dynamik³¹. Dies alles diene dem jeweiligen Affektausdruck.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,	a
Im altertümlichen Saale,	b
Saß König Rudolfs heilige Macht,	a
Beim festlichen Königsmahle.	b

²⁴ S. hierzu Geyer, Helen: *Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutscher Barockmusik, 2002, erschienen 2004, S. 89–100.

²⁵ S. Ebd.

²⁶ S. hierzu Notenbeispiel – Anhang.

²⁷ Schwab, *Sangbarkeit*, op. cit und Debruyne op. cit.

²⁸ Brief vom 13.1.1800.

²⁹ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, , op. cit, IV, S. 700.

³⁰ WA, 1892, I/35, S. 90.

³¹ Sulzer, op.cit. S. 706.

Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,	c
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,	c
Und alle die Wähler, die sieben,	d

Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,	e
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,	e
Die Würde des Amtes zu üben.	d

Eine solche Komposition³² lebt zweifelsohne von der komplexen und diffizilen Vortragskunst, deren differenzierte Notation – ähnlich wie man es bei Schubert beobachten kann – hier dokumentiert ist. Wir werden der feinen Handhabung und eines lebendigen Umgangs mit der Strophenform gewahr – ungeachtet der erzählten Begebenheit und einer möglichen dramatisierenden Gestaltung –, die einen gewissen interpretatorischen Freiraum zur Verfügung stellt, geprägt von der Metrik und einem zu realisierenden Affektausdruck unterworfen. Der Baß variiert dabei sehr subtil, wobei in kleinsten Nuancen von Strophe zu Strophe, bleibt aber dem Grundgerüst treu. Die feinen Variationen unterliegen – wie die Hinweise in der Singstimme, dem Affektausdruck, wobei vor allem eine Ausdünnung für die XI. Strophe markant ist, die ganz offensichtlich die Verehrung des Grafen unterstreichen soll. Offensichtlich ist an einen guten Deklamator, weniger an einen Sängervirtuosen gedacht.

Für die Gesangsstimme fängt Zelter in manchmal nur minimalen Variationshinweisen die einzelnen Nuancen der Ballade ein, wie es für die Beschreibung des kaiserlichen Festtableaus geschieht, von dem die Ballade ihren Ausgang nimmt, wobei Zelter minutiös die Gliederung des Textes und der Reime beachtet. Vor allem mit den beiden Terzinen, die durch den Reim und oft syntaktisch miteinander verbunden sind, tritt eine dramatisierende Anspannung ein, bzw. ein Wechsel der Perspektive; dies gilt für fast alle Strophen (weniger für VI und X). Diesem folgt Zelter, indem er die beiden Terzinen durch ein kleines, einmaliges Zwischenritornell übergangsartig verbindet und indem er die erste Terzine harmonisch heraushebt: Ausgehend von der III. Stufe des Schlusses für Vers 4 entfaltet er für die erste Terzine eine Quintfallreihe A – D⁶ – G – C⁶ – F mit Abkadenzierung für den letzten Vers der ersten Terzine. Solches unterstreicht die dramatische Position, welche der ersten Terzine zukommt, bzw. welche durch sie ausgelöst wird, mag es sich um die erste aktive Handlung handeln (I), um die grausame Rückerinnerung an finstere Zeiten (II), um die Aufforderung an den Sänger und seine kreativen Kräfte (V), oder um die erzählte Naturgewalt (VII), etc. In der Gleichförmigkeit des balladesken Tones sorgt also die erste Terzine musikalisch für eine musikalische „Schürzung“ des dramatischen Knotens, wogegen der Orgelpunkt C, auf dem die letzte Terzine basiert, eine jeweils massive Schlußwirkung befördert.

