

MATTHIAS LASSEN

Klopstock-Vertonungen in Schleswig-Holstein um 1800

Zum 300. Geburtstag des Dichters

Singung des Liedes, du übertriffst auch die schönere Sprechung¹

Vielleicht ist es etwas kühn, wenn wir den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) hier über den Titel in den Vordergrund stellen und im selben Atemzug des ersten Satzes eingestehen wollen, dass es im Folgenden nur um die musikalische Seite der zu betrachtenden Vertonungen und um einige Hintergründe (die Komponisten und ihre Beziehungen untereinander betreffend) gehen soll, kaum aber um die Texte und die Klopstock so wichtigen Fragen der Behandlung der Versstruktur in der musikalischen Umsetzung.² Als Hommage an den Dichter möge der vorliegende Text dennoch gesehen werden, auch in der indirekten Form. Anlass zur Beschäftigung waren – mehr noch als der runde Geburtstag des Dichters – die Klopstockvertonungen des Lübeckers Karl von Schlözer (1780–1859), denen bisher – d. h. in den vergangenen gut zweihundert Jahren ihrer Existenz – eine genauere Betrachtung versagt geblieben ist. Auch Schlözers Vertonungen haben sozusagen runden Geburtstag: Sie feiern ihren 200. Geburtstag, genauer gesagt sind sie 1819–1821 komponiert, und sie sollten zu Klopstocks 100. Geburtstag am 2. Juli 1824 erscheinen, dies verzögerte sich allerdings bis Mai 1825 (vgl. dazu Schlözers Selbstzeugnisse weiter unten). Über Schlözer hinaus sollen weitere nördliche Komponisten zumindest kurz ins Blickfeld geraten dürfen, mit der Beschränkung allerdings auf schleswig-holsteinische Namen, denn durch Klopstocks Wohnsitz in Hamburg ist diese Stadt bereits in den Fokus entsprechender Darstellungen gerückt worden.³ Damit wäre das Thema umrisSEN, d. h. es liegt keine speziellere vergleichende Fragestellung zugrunde, zumal sowohl die vertonten Texte als auch die Musikbeispiele unterschiedlich genug sind – immerhin reicht die Bandbreite der Texte vom in Gesang- und Choralbüchern verbreiteten *Auferstehn, ja auferstehn!* über bekannte und oft vertonte Gedichte wie *Das Rosenband* oder *Die Sommernacht* hin zu Auszügen aus dem *Messias* oder den Heldengesängen der verschiedenen *Hermann*-Texte, und der Zeithorizont der

1 Friedrich Gottlieb Klopstock, erste Zeile des Epigramms *Frommer Wunsch*, HKA A II 1982, S. 64 (Nr. 201 *Frommer Wunsch*).

2 Der Autor möchte sich in diese Richtung nicht weiter vorwagen, vielmehr aus dem Panorama unbekannterer Komponisten Er-gänzungen zur Diskussion und zum Gesamtbild beitragen.

3 Vgl. Hottmann 2017. – Koch 2003. – Schwab 2001.

Vertonungen umspannt mehr als sechs Jahrzehnte. Es handelt sich insgesamt hier mehr um einen musikalischen Blumenstrauß anlässlich des Dichter-Geburtstages, um eine *Blumenlese* – so wäre die zeitgenössische Titelgebung, wie man sie bei Carl Friedrich Cramer, Johann Friedrich Reichardt und anderen finden kann –, und so suchen wir der Anschauungswelt der hier zu beschreibenden Zeit gerecht zu werden.

Kunzen, Cramer und Klopstock

Die Studie von Heinrich W. Schwab zu den Klopstockvertonungen Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens (1761–1817) erschien zum 200. Todestag des Dichters 2003,⁴ wir nehmen sie hier zum 300. Geburtstag wieder auf. Kunzen ist auch deswegen ein passender Einstieg in das Gesamtthema, weil mit ihm gleich zu Beginn als wichtiger Vermittler Carl Friedrich Cramer (1752–1807) in Kiel berücksichtigt werden kann: Cramer war nicht nur mit Klopstock persönlich bekannt war und hat sich bekanntlich enthusiastisch für den Dichter in Publikationen eingesetzt,⁵ sondern war selbst wiederum mit zahlreichen Komponisten befreundet, so dass er als eigentlicher Motor einer schleswig-holsteinischen Klopstock-Rezeption im Musikalischen gelten kann. Ohne ihn hätte Kunzen wohl nicht Klopstock vertont, wären die Oden von Christian Gottlob Neefe nicht in Flensburg im Druck erschienen und hätte auch Peter Grönland wohl nicht seine weiter unten zu beschreibende Klopstock-Begeisterung entwickelt.

Die folgenden bei Schwab beschriebenen, gedruckten Vertonungen Kunzens liegen alle im engen Veröffentlichungszeitraum 1783–1790, in Klammern ergänzen wir die Bezeichnungen des 2015 erschienenen Werkverzeichnisses:⁶ 1) 1783 die *Vorbereitung zum Tode* für zwei Sopräne mit Klavierbegleitung in Cramers *Blumenlese*⁷ – dem Notenband zum *Magazin der Musik* – (A.VI.1), die auch in Partiturhandschrift für Sänger (2 S, T), Chor, Orchester und Orgel existiert (A.III.2), – 2) 1787 zwei Ausschnitte im Klavierauszug aus *Hermann und die Fürsten* in Cramers *Flora* (B.III.2 *Barden gesang* und *Herminonens Tanz*, auch als handschriftlicher Stimmensatz der Fassung für Soli, Chor und Orchester existierend), – 3) 1788 Teile aus *Hermanns Schlacht* im Flensburger/Leipziger Druck der Kortenschen Buchhandlung *Weisen und Lyrische Gesänge* (A.VI.20.47 *Auf Moos' am lustigen Bach*, und A.VI.20.48 *In deinen Thälern, Einsamkeit*), – 4) 1789 in Kunzens Sammlung *Zerstreute Kompositionen* aus *Hermanns Tod* das *Fischerlied* und das *Hirtenlied* (B.III.4), – dann 5) 1790 der komplette Klavierauszug *Hermann und die Fürsten* als *Polyhymnia VIII* (B.III.2), sowie außerdem 1791 ein Wiederabdruck zweier Ausschnitte aus *Hermanns Tod* (B.III.4 *Fischerlied*) und *Hermann und die Fürsten* (B.III.2 Chor *Folgt ihr, sie ist es*) im *Musikalischen Wochenblatt*.⁸ Man kann also hier von einer biographisch auf eine frühe Schaffensphase begrenzten, aber intensiv-gründlichen Beschäftigung mit Klopstock sprechen. Bevor wir uns schwerpunktmäßig den später liegenden Schloëzer-Vertonungen zuwenden, sind Kunzens Klopstock-Werke auch deshalb ein gutes Prälu-

⁴ Schwab 2003.

⁵ Vgl. Schmidt 2005. – Schwab 2005.

⁶ Wald-Fuhrmann 2015, S. 268–315 (Werkverzeichnis, erstellt von Michaela Kaufmann).

⁷ Den nur inoffiziellen Titel *Blumenlese* gab Cramer selbst seinen Musikbeilagen, vgl. Cramer 1783b, S. 817.