Gerade an dieser Stelle finden die meisten Variationen innerhalb der einzelnen Strophen statt: So variiert schon die II. Strophe durch die fallende Gestik und die insgesamt tiefere Lage angesichts der Schrecken der Vergangenheit, so wie die kleine Verzierung in T. 9 für die IV. Strophe dem Lob der Musik („Süßer Wohl laut schläft in der Saiten Gold“) Tribut zollt und sich in T. 11 („Der Sänger singt von der Minne Sold“) die einzige dezidiert aufsteigende Bewegung an dieser Stelle – nur angedeutet in der III. Strophe – findet. Ähnlich subtil wird die Not des Priesters angesichts des schäumenden Baches in der VIII. Strophe musikalisch umgesetzt („Und da ich mich nahe des Baches Steg / da hat ihn der strömende Gießbach hinweg / Im Strudel der Wellen gerissen“). Hierfür wählt Zelter eine relative Hochtonlage, wie auch für des Grafen Angebot, dem Priester sein Pferd zu geben, damit der noch rechtzeitig den

³² S. hierzu Abbildung – Anhang.

Sterbenden aufsuchen kann (IX), wogegen er sich selbst mit des Knappen Pferd begnügen möchte: Sprechender Weise kehrt an dieser Stelle Zelter in T. 9 zum einzigen Male die melodische Bewegung der ausgeschrittenen Terz nach oben. Durch ein Umkippen der Deklamation in das fast Prosahafte in T. 11 fängt Zelter in der XII. Strophe die Betroffenheit des Kaisers ein: „Die Züge des Priesters erkennt er schnell/ Und verbirgt der Tränen (T. 11) stürzenden Quell / In des Mantels purpurnen Falten“.

Auch die Auszierungsvarianten in T. 16 für die Strophen VIII, IX und X stehen in einem engen Zusammenhang mit den Textaussagen, Zelter unterstreicht mit dieser kleinen Gestik doch das Dogma der Gnadenerweisung und der Demut: „Drum daß dem Lechzenden werde sein Heil“, „Und am nächsten Morgen, mit dankendem Blick“, „Von dem ich Ehre und irdisches Gut“.

Aufschlußreich ist auch eine variative Divergenz in T. 18, welche die Strophen II, III und bedingt V-IX betrifft: Gerade die Melodieführung für Strophe III weicht auffallend ab, indem zum ersten und einzigen Mal in die höhere Oktave gesprungen wird, sicher um die musische Kontinuität, die Kaiser Rudolph weiterhin pflegen wird, nämlich den Gesang des Sängers, eindrücklich und vielleicht auch jubelnd zu unterstreichen.

Obgleich Goethe versuchte, Zelter zu dramatischen Lösungen gerade bezüglich der Balladen zu stimulieren „Ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größeren Singstück dem Komponisten Stoff gäben“ (Goethe an Zelter am 26.8.1799), und obgleich Zelter beispielsweise Schillers Dichtung *Die Gunst des Augenblicks* als „eine anwachsend größere musikalische Form“ (Zelter an Goethe, 22.12.1804), nämlich als Kantate für 4 Soli, Chor und Orchester komponierte, steht hier vor allem das Deklamatorische sowie das Liedhafte im Vordergrund und damit liegt die „musikalische Pointe“ maßgeblich im Vermögen des Sängers, „der ernsthaft bleiben und sich hüten muß, mit der Aussprache die Worte nicht zu plackern“ (Zelter an Goethe 21.9.1799). Trotzdem: Die uns im GSA überlieferten autographen Aufzeichnungen der Ballade sind letztlich nichts anderes als die unerläßlichen und beinahe skeletthaft zu verstehenden Angaben, die zum Vortrag unabdingbar notwendig sind; sie sind eine aufführungspraktische Minimalversion und vermitteln nur eine relativ begrenzte Vorstellung, wie die Deklamation geklungen haben könnte, evt. durch Zelter selbst gesungen, was der Komponist in seinem Briefwechsel mit Goethe empfiehlt, hinsichtlich des Schillerschen *Bergliedes*, welches am besten durch den Komponisten selbst gesungen werden sollte: „Wenn ich es ihm auch nur vorsingen könnte, denn schwerlich wird einer den rechten Punkt treffen“ (an Goethe, 12.7.1804). Das, was die Aufzeichnungen also nicht überliefern, sind die zahlreichen feinen Nuancen, Variationen, Abschattierung, Retardandi und Rubati, die zu Zelters zweifelsohne anspruchsvollem musikalischen Deklamationsstil gehören.