⁸ Vgl. die einzelnen Drucknachweise zu Kunzen im Literaturverzeichnis.

dium, weil sie auch für Kunzens eigenes Œuvre so etwas wie ein Präludium abgeben. Schwab beschreibt, wie Cramer in Kiel den jungen Jurastudenten Kunzen fördert und zur Veröffentlichung seiner Kompositionen anregt, und Cramer selbst beschreibt dies 1787 in der Vorrede zur *Flora* so: »ich maaße mir hierbey das Verdienst einiges Einflusses meiner Bitte auf seine ohnedem schon brennende Liebe für Klopstock an«,⁹ auch hatte Cramer seine Pläne zu Veröffentlichungen aller drei *Hermann*-Vertonungen von Kunzen im Brief an Klopstock mitgeteilt und dem Komponisten darin bescheinigt, er hätte an »kräftigem Ausdruck, Simplicität des Gesangs, und tieferem Gebrauche der Harmonie« gewonnen.¹⁰ Die *Vorbereitung zum Tode* ist zudem, so Schwab, »möglicherweise die erste Komposition Kunzens überhaupt, die im Druck erschienen ist«.¹¹ Ab 1784 war Kunzen dann schon in Kopenhagen tätig, aber die Klopstock-Aktivitäten setzten sich fort, etwa im Salon der Dichterin Friederike Brun, wo Cramer bei seinem Kopenhagenbesuch Klopstock-Texte vorlas und eventuell auch – Schwab beschreibt eine Notenausgabe mit Eintragungen, die das nahelegt – Kunzen seine Musik zu *Hermann und die Fürsten* den Zuhörern vorstellte.¹² Damit ist auch für Kopenhagen der Kreis angesprochen, in dem Cramer, Kunzen, wie auch Peter Grönland, J.A.P. Schulz, der Dichter Jens Baggesen und andere aktiv tätig waren. In den einzelnen Biographien der kulturellen Akteure dieser Zeit in Kiel wie in Kopenhagen findet man dieses produktive Netzwerk jeweils dargestellt. Nach 1790 hat Kunzen allerdings keine weiteren Klopstocktexte vertont, der vollständige Klavierauszug von *Hermann und die Fürsten* schließt somit diese Reihe, während die beiden anderen Zyklen *Hermanns Schlacht* und *Hermanns Tod* nicht vollständiger ausgearbeitet worden und nur die genannten knappen Auszüge gedruckt worden sind. Dass infolge der Auseinandersetzung um Kunzens Oper *Holger Danske* (1789), die eine heftige nationale Kontroverse wurde, die patriotische Emphase Klopstocks ohnehin kaum noch eine Würdigung in Dänemark finden konnte, erklärt zumindest teilweise die Tatsache, dass Kunzen nach diesen Ereignissen auch später nicht zu Klopstock-Texten zurückkehrte.¹³ Auch war der Inspirator Cramer seit seiner Amtsenthebung 1794 und dem Wegzug nach Paris als treibende Kraft nicht mehr in der Nähe wirksam.

Zur Beschreibung der Musik verweisen wir auf Schwab, bieten aber die *Vorbereitung zum Tode* in besser lesbarer Form im Anhang 1 zum Musizieren an.¹⁴ Nur eine kleine Stelle aus *Hermann und die Fürsten* sei doch direkt musikalisch-analytisch ins Blick- bzw. Gehörfeld gerückt wegen ihrer Auffälligkeit: Hier findet sich auf Seite 68 des Klavierauszugs von 1790 folgende harmonisch wie melodisch besonders dicht gestaltete Stelle (der ganze, nur 16 Takte umfassende Abschnitt, der mit *Grazioso* überschrieben ist, findet sich im Anhang 2¹⁵).

⁹ Cramer 1787, S. XIV (Vorrede, datiert »Kiel, den 26. April 1787«).

¹⁰ Schwab 2003, S. 125. – HKA B VIII/1 1994, S. 71–72, Brief Cramer an Klopstock, datiert 20.4.1785.

¹¹ Schwab 2003, S. 116–117.

¹² Schwab 2003, S. 119.

¹³ Vgl. Schwab 2003, S. 138–141.

¹⁴ Vgl. Anhang 1: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s1>.

¹⁵ Vgl. Anhang 2: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s2>.

8

1 2 3 4

Sanft, wie der Ge-lieb - te, dem die Braut die er - sten Waf-fen um-krän-zet hat!

1 2 3 4

Cm⁵ D⁷ G⁷ C⁷ F

Notenbeispiel 1: Kunzen, *Hermann und die Fürsten*, Klavierauszug S. 68, T. 8-12.

Der vierfache Quintfall im Bass (a-d-g-c-f) wäre allein schon eine harmonische Besonderheit, wobei insbesondere schon der erste Akkord dieser Quintenstrecke – beschreibbar in seiner Struktur als c-moll oder a-vermindert mit Septime – einen deutlichen Farbumschwung bewirkt. Es lässt sich aber auch staunen über die Terzenreihung im Gesang: Vier Terzen hintereinander (klein-groß, sequenziert klein-groß) gleiten mit jeweils chromatisch nach unten geschobenem Startton (c-h-b-a) abwärts, eine seltsame, aber dennoch *sanfte* Häufung dieses Intervalls, die sich wohl nur sehr selten überhaupt so finden lässt – eingefügt in einen klaren, klassischen Viertaktrahmen, der von C-dur (T. 8) nach F-dur (T. 12) führt.

Klopstock selbst hat, durch unermüdliche Vermittlung Cramers, die Vertonungen Kunzens gekannt und geschätzt, so wünschte er sich 1787 die Vertonung eines Textes »am liebsten durch Schulz, aber gewiß auch gern durch Kunzen«,¹⁶ und auch direkte Begegnungen mit Kunzen sind als sicher anzunehmen, aber konkret schwer fassbar.¹⁷ Wir wollen hier nach Betrachtung des musikalischen Ausschnittes noch einen brieflichen Ausspruch Julia Reventlows anfügen, der sich zwar auf *Herminonens Tanz* aus *Hermann und die Fürsten* (Textbeginn: *Das Mädchen bringt des Haines Kranz*) bezieht, aber das Musizieren der Kunzenschen Musik in Hamburg durch Juliane von Winthem beweist¹⁸ und vielleicht auch auf die oben musikalisierte Bekränzung des Geliebten passen möchte: »Sagen Sie Windeme entsetzlich viel schönes von mir – – Ich smachte nach den Accompagnement zu den Liede von Herminone wie sie Hermann den Kranz bringt«.¹⁹ Es handelt sich wie gesagt nicht um das oben analysierte Werk, aber das Lob des Accompagnement kann hier wohl auch wie analytisch gezeigt auf die Bekränzung in der *Vorbereitung zum Tode* übertragen werden.

¹⁶ Klopstock an Gräfin Auguste Bernstorff in Kopenhagen, Hamburg 14.12.1787, HKA B VIII/1 1994, S. 108–109.

17 Schwab 2003, S. 119.

18 Schwab 2003, S. 119.

¹⁹ Juliane Reventlow an Klopstock und Johanna Elisabeth von Winthem, Kopenhagen 18.12.1784, HKAB VIII/1 1994, S. 51.