Andererseits läßt die erhebliche Divergenz der beiden Kompositionen die ungeheure Spannweite der Zelterschen Liedproduktivität aufblitzen. Ist Zelter in der Vertonung der *Sänger der Vorwelt* eine doch sehr autarke Umsetzung der Inhalte der Dichtung gelungen, die zugleich das Idealisch-Anspruchsvolle längst vergangener Zeiten heraufbeschwört, so scheint er in der Art der „lediglich“ deklamatorischen Umsetzung der Ballade, gestützt von zurückhaltenden musikalischen Mitteln und basierend auf der Ausdrucksgewalt und Sensibilität eines guten Deklamators nicht zuletzt die Atmosphäre des mittelalterlichen Barden- und Moritatenvortrags heraufbeschwören zu wollen, allerdings mit zeitgenössischen Mitteln. Allein der gewählte „Ton“ dient also als Interpretationsebene, wobei Zelter nicht auf seine Eigenständigkeit als Komponist verzichtet, die er stets für sich in Anspruch nahm. Solches muß man berücksichtigen, wenn man Rochlitz' Nachruf auf Zelter nachliest, wobei Rochlitz die oft andere Auslotung der Dichtung durch Zelter, – seine Tendenz, Schillers Aussagen eine etwas harmlosere, weniger hoffnungslos abgründige und trotz aller Kühnheit vor allem der harmonischen Anlage eher biedermeierlich anmutende Richtung zu geben – nicht thematisiert:

„und dass nicht wenige Sänger[/innen] [...] selbst bey Liedern kaum bedenken, was sie eigentlich singen, vielmehr die Dichtung nur als Sylben bequem zum Vortrage der Töne, ansehen, und an diesen genug haben, wenn sie nur fließen und angenehm klingen.[...]. Zelter in jenen seinen Liedern wollte gar nichts, als das (an sich und für Musik) wahrhaft bedeutende und schöne Gedicht im Mittelpuncte des in ihm waltenden Gefühls auffassen und in Tönen ausdrücken, dabey aber zugleich die Form, worin der Dichter sich ausgesprochen, möglichst nachbilden oder doch bemerklich bleiben lassen: diess wollte er aber auch einsichtsvoll, ernstlich, und ließ nicht ab, bis er es erreicht hatte. [...] Es [scheint] mir doch offenbar, dass er [Zelter] den ersten [J.A.P.Schulze] an Kraft, Feuer und heiterer Stimmung, den Zweyten [Reichardt] an Reiz und Mannigfaltigkeit der Empfindungen, so wie an Fleiß der Ausführung, Beyde aber an Originalität des Talents übertraf“.³³

³³ AMZ 1832, Nachruf von Rochlitz auf Zelter, Sp. 93ff.

Anhang: Sänger der Vorwelt:

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find ich die Sänger,
 _ v _ v v _ v v _ v v _ v³⁴
 Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,
 _ v v _ v v _ v v v _
 Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen
 _ v _ v v _ v _ v v _ v v _ v
 Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds?
 _ v _ v v _ v v _ v v _
 Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra
 _ v _ v v _ v v _ v v _ v v _ v
 Freudig zu wecken, es fehlt, ach! Ein empfangendes Ohr.
 _ v v _ v v _ v v v v _
 Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
 _ v v _ v v _ v v _ v _ v v _ v
 Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.
 _ v v _ v v _ v v _ v v _
 Wie man die Götter empfangt, so begrüßte jeder mit Andacht,
 _ v v _ v v _ v v _ v _ v v _ v
 Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf.
 _ v _ v v _ v v _ v v _
 An der Glut des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,
 _ v _ v v _ v _ v v _ v v _ v
 An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.
 _ v _ v v _ v v _ v v _
 Nährt und reinigte sie! Der Glückliche, dem in des Volkes
 _ v _ v v _ v _ v v _ v v _ v
 Stimme noch hell zurück tönte die Seele des Lieds,
 _ v v _ v _ v v _ v v _
 Dem noch von außen erschien, im Leben, die himmlische Gottheit,
 _ v v _ v v _ v _ v v _ v v _ v
 Die der neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt.
 _ v _ v v _ v v _ v v _

³⁴Es wurden folgende Zeichen gewählt: „_“ für betonte Silbe und „v“ für unbetonte Silbe (Anmerkung der Herausgeberin).

Die Sänger der Vorwelt

Takte



[6]

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find ich die Sänger



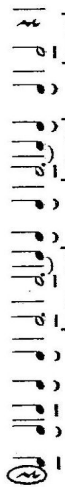
[6]

Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzickt.



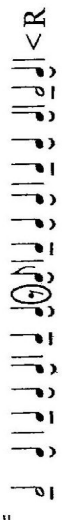
[6]

Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen



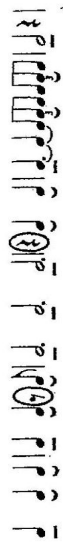
[8]

Und getragen den Geist hoch auf den Flit- gehn des Lieds?



[6]

Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra



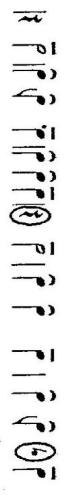
[1]

Freudig zu wecken, es fehlt, ach! Ein empfång- er- des Ohr.



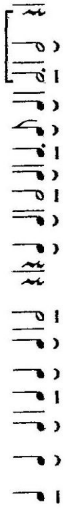
[7]

Glück-liche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde



[6]

Flög, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.



[8]

Wie man die Götter empfångt, so begrüßte jeder mit An-dacht,



[7]

Was der Genius ihm, redend und bil- dend, erschuf.



[6]

An der Glut des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,



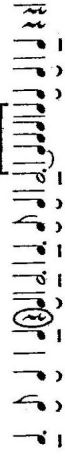
[7]

An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.



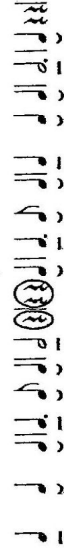
[8]

Nährt und reinigte sie! Der Glückliche, dem in des Volkes



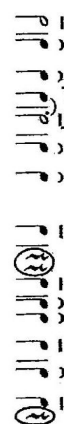
[8]

Stimme noch hell zurück tönte die See- le des Lieds,



[8]

Dem noch von außen erschien, im Leben, die himmlische Gottheit,



[7]

Die der Neuere kaum, kaum noch im Her- zen vernimmt.