Karl von Schröder (1780–1859) – *Acht Oden von Klopstock* op. 9 (1819/1825)

Der Sprung von Kunzen zu Schröder ist groß: Weit liegt Schröder zeitlich entfernt vom Kreis um Cramer, und als Schröders Oden erscheinen, ist Kunzen bereits einige Jahre und Klopstock bereits seit über 20 Jahren tot. Schröder versieht seine *Acht Oden von Klopstock* mit dem bekenntnishaften Untertitel *In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte und den Verehrern dieses unsterblichen Dichters am 2^{ten} July 1824 zugeeignet von K. von Schröder in Lübeck. 9^{tes} Werk. Der Gesangstücke 4^{tes} Heft.* Sie sind eine eigentümliche und interessante Sammlung: Zu jedem Lied notiert Schröder das genaue Datum der Komposition, außerdem zu den meisten Texten (nicht zu *Edone* und *Rosenband*) nach Klopstockschem Vorbild das Betonungsschema – vorangestellt und auch über der Gesangsstimme – sowie weitere Informationen zu den Texten.²⁰ Die Veröffentlichung im Mai 1825 berichtet Schröder in dem von ihm selbst verfassten Textmanuskript zu seiner Musik, das sich im Lübecker Stadtarchiv befindet und im Folgenden in extenso zitiert wird, bevor die Lieder, vor allem *Die Sommernacht*, etwas genauer analysieren werden. Sein Manuskript hat Schröder überschrieben mit *Die Compositionen | von | Karl von Schröder | von ihm geschrieben aufgesetzt 9 Mai 1826 | und mit späteren Zusätzen.*²¹ Das Manuskript umfasst 18 unpaginierte Seiten sowie einen beiliegenden kleinen Zettel, die erste Seite bringt nur den Titel, der Text beginnt auf Seite 2 mit einer Vorbemerkung und unten auf der Seite mit dem weiteren (Unter-)Titel *Meine musikalischen Versuche* (wir zitieren im Folgenden aus diesem Manuskript mit Seitenzahlen). Die Klopstock-Oden op. 9 nehmen auffällig viel Raum im Selbstbericht zu den bisher erschienenen Kompositionen ein, was zum einen daran liegen wird, dass die Komposition zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht allzu weit entfernt lag, zum anderen kann man auf eine besondere Wertschätzung Schröders gerade dieser eigenen Komposition schließen. Breiten Raum nehmen in Schröders Bericht zu op. 9 die Reaktionen kundiger Zeitgenossen ein, während er die Klopstock-Vertonungen von Reichardt, Zelter, Zumsteeg und Gluck nach eigener Aussage nicht gekannt habe:

»Oevr: IX. Acht Oden von Klopstock sollten schon den 2ten July 1824 erscheinen, erschienen aber erst im May 1825. Schon 1819 fing ich mit der Composition dieser Oden an, bemerke jedoch, daß ich durchaus ohne irgend ein Vorbild dieß gewagt habe. Lange nachher kamen mir erst die Gluckschen in die Hände, die ganz verfehlten Neeffschen lernte ich aus Forkels Bibl. kennen, die Reichardtschen sind mir nie vorgekommen, ebensowenig die Zelterschen. Zumstegs mislungenen 2 Oden fielen mir auch erst nachdem alles fertig war in die Hände. Genug meine Bearbeitung ist ganz mein eigenes Werk, ohne alles Vorbild. Nach dem Jahre 1819 als die ersten 7 Oden fertig waren, theilte ich das Manuskript dem Bürgermeister Overbeck, der *Klopstock* (und *Gluck*) ebenso verehrte als ich, mit, unter den 3ten Decbr 1820 schrieb er mir darauf folgendes:«²²

²⁰ Vgl. Exemplar der *Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck* (MusP107Ex2): <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-4024744>, sowie Exemplar der *Bayerischen Staatsbibliothek München* (4 Mus.pr. 66484): <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107221-1>.

²¹ Stadtarchiv der Hansestadt Lübeck, Bestand 05.5 Schröder, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, darin: *Die Compositionen | von | Karl von Schröder | von ihm geschrieben aufgesetzt 9 Mai 1826 | und mit späteren Zusätzen* [= Schröder, *Compositionen* 1826].

²² Schröder, *Compositionen* 1826, S. 8.

Für die Vertonungen von Neefe verweist er auf Forkels *Musikalisch-kritische Bibliothek*, in der schon 1778 eine Rezension der Klopstock-Oden von Neefe zu lesen gewesen war.²³ Schröder zitiert dann im Folgenden den Brief von Christian Adolph Overbeck an ihn, der auch im Original im selben Archivbestand erhalten ist. Wir werden daher den Brief aus dem Original wiedergeben und auf die Klopstock-Vertonungen von Overbeck später noch zurückkommen:

»Ew. Hochwohlgebohren

bitte ich recht sehr um Verzeihung wegen des langen Behaltens Ihrer Noten. Da Sie für die Klopst. Kompositionen den Grundsatz der Einheit im Mannichfältigen, oder des Durchführens des Ganzen lediglich aus dem Thema, ablehnten; so veranlaßte mich dies, länger darüber nachzudenken, welchen eigentlichen Special = Charakter – auf welchen etwa jener Grundsatz nicht so ganz paßte – Sie dieser Gattung Ihrer geistreichen Kompositionen wohl hätten beilegen wollen. Und da will mir's denn nun scheinen, als hätten Sie die Form: Accompagnement, untermischt mit Arioso, beabsichtigt. Irre ich hierin nicht; so mögte ich doch gleichwohl Ihrer näheren Prüfung anheim geben, ob nicht 1) die recitativischen Stellen hin und wieder, mit Vermeidung der häufigen Wiederholung Einer und Derselben Note, mehr Melodie, und 2) die Arioso = artigen Passagen jeder Ode, mehr Ähnlichkeit unter einander, erhalten könnten. Ich beziehe mich, wegen bei der Bemerkungen, auf Grauns Tod Jesu, und ähnliche Werke. – Unter Wiederholung meines ergebensten Dankes für das gütige Geschenk, bitte ich Ew. Hochwohlgebohren, die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochschätzung zu genehmigen.

v. H. d. 3 Dec. 1820.

CAOverbeck²⁴

Die von Overbeck angesprochenen Gestaltungsaspekte des Rezitativischen (mit ›Accompagnement‹) und der lyrischeren Gestaltung als ›Arioso‹ zusammen mit dem Bezug auf Graun verweisen auf die ältere Begriffswelt, die Overbeck hier anlegt, und in der er selbst in seiner schon weiter zurückliegenden Kompositionstätigkeit beheimatet war, der sich aber Schröder kaum noch verpflichtet fühlen musste. Allerdings lassen sich die kritisierten bzw. angemerkten Punkte (längere Tonrepetitionsstrecken, Bevorzugung neuer melodischer Gestaltungen gegenüber »Ähnlichkeit unter einander«) in den Liedern durchaus finden (vgl. die Analyse der *Sommernacht*). Dass Overbeck hier das Rezitativische stark betont, obwohl es in den Schröder-Liedern gar nicht so ausgedehnt vorkommt (vgl. Analyse), zeigt vielleicht einen größeren Respekt vor der Sprachstruktur, den die ältere Komponistengeneration eher ausgezeichnet haben mag als die jüngere.

Anschließend erwähnt Schröder, dass Johann Hermann Clasing (1779–1829) in Hamburg das Korrekturlesen übernommen hatte und erwähnt als weiteren Kontakt nach Hamburg die Komponistin Louise Reichardt (1779–1826) und ihre briefliche Reaktion zu seinen Oden-Kompositionen. Schröder, Clasing und L. Reichardt kann man als ungefähr gleichaltrige, auch ästhetisch verwandte Komponistengeneration ansprechen, zudem wird damit auch Schröders gute Vernetzung zu musikalischen Fachkollegen deutlich. Hier Schröders Bericht:

23 Forkel 1778, S. 211–226.

24 Stadtarchiv Lübeck, 05.5 Schröder, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, Brief Overbeck an Schröder 3.12.1820. Dieser Brief hat vorweg und am Schluss je einen Satz mehr als Schröder, *Compositionen* 1826, S. 8–9, zitiert, und ist hier vollständig mit originärer Interpunktions- und Orthographie wiedergegeben.

»Allein ich änderte an meiner Arbeit im Wesentlichen nichts, sondern feilte nur immer daran. Nachdem *Clasing* die erste *Correctur* gemacht hatte, ließ ich mir die Bogen kommen und änderte den Schluß des Rosenbandes, nach 3/4 Tact; dieß war eine der letzten wesentlichen Veränderungen und darf ich glauben, daß sie der Ode sehr genützt hat; aber auch außerdem fand ich, wiewohl *Clasing* die *Correctur* schon gemacht hatte, noch manches zu ändern. Allein es sind doch noch manche Fehler stehengeblieben die ich in dem hierin befindl Ex: verbessert habe.«²⁵

Schlözer spricht nachträgliche Fehlerverbesserungen an, möglicherweise handschriftliche, die sich allerdings in keinem der konsultierten Exemplare finden.²⁶ Wir lassen hier den bei Schlözer dann wiedergegebenen Brief Louise Reichardts aus dem Original folgen, nur der letzte Satz und die Schlussformel fehlen im Schlözer-Manuskript:

»Hambr: d 24t Apr: 1825.

Ihre gütige Zuschrift ist mir die angenehmste Veranlassung Ihnen, meinen warmsten Dank für Ihr schönes Werk selbst darzubringen. Aber mehr als Dank und innige Theilnahme dürften Sie von bescheidenen Frauen nicht erwarten; von mir um so weniger, da ich schon seit mehreren Jahren²⁷ so eingenommen bin, für diese Ihre lieblichen Schöpfungen, daß ich gar kein Urtheil darüber habe. Ich kann nicht einmahl sagen dies oder jenes gefällt mir vorzüglich, indem immer dasjenige womit ich eben beschäftigt bin mir das Schönste zu seyn scheint.

Wenn es möglich wird declamt:²⁸ u. Gesang so vollkommen zu vereinigen, so fühlt das Musikal: Ohr daß diese beyden eigentlich nie getrennt seyn sollten; giebt dann der gute Geist noch so wunderschöne Harmonien, so kann es nicht fehlen daß jedes gefühlvolle Herz davon ergriffen, ja hingerissen wird.

Nehmen Sie diese aufrichtigen Zeilen so freundlich hin als ich sie gebe, es dankt Ihnen mit mir manche liebe Schülerin, deren einige Ihre köstlichen Oden gar schön vortragen.

Mit der Bitte mich Ihrer verehrten Gemahlin zu empfehlen unterzeichne ich

Hochachtungsvolle
Ihre ergebene
L: Reichardt²⁹

25 Schlözer, *Compositionen* 1826, S. 9-10

26 In der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck gibt es zwei Exemplare, in denen zwar im Druck nachträgliche in den Stich eingefügte Ergänzungen (Notenköpfe etc.) sichtbar sind, aber keine handschriftlichen Eintragungen.

27 Schlözer, *Compositionen* 1826, S. 10, schiebt hier eine kurze Anmerkung ein: »(Anm: L. R. hatte das Mscrpt durch *Clasing* längst gehabt)«.

28 Schlözer, *Compositionen* 1826, S. 10, schreibt hier in Auflösung der Abkürzung »declamation«.

29 Stadtarchiv Lübeck, 05.5 Schlözer, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, Brief L. Reichardt an Schlözer 24.4.1825, der genauso beginnt, aber am Schluss noch einen Satz zusätzlich enthält plus Unterzeichnung, im Vergleich zu Schlözer, *Compositionen* 1826, S. 10-11.

Eine grundsätzlich positive Rezension zu den Oden Schröders war in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1826 erschienen, sie sei ihm am 9. Mai 1826 zu Gesicht gekommen, berichtet Schröder und zitiert sie dann vollständig (hier wiedergegeben nach dem Druck der Zeitschrift):

»Das Werk hat in gewissen Zugaben ein ungewöhnliches, man möchte sagen, diplomatisches Ansehen. Geweiht den Verehrern des Dichters »am 2ten Jul. 1824;« ein Motto aus Klopstock, womit man den Componisten necken könnte; zu jedem Stücke die Bemerkung, wann Hr. v. S. es componirte, (Tag und Jahr,) und aus bekannten Schriften über Kl., wann dieser es dichtete, nebst Cramers Nachweisungen über die Veranlassung u. dgl.; bey jeder Nummer, wo Kl. das Metrum angegeben, diess Schema wiederholt und dann sogar auch in der Singstimme über jeder Sylbe und ihrer Note das (–) und (v) angezeigt! als wenn das nicht in der Musik selbst liegen müsste u.s.w. Zu Kl.‘s Oden, sehr wenige ausgenommen, Musik zu liefern, die auch als Musik wirklich interessire und nicht bloss trockne Declamation liefere: das ist schwer, weil diese Gedichte und unsere neuere Musik eigentlich nach entgegengesetzten Polen hinsteuern. Hr v. S. hat mit Einsicht und unverkennbarem Fleisse seine Musik den Gedichten im Ganzen und Einzelnen nahe angepasst, und doch auch eine Musik geliefert, die als Musik nicht ohne Interesse und zuweilen von wahrhaft schöner Wirkung ist. Man vergleiche z. B. No. 1., besonders S. 3. die Schlussstrophe in Moll; No. 3. S. 6. Edone. Wir zweifeln nicht, dass hiermit, wie mit nicht Wenigem in der Folge, selbst Kl. zufrieden gewesen wäre; und das will viel sagen, denn er war über die Musik zu seinen Gedichten überaus schwierig und kritisch bis zur Pedanterie. Auch die Wahl der Gedichte ist mit Einsicht getroffen; selbst das zeugt dafür, dass nur kurze ausgehoben sind, weil bey längeren, also behandelt, Monotonie kaum zu vermeiden seyn würde. So können wir diese Sammlung Verehrern Kl.‘s, die seine Oden nicht bloss lesen, sondern auch singen wollen, aus Ueberzeugung empfehlen, und brauchen Kleinigkeiten – wie, dass die Melodie, das *Rosenband*, S. 10., zu nahe an eine weit frühere, von Reichardt oder Zelter erinnert; dass bey aller Genauigkeit in der rhetorischen³⁰ Declamation, die musikalische hin und wieder noch nachgebessert werden könnte, z. B. S. 12, wo der »Mond« durch den Sprung einer Quinte in der Melodie zu sehr hervorgehoben wird – wir brauchen, sagen wir, dergleichen Kleinigkeiten nicht aufzustechen. Stich und Papier sind gut.³¹