Der Graf von Habsburg
– Ballade –

Carl Friedrich Zelter

10. Mai 1804

I
Zu Aa - chen in sei - ner Kai - ser - pracht, im

II
Und rings er - füll - te den ho - hen Bal - kon das

III
Und der Kai - ser er - greift den gold - nen Po - kal und

IV
Und sieh! in der Für - sten um - ge - ben - den Kreis trat der

V
Nicht ge - bie - - ten werd' ich dem Sän - ger, spricht der

VI
Und der Sän - - ger rasch in die Sai - ten fällt und be -

VII
Und der Graf zur Er - de sich nei - get hin, das

VIII
Was schaffst du? Re - det der Graf ihn an, der

IX
Da setzt ihn der Graf auf sein rit - ter - lich Pferd und

X
Nicht wol - le das Gott, rief mit De - muts - sinn der

XI
So mög Euch Gott, der all - mäch - ti - ge Hort, der das

XII
Und mit sin - nen - dem Haupt saß der Kai - ser da, als

I
I

I
al - ter - tüm - li - chen Saa - le saß Kö - nig Ru - dolfs

II
Volk in freud - gem Ge - drän - ge, laut misch - te sich in der Po -

III
spricht mit zu - frie - den - en Blick - ken: Wohl glän - zet das Fest, wohl

IV
Sän - ger im lan - gen Ta - la - re, Es glänz - te die Lok - ke

V
Herr - scher mit lä - cheln - dem Mun - de, Er steht in des größ - ren

VI
ginnt sie mäch - tig zu schla - gen: Aufs Weid - werk hin - aus ritt ein

VII
Haupt mit De - mut ent - blö - ßet, zu ver - eh - ren mit gläu - bi - gem

VIII
ihn ver - wun - dert be - trach - tet. Herr, ich wal - le zu ei - nem

IX
reicht ihm die prächt - gen Zäu - me, daß er la - be den Kran - ken, der

X
Graf, daß zum Strei - ten zum Ja - gen das Roß ich be - schrit - te

XI
Fleh'n der Schwa - chen er - hö - ret, zu Eh - ren auch brin - gen

XII
dächt er ver - gan - ge - ner Zei - ten Jetzt, da er dem Sän - ger ins

I
I

3

8

I hei - li - ge Macht beim fest - li - chen Krö - nungs - mah - le. Die
 II sau - nen Ton das jauch - zen - de Ru - fen der Men - ge. Denn
 III pran - get das Mahl, mein kö - nig - lich Herz zu ent - zük - ken; doch den
 IV sil - ber - weiß, ge - bleicht von der Fül - le der Ja - hre. Sü - ßer
 V Her - ren Pflicht, er ge - horcht der ge - bie - ten - den Stun - de.
 VI ed - ler Held, den flüch - ti - gen Gems - bock zu ja - gen. Ihm
 VII Chri - sten - sinn, was al - - - le Men - schen er - lö - set. Ein
 VIII ster - ben - den Mann, der nach der Him - mels - kost schmach - tet. Und
 IX sein be - gehrt, und die hei - li - ge Pflicht nicht ver - säu - me. Und er
 X für - der - hin, das mei - nen Schö - pfer ge - tra - gen! Und
 XI hier und dort, so wie Ihr jetzt ihn ge - eh - ret. Ihr
 XII Au - ge sah, da er - greift ihn der Wor - te Be - deu - ten. Die

8

9

I Spei - sen trug der Pfalz - graf des Rheins, es schen - kte der Böh - me des

II geen - digt nach lan - gem ver - derb - li - chen Streit war die kai - ser - lo - se, die

III Sän - ger ver - miß ich, den Brin - ger der Lust, der mit sü - ßem Klang mir be -

IV Wohl - laut schläft in der Sai - ten Gold, der Sän - ger singt von der

V Wie in den Lüf - ten der Sturm - wind saust, man weiß nicht, von wan - nen er

VI folg - te der Knapp mit dem Jä - ger - ge - schoß, und als er auf sei - nem

VII Bäch - lein a - ber rausch - te durchs Feld, von des Gieß - bachs rei - ßen - den

VIII da ich mich na - he des Ba - ches Steg, da hat ihn der strö - men - de

IX sel - ber auf sei - nes Knap - pen Tier ver - gnü - get noch wei - ter des

X magst du's nicht ha - ben zu eig - nem Ge - winst, so bleib es ge - wid - met dem

XI seid ein mäch - ti - ger Graf, ge - nannt durch rit - ter - lich Wal - ten im

XII Zü - ge des Prie - sters er - kennt er schnell und ver - birgt der Träh - nen

I

I

per - len - den Weins, und al - le die Wäh - ler, die sie - ben, wie der
schreck - li - che Zeit, und ein Rich - ter war wie - der auf Er - den. Nicht
we - ge die Brust und mit gött - lich er - ha - ben - en Leh - ren. So
Min - ne Sold, er frei - set das Höch - ste, das Be - ste, was das
kommt und braust, wie der Quell aus ver - bor - gen - en Tie - fen, So des
statt - li - chen Roß in ei - ne Au kommt ge - rit - ten, ein
Flu - ten ge - schwellt, das hemm - te der Wan - de - rer Trit - te; und bei -
Gieß - bach hin - weg im Stru - del der Wel - len ge - ris - sen. Drum
Ja - gens Be - gier, der an - dre die Rei - se voll - füh - ret; und am
gött - li - chen Dienst, denn ich hab es dem ja ge - ge - ben, von
Schwei - zer - land, Euch blühn sechs lieb - li - che Töch - ter. So
stür - zen - den Quell, in des Man - tels pur - pur - nen Fal - ten. Und

15

I
Ster - ne Chor um die Son - ne sich stellt, um - stan - den ge - schäf - tig den

II
blind mehr wal - tet der ei - ser - ne Speer, nicht fürch - tet der Schwa - che, der

III
hab ich's ge - hal - ten von Ju - gend an, und was ich als Rit - ter ge -

IV
Herz____ sich wünscht, was der Sinn____ be - gehrt; doch sa - ge, was ist des

V
Sän - gers Lied aus dem In - nern schallt und wek - ket der dun - keln Ge -

VI
Glöck - lein hört er er - klin - gen fern, ein Prie - ster war's mit dem

VII
seit legt je - ner das Sa - kra - ment, von den Fü - ßen zieht er die

VIII
daß dem Lech - zen - den werd____ sein Heil, so will ich das Wäs - ser - lein