Die Rezension konzediert also die unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten der Poesie und der Musik als entgegengesetzte Pole, es klingt aber eher danach, dass beide zu ihrem Recht kommen dürften, zumindest aber dass Klopstock selbst »zufrieden gewesen wäre«, während Forkel 1778 noch deutlich strenger von fast »unübersteiglichen Schwierigkeiten« der Vertonung geschrieben hatte, die Klopstock den Komponisten bereite.³² Im Anschluss berichtet Schröder dann noch von zwei Reaktionen von Georg Poelchau (1773–1836) und von Christian August Clodius (1772–1836), die wir in stark geaffter Form vorstellen wollen: Poelchau, der in Riga Schüler von Georg Michael Telemann gewesen war, hatte aus Berlin an Schröder am 21. Februar 1827 geschrieben, dass er die Klopstock-Oden »zu

³⁰ Schröder, *Compositionen* 1826, S. 12, schreibt hier »Theoretischen« statt »rhetorischen«.

³¹ Allgemeine musikalische Zeitung 1826, Sp. 219–220. – Vgl. Schröder, *Compositionen* 1826, S. 11–13.

³² Forkel 1778, S. 211.

den besten zähle, die mir als einen gewiß aufmerksamen Beobachter der Musik Literatur seit 30 Jahren bekannt geworden sind³³ – und führt ähnlich wie die oben zitierte Rezension der *AmZ* auch den Dichter mit ins Feld: »Um kurz zu sein Klopstocken, den ich gekannt zu haben mir die seeligste Erinnerung gewehrt, würde Ihr Streben entzückt haben«.³⁴ Der Leipziger Professor Clodius, der 1821 ein Werk über Klopstocks Nachlass veröffentlicht hatte,³⁵ behandelt in seinem sehr ausführlichen Brief vom 25. Dezember 1825 an Schröder, der sich auch im Original im Bestand Schröder findet,³⁶ viele Aspekte auch der Gedichtstruktur. Wir greifen hier aus diesem Brief nur einen kurzen Ausschnitt mit Bezug auf die musikalischen Gegebenheiten heraus, zitieren aber vorher aus der Anrede des Briefes, die Schröder in seinem Text gar nicht mitzitiert hat, die aber die gemeinsame Begeisterung für den Dichter zeigt, sie lautet: »mein dreymal freundlich begrüßter, hochverehrter Bruder in Klopstock«³⁷. Schröder gibt dann im Folgenden aus dem Brief u. a. folgendes konkret zu den Liedern wieder:

»Soll ich Ihnen nun meine Dilettanten Ansicht mittheilen, so hat auf mich Ihr Schlummer und das Rosenband den tiefsten und zugleich heitersten Eindruck gemacht. Sie scheinen mir vortrefflich declamirt. Der Schluß von dem ersten Gedicht S. 5. besonders das lispt³⁸ hat mich in den dritten Himmel versetzt, und ähnlicher Weise das Elysium S. 11. Ueber die Sommernacht S. 12 hab ich Ihnen schon einst in Lübeck meine Freude zu erkennen gegeben. Doch scheint mir in dem ganzen Gedicht etwas grausames³⁹, wenigstens *grauendes*, eine durch Größe gemilderte ängstliche Trauer zu liegen, [...]. In Edone hat mich am meisten der Schluß erheben können, der sehr glücklich einfällt.«⁴⁰

Schröder fügt seiner langen Briefwiedergabe noch ein Zitat von Johann Friedrich Reichardt aus dem Jahre 1774 an, das ihm offensichtlich viel bedeutete, denn es liegt auch als separates Blatt sinnigerweise dem Brief der Tochter Louise Reichardt bei, und es findet sich außerdem als Eintragung von Schröders Hand in demjenigen Oden-Exemplar der Lübecker Stadtbibliothek,⁴¹ das als Geschenk dem Sohn Overbecks gewidmet ist, dem mit Schröder etwa gleichaltrigen Juristen Christian Gerhard Overbeck (1784–1846) – im Folgenden zitiert nach Reichardts Druckausgabe:

»denn gleich widersinnig ist es,⁴² von dem Poeten zu verlangen, daß er eine Ode von vielen Strophen *ganz* in einer Empfindung schreiben soll, daß die Zeilen jeder Strophe, einzeln gegen einander, Worte von eben der Bedeutung, eben der Qualität der Sylben,

33 Schröder, *Compositionen* 1826, S. 13.

34 Schröder, *Compositionen* 1826, S. 13.

35 Clodius 1821.

36 Stadtarchiv Lübeck, 05.5 Schröder, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, Brief Clodius an Schröder 25.12.1825. – Vgl. Schröder, *Compositionen* 1826, S. 13–16.

37 Stadtarchiv Lübeck, 05.5 Schröder, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, Brief Clodius an Schröder 25.12.1825.

38 Schröder, *Compositionen* 1826, S. 15, schreibt hier »das Lispeln«.

39 So in Schröders Lesart, im Originalbrief eher als »grausendes« oder verschrieben als »grausendel« zu lesen.

40 Stadtarchiv Lübeck, 05.5 Schröder, Nr. 12 *Künstlerische Tätigkeit, Kompositionen etc.*, Brief Clodius an Schröder 25.12.1825, S. 3 des Briefes. – Vgl. Schröder, *Compositionen* 1826, S. 15–16.

41 Schröder 1825, Exemplar der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Sign. Mus. p 107 ex. 2: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-4024744>.

42 Schröder, *Compositionen* 1826, S. 16, wandelt den Textanfang um: »Es ist gleich widersinnig, [...].«

haben sollen; daß in der zweyten Strophe an eben derselben Stelle ein Comma, oder ein Punkt stehen soll, wo er in der ersten Zeile⁴³ steht, u.s.w. als es höchst widersinnig ist, von dem Musiker zu fordern, er solle eine Musik machen, die auf alle Strophen einer Ode paßt, die nicht jene Eigenschaften habe.«⁴⁴

Es ist hier auf den schon vor 1800 vieldiskutierten Zwiespalt der Komponisten und der Kompositionästhetik angespielt, entweder sich im Strophenlied eine musikalische Gestaltung suchen zu wollen, die in geschickter Vieldeutigkeit sich mit den unterschiedlichen Strophen verbinden kann, oder aber den Strophen in individueller Weise gerecht zu werden z. B. in durchkomponierter Form. Soweit das Zitat-Kaleidoskop, das – für einen Kaufmann im Hauptberuf wohlgemerkt – nicht nur einen beeindruckenden ästhetischen Gedankenhorizont zeigt und weitgespannte Korrespondenzen beweist, sondern auch den Hintergrund abgeben soll zur konkreten Betrachtung der Schrözer-Oden, speziell der *Sommernacht*.

Karl von Schrözer: *Die Sommernacht* (op. 9, Nr. 6)

In den Mittelpunkt der Analyse rücken wir das sechste Lied *Die Sommernacht* der Schrözerschen Sammlung und betrachten insbesondere das Klaviervorspiel und die formale Gestaltung der Singstimme, nicht aber die Textbehandlung. Erst danach soll vor diesem Hintergrund etwas knapper ein Durchgang durch die übrigen Lieder der Sammlung in der chronologischen Reihenfolge erfolgen. Der komplette Notentext der *Sommernacht* ist in modernem Notensatz in Anhang 3 einsehbar.⁴⁵

Die formale Gestaltung des Liedes ist ebenso merkwürdig wie signifikant: Nach einem für diesen Zyklus betrachtet ziemlich langen Klaviervorspiel von acht Takten folgt der erste Gesangsteil in fis-Moll bis T. 28, danach der auffallend kürzere und deutlich anders gestaltete rezitativische Schlussteil in Fis-Dur mit neun Takten und dem Schluss auf dem letzten Gesangston ohne jegliches Nachspiel. Es gibt also eine merkwürdige Ungleichgewichtigkeit der beiden unterschiedlichen Teile, zumal es das längere Klaviervorspiel gibt. Dies ist auch in weiteren Liedern Schrözers sichtbar und also durchaus einigermaßen typisch. Vom dreistrophigen Gedicht machen zwei den ersten Gesangsteil, die dritte den letzten kürzeren Gesangsteil aus. Die unterschiedlich langen Gedichtzeilen ließen sich natürlich mit der musikalischen Phrasenbildung vergleichen, es sei hier aber direkt das Klaviervorspiel betrachtet, das harmonisch sehr stabil sich in fis-Moll bewegt (viereinhalb der acht Takte!), in T. 6 aber eine interessante Turbulenz mit Doppeldominante (Gis⁷) und Dominante (Cis⁷) durchläuft, die sich im Folgetakt nur langsam wieder beruhigt: fis | fis | h | h | fis | Gis⁷ Cis⁷ | fis h⁶ Cis⁶⁻⁵ fis. Anzumerken ist ein offenkundiger Druckfehler in T. 6: Die Dominante Cis braucht die kleine Septime, h müsste also aufgelöst, nicht weiterhin his sein.⁴⁶ Die im Klaviervorspiel gesetzten Begleit-Triolen, die als besondere Atmosphäre einen dichten, dunklen Mollstrom schaffen, gehen deutlich über schlichtere Triolenbegleitungen zeitgenössischer bzw. etwas früherer Lieder hinaus und lässt eher an den Eggebrechtschen ›Erfindungskern‹ denken, den dieser für Schuberts Lieder konstatiert hat, der hier aber ähnlich festzu-

43 Schrözer, *Compositionen* 1826, S. 16, verbessert hier in seinem Manuskript nach Durchstreichung von »Zeile« in »Strophe«.

44 Reichardt 1774, S. 117. Am Schluss ergänzt Schrözer in der Beilage zum Brief wie im Oden-Druck als Quellenangabe: »Reichardt über die musikalische Poesie 1774«.

45 Vgl. Anhang 3: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s3>.

46 Vgl. oben: Schrözer, *Compositionen* 1826, S. 10, sprach selbst von einem fehlerverbesserten »hierin befindl Ex:«. Falls es sich dabei um eines der beiden in der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck überlieferten Exemplare handeln sollte, so ist aber hier die Stelle nicht verändert bzw. verbessert, es gibt nur nachträglich in den Druck mitaufgenommene (in der Größe etwas andere) Noten und Vorzeichen, aber keine handschriftlichen Korrekturen (so auch im dritten Exemplar, vgl. Anhang 4 : <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s4.>).

stellen ist.⁴⁷ Die Nähe zu Schubert ist hier – bis T. 28 wohlgemerkt – vielleicht tatsächlich deutlicher als in anderen Liedern Schlözers:

Andante sostenuto.

5

Wenn der

cresc.

decresc.

Notenbeispiel 2: Schlözer, *Die Sommernacht*, T. 1-8.

Eine Beschreibung des diastematischen Verlaufs der Gesangsstimme im ersten Teil kann die subtile Ausgewogenheit der Gestaltung zeigen, wenn jeweils der Ambitus der einzelnen Gesangssphasen beobachtet wird: Schon der erste Sprung der Gesangsstimme (fis'–cis'') eröffnet den tonikalen Quintraum der ersten Phrase, während die zweite Phrase steigernd mit dem Sextsprung eröffnet wird, der sogar weiter nach oben zum fis'' geführt wird, abschließender (Ruhe-)Punkt dieser Phrase ist der Quintton cis'' (T. 13). Nach dem Ausgriff nach oben gibt es einen leichten Ausgleich in Phrase 3: Von der Quinte cis'' geht es abwärts zum ›Subsemitonium‹ eis', die Phrase pendelt sich über h' ein beim Ton gis' und beschreibt harmonisch damit den dominantischen Raum [Cis-]eis-gis-h. Es ist mit diesen insgesamt zehn Takten die Hälfte des ersten Teils erreicht, der Tonraum hat sich mehr nach oben als nach unten geöffnet und schließt auf der Dominante Cis-Dur.

T.8 10 11 12 13 14 16 17 18

1) Wenn ... herab 2) in ... ergießt, 3) und Gerüche ... Kühlungen wehn,

T.18 19 20 22 23 25 26 27 28

4) so umschatten ... Geliebten, 5) und ich seh' ... 6) und es weht ... nicht her.

Notenbeispiel 3: Tonhöhenverlauf der Singstimme in Schlözers *Sommernacht*, T. 8-28.

47 Eggebrecht 1979, S. 162-171.

Die zweite Hälfte eröffnet dramatisch (4. Phrase, T. 18): Die untere Ambitusbegrenzung des gesamten Teils, das *cis'*, eröffnet mit nachfolgender Dreiklangsbrechung bis zum erneuten Spitzenton *fis''* (der schon in T. 12, in der zweiten Phrase, einmal erreicht worden war), nach diesem starken Aufstieg folgt ein allmähliches Absinken in der Tonhöhe über zweieinhalb Takte bis zum Ende der Phrase auf der Terz *a'*. Die vorletzte fünfte Phrase (T. 22₄–25₂) bringt ›diastematische Abkühlung‹, d. h. rezitiert starr auf dem tiefsten Ton *cis'* und bringt so den Ausgleich zur ersten Hälfte T. 8–18 und dem Anfang der zweiten Hälfte T. 18–22. Den Abschluss macht die letzte Phrase (T. 25₃–28), die nicht nur den Quintraum des Beginns wiederaufnimmt – sogar mit dem eröffnenden Quintsprung als direkte motivische Reminiszenz –, sondern noch zusätzlich die beiden anschließenden Halbtöne integriert: das *d''* nach oben als subdominantische Färbung (T. 26) und das *eis'* (Ende T. 27) nach unten als dominantische Schlussbildung. Wir haben bewusst den Text nicht mit in die Betrachtung einbezogen und somit keinen direkten Bezug zu Textteilen beschrieben, was durchaus möglich, aber nicht unbedingt zwingend wäre. Vielmehr zeigt die rein musikalische Beschreibung, wie symmetrisch und ausgewogen der zentrale Quintraum, die Erweiterungen um je eine Quarte nach oben und unten, sowie die Schlussbildung des Quintraums mit den über die Halbtöne nur kurz berührten benachbarten Quarträumen hier gruppiert werden. Auch die Länge der Phrasen als Taktgruppen ist ausgewogen: 3 – 2 – 5 – 4 – 3 – 3, also jeweils zehn Takte pro Hälfte, mit Bildung sozusagen einer ›formalen Turbulenz‹ (2 – 5) bis zur Hälfte und nachfolgendem Ausgleich (– 4 – 3 – 3).

Der rezitativische Schlussteil ab T. 28 steht in Fis-Dur und verzichtet zwar nicht ganz auf Triolenfluss in der Begleitung, setzt aber vor allem ruhige, kräftige Akkorde ins Klavier, und nutzt diastematisch ausschließlich den oberen Raum (*fis'–fis''*). Auf das Phänomen dieser (merkwürdigen) gesamt-formalen Gestaltung ist oben bereits hingewiesen worden.⁴⁸

Im Folgenden gehen wir in chronologischer Reihenfolge – die Daten zeigen, dass die Reihenfolge gegenüber der Entstehungsreihenfolge nicht verändert worden war – durch den Zyklus, gruppieren dabei die Lieder, da sie in dieser Reihenfolge durchaus ähnliche Phänomene zeigen, und verweisen auf den Notentext.⁴⁹

Nr. 1 *Die frühen Gräber* – Nr. 2 *Ihr Schlummer*

Das Opus beginnt eigenwillig: Der unbegleitete Auftakt der Gesangsstimme und die Eröffnung in harmonischer Hinsicht mit Doppeldominante (F⁷, T. 1) und Dominante (B⁷, T. 2) führen ohne Intro- duktion direkt ins musikalische Geschehen, und zwar zuerst mit dem gesungenen Motiv und danach erst mit der instrumentalen (sequenzierten) Entsprechung.

48 Der kurze Schlussteil und der suggestive Beginn des Klavierspiels haben den Autor beim Musizieren auf folgende künstlerisch legitimierbare Spiel-Fassung gebracht: Statt des statischen Schlussakkords lässt sich das Klavierspiel in Dur anschließen und mit dem achten Takt dann auf Fis-Dur beschließen. Dies ist lediglich als Anregung zum Musizieren zu verstehen, hat aber natürlich mit den gemachten formalen Beobachtungen zu tun.

49 Vgl. Exemplar der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck (MusP107Ex2): <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-4024744>, sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (4 Mus.pr. 66484): <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107221-1>.

Andante.

Notenbeispiel 4: Schlözer, *Die frühen Gräber*, T. 1-4.

Ebenso die Nr. 2 *Ihr Schlummer*: Das Lied startet ganz entsprechend der Nr. 1 mit einem C⁷-Akord, gefolgt von F-Dur, während das Lied insgesamt in B-Dur steht – hier findet sich also dieselbe funktionsharmonische Abfolge in beiden Liedern zu Beginn. Ähnlich wie *Die Sommernacht* haben die beiden Lieder wiederum eine Abfolge unterschiedlicher Formteile, die sich in Charakter bzw. Bewegungsform oder Tonart, deutlich unterscheiden und eine offenere Form bilden: Während *Die frühen Gräber* nach rezitativischem Eröffnungsteil in Es-Dur einen Triolenteil in es-Moll (teilweise in Ges-Dur) und auch einen Schlussteil in es-Moll aufweisen, zeigt *Ihr Schlummer* nach einem Arioso in Triolen ein Rezitativ als Mittelteil und einen Schlussteil wiederum als Arioso, aber nun mit Achtel- nicht Triolenbegleitung. Beide Lieder liegen übrigens mit der Entstehungsdatierung 16. und 31. August 1819 zeitlich sehr dicht benachbart.

Nr. 3 *Edone* – Nr. 4 *An Sie*

Die beiden Lieder *Edone* und *An Sie* schließen mit den Entstehungsdaten 13. September 1819 und 18. Oktober 1819 direkt an die beiden vorigen Lieder an, sind aber deutlich geschlossener komponiert: *Edone* wechselt zwischen Des-Dur und des-Moll, intensiviert auch etwas die Rhythmisik der Begleitung ab T. 17, ab T. 26 folgt aber der varierte A-Teil wiederum als Schluss, und auch tonartlich bleibt die Klammer Des-Dur. *An Sie* eröffnet in E-Dur, geht später in T. 34–39 überraschend für sechs Takte nach C-Dur, wird aber dann sehr zügig in drei Takten wieder in den Schlussakkord E-Dur zurückgeführt. *Edone* ist dabei sehr geprägt durch die gleichmäßige Achtelbegleitung, die hier am Anfang des Liedes im Beispiel gezeigt sei, man sieht dabei auch den Wechsel nach Moll, den die Singstimme betont (T. 6):

Andante.

Notenbeispiel 5: Schröder, *Edone*, T. 1-9.

Für Sie erscheint vielgestaltiger und uneinheitlicher, im häufigeren Wechsel von viertel- und dann wieder achtelgeprägter Begleitung und mit ständig sich neu bildender Melodik. Außerdem fällt hier auf, das Für Sie keinerlei Vor- und Nachspiel hat und in der Gesangsstimme auf der Terz endet, also wiederum Merkmale einer offeneren Form zeigt.

Nr. 5 Das Rosenband – Nr. 7 Selma und Selmar – Nr. 8 Furcht der Geliebten

Schon *Das Rosenband* liegt mit der Datierung 17. März 1820 in der Entstehung einige Monate nach dem vorangegangenen Lied, es folgt dann kurz danach *Die Sommernacht* am 23. April 1820, die wir – aus der Reihenfolge herausgenommen – schon vorangestellt hatten. Wiederum nach einigen Monaten folgt *Selma und Selmar* am 30. August 1820 und fast ein Jahr danach am 10. Juli 1821 das abschließende Lied *Furcht der Geliebten*. *Das Rosenband* ist bei Schröder auffällig schlicht gestaltet, harmonisch eher konventionell und rein strophisch vertont. Der Anfang mag die schlichte Harmonik demonstrieren:

Andante ma non troppo.

Notenbeispiel 6: Schröder, *Das Rosenband*, T. 1-4.

Es folgen die beiden Schlusslieder, die sich sehr ähneln: Beide stehen in E-Dur und nutzen ähnliche bis gleiche Begleitformeln im Klavier (vgl. Nr. 7, T. 17 mit Nr. 8, T. 10), der Anfangstakt der *Furcht der Geliebten* ist sogar fast identisch mit dem Schlusstakt des vorhergehenden *Selma und Selmar* – in dieser Verknüpfung bilden die beiden Lieder schon in musikalischer Hinsicht quasi einen gemeinsamen Schlussgesang.

[Nr. 7 *Selma und Selmar*]

[Nr. 8 *Furcht der Geliebten*]

Notenbeispiel 7: Schloëzer, Übergang von Lied 7 zu Lied 8.

Die Texte zeigen ebenfalls eine Verbindung: *Selma und Selmar* schließt mit »– würd ich Glückliche weinen?«, unmittelbar gefolgt ohne Zwischentöne von »Cidli, du weinest –«, das wird vom Komponisten wohl bewusst in diese musikalische Nähe gebracht worden sein trotz des knappen Jahres, das in der Entstehung dazwischenlag. Dazu passt auch, dass das vorletzte Lied mit Terzschluss, Tempowechsel, und mit dem Taktwechsel auf den 3/4-Takt ohne Rückkehr – die dann erst mit dem Schlusslied geschieht – eine öffnende, das Schlusslied dann die schließende Funktion übernimmt. Das Notenbeispiel zeigt die ›Nahtstelle‹ der beiden Lieder.

Mit diesen Analysen sollte ein kurzgefasster, dabei hoffentlich ausreichend plastischer musikalischer Eindruck dieser bislang wenig beachteten Lieder vermittelt werden, die folgenden Lieder werden nur knapp und nur in Ausnahmefällen mit Notenbeispielen betrachtet werden.

Nördliche Klopstock-Vertonungen vor Schloëzer

Rosenbaum (1762) – Neefe (1776) – Overbeck (1781)

Nach der Betrachtung der Schloëzerschen Vertonungen wollen wir weitere Klopstock-Vertonungen bzw. deren Komponisten betrachten, der Schleswig-Holstein-Bezug ist dabei durchaus sehr unterschiedlich ausgeprägt:⁵⁰

Der Rendsburger Organist Christian Ernst Rosenbaum († 1768) ist in die jüngere Literatur gelangt gerade über seine Textvertonungen, d. h. die Texte von Johann Christoph Unzer und Klopstock.⁵¹ Bei Hanna Zühlke findet sich außer einer knappen Biographie auch eine genauere Betrachtung zum *Rosenband*, das Rosenbaum bereits 1762 unter dem Titel *Das schlafende Mägdchen* veröffentlicht hatte.⁵² Rosenbaums Liederdruck ist tatsächlich die Erstveröffentlichung des Klopstockschen Textes

⁵⁰ Keine Klopstock-Vertonungen wurden gefunden bei folgenden Komponisten: Georg Christian Apel (bis auf die weiter unten genannten Choräle), Johann Friedrich Grönland, Carl Hanke, Johann Heinrich Hesse, Adolph Carl Kunzen, Gottfried Eusebius Nauert, Peter Paulsen und Christian Balthasar Teuthorn.

⁵¹ Hottmann 2010. – Hottmann 2017. – Zühlke 2017.

⁵² Zühlke 2017, S. 80-82 (*Rosenband*) und S. 463 (Biographie).

gewesen, da ausgerechnet dieser so bekannt gewordene Text in der Klopstockschen Odensammlung vom Drucker vergessen worden war und sich nur im Inhaltsverzeichnis unter dem Titel *Cidli* befand, nicht aber im Textteil.⁵³ Außerdem, so vermutet Zühlke, sei diese Vertonung wohl die früheste durchkomponierte Vertonung eines Klopstock-Textes überhaupt.⁵⁴ Eine Analyse der musikalischen Struktur in Bezug auf die Versstruktur bietet Zühlke ebenfalls,⁵⁵ so dass hier auf weitere Analyse verzichtet und auf den angehängten Notentext verwiesen sei – zur besseren Lesbarkeit in modernen Schlüsseln.⁵⁶ Zur Biographie sei aber angemerkt, dass er sich auf die Organistenstelle in Altona 1757 bzw. 1759 in Konkurrenz zu Johann Christoph Friedrich Bach – dem ›Bückeburger Bach‹ – beworben hatte und sich in der Bewerbung als Telemann-Schüler ausgewiesen hatte.⁵⁷ Er bekam die Stelle zwar nicht, sondern sein Mitbewerber Endter, blieb aber offenbar zunächst weiterhin in Altona, so dass die beiden Liederdrucke von 1760 und 1762 Altona als Druckort angeben. Nachdem er sich auf die Organistenstelle der Rendsburger Christkirche erfolgreich beworben hatte, erschien dort 1766 eine Sammlung mit sechs Klaviersonaten im Druck. Karl Friedrichs erwähnt Rosenbaum kurz in seinem Artikel zu den Kirchenmusikern an der Christkirche in Rendsburg-Neuwerk, allerdings ohne Nennung seiner Kompositionen.⁵⁸ Es scheint ansonsten keine ausführlichere biographische Würdigung dieses Komponisten zu geben.⁵⁹

Christian Gottlob Neefe (1748–1798) ist natürlich kein schleswig-holsteinischer Komponist, allerding rechtfertigt der Druck seiner Klopstock-Oden in Flensburg (1776) und die enge Verbindung zu Cramer eine kurze Berücksichtigung. Schlözer hielt die Neefeschen Oden wie bereits zitiert für verfehlt, ein Urteil, dem wir uns nicht anschließen wollen, und das wohl zum Teil verständlich wird aus dem großen zeitlichen Abstand fast eines halben Jahrhunderts zwischen den beiden Sammlungen Schlözers und Neefes. Neefe hatte seine Sammlung durch Vermittlung Cramers 1776 in Flensburg und Leipzig drucken lassen bei Korte, dort erschien auch 1779 die zweite Auflage, während eine dritte, stark veränderte Auflage 1785 in Neuwied erschien.⁶⁰ Auch *Die Sommernacht* ist hier vertont, die wir zur besseren Lesbarkeit als Anhang beigeben.⁶¹ Die Auflagen eins und zwei haben den Sopranschlüssel, die dritte hat den Violinschlüssel, ist aber dennoch vom Druckbild her nicht unbedingt leichter lesbar.⁶² Neefes Oden, sowie der Kontakt zu Cramer und auch direkt zu Klopstock, sind in der Literatur bereits beschrieben worden,⁶³ *Die Sommernacht* auch separat analysiert bei Zühlke.⁶⁴ Wir verzichten daher auf weitere Betrachtungen zur Musik, erwähnen aber noch die auffälligerweise sehr kleine Gruppe der drei nördlichen Subskribenten der Erstaufgabe von 1776: Neben C.F. Cramer und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ist es noch die Demoiselle

⁵³ Zühlke 2017, S. 324.

⁵⁴ Zühlke 2017, S. 81 (Anm. 18).

⁵⁵ Zühlke 2017, S. 80–82, Notenanhang des Liedes S. 327–329 (Faksimile).

⁵⁶ Vgl. Anhang 4: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s4>.

⁵⁷ Vgl. Wiermann 1998.

⁵⁸ Friedrichs 1965, S. 38.

⁵⁹ Vgl. Zühlke 2017, S. 463, mit Hinweis auf: Neubacher 2001, S. 309.

⁶⁰ Neefe 1776. – Neefe 1785.

⁶¹ Vgl. Anhang 5: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s5>.

⁶² Vgl. Neefe 1776, S. 14–15. – Neefe 1785, S. 37–39.

⁶³ Möller 1999. – Schwab 2003, S. 138. – Cramer 1783a, S. 381 und S. 383.

⁶⁴ Zühlke 2017, S. 229–234.

Croll in Lübeck, die eindeutig identifizierbar ist als Salome Magdalena Croll