IX
näch - sten Mor - gen, mit dan - ken - dem Blick, da bringt er dem Gra - fen sein

X
dem ich Eh - re und ir - di - sches Gut zu Le - hen trag____ und

XI
mö - gen sie, rief er be - gei - stert aus, sechs Kro - nen Euch brin - gen

XII
al - les blick - te den Kai - ser an und er - kann - te den Gra - fen,

I
15
f

18

I Herr-scher der Welt, die Wür - de des Am - tes zu ü - ben.

18

II Fried - li - che mehr des Mäch - ti - gen Beu - te zu wer - den.

18

III pflegt und ge - tan, nicht will ich's als Kai - ser ent - beh - ren.

18

IV Kai - sers wert an sei - nem herr - lich - sten Fe - ste?

18

V füh - le Ge - walt, die im Her - zen wun - der - bar schlie - fen.

18

VI Leib des Herrn, vor - an kam der Meß - ner ge - schrit - ten.

18

VII Schu - he be - hend, da - mit er das Bäch - lein durch - schrit - te.

18

VIII jetzt in Eil durch - wa - ten mit - nak - ken - den Fü - ßen.

18

IX Roß zu - rück, be - schei - den am Zü - gel ge - füh - ret.

18

X Leib und Blut und See - le und A - tem und Le - ben.

18

XI in Eu - er Haus und glän - zen die spät - sten Ge - schlech - ter!

18

XII der das ge - tan, und ver - ehr - te das gött - li - che Wal - ten.

18

8 8

Nº 5. DIE SÄNGER DER VORWELT.

Herzhaft.

PIANO-FORTE.

nach und nach lebhafter

zurückgehalten wie vorhin

Adagio.

Allegro und brillant

The musical score is written for piano and features a variety of textures and dynamics. It begins with a 'PIANO-FORTE' instruction and a 'Herzhaft' tempo marking. The first system includes the lyrics 'nach und nach lebhafter'. The second system has 'zurückgehalten wie vorhin'. The third system is marked 'Adagio.' and includes the number '201' at the bottom. The final system is marked 'Allegro und brillant' and features a dense, fast-moving texture. The score is arranged in five systems, each with two staves (treble and bass clef).

Sagt, wo sind die Vor-treff-li-chen hin, wo find' ich die
Sän-ger, die mit dem le-ben-den Wort hor-chen-de Völ-ker ent-zückt, die vom
Him-mel den Gott, zum Him-mel den Men-schen-ge-sun-gen, und ge-
tra-gen den Geist hoch — auf den Flü-geln des Lieds?

Allegro

The musical score consists of seven systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features intricate textures, including arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages. The lyrics are in German and describe the search for the 'voice of life' and the 'spirit of the song'.

Ach, noch le-ben die Sän-ger, nur feh-len die Tha-ten, die Lÿ-ra freu-dig zu we-cken, es

dringend. dolce
fehlt ach! ach! ein em-pfan-gen-des Ohr.

dringend.
Glück-liche Dich-ter der glückli-chen Welt! Von Mun-de zu Mun-de flog, von Ge-

nachlassend dolce
schlecht zu Ge-schlecht eu-er em-pfun-de-nes Wort.

Wie man die Göt-ter em-pfängt, so be-grüss-te je-der mit An-dacht, was der Ge-ni-us

ihm, re-dend und bil-dend, er-schuf.

An der Glut des Ge - sangs ent - flamm - ten des Hö - rers Ge - fühl - le, an des

Hö - rers Ge - fühl ——— näh - te der Sän - ger die Glut. Nährt' ———

— und rei - nig - te sie! Der Glück - li - che, dem in des Vol - kes Stim - me noch

hell zu - rück tön - te die See - - - - le des Lieds. Dem noch von

au - ßen er - schien, im Le - ben, die himm - li - sche Gott - - - heit, die der Neu - e - re

kaum, kaum noch im Her - - - - zen ver - nimmt. Schiller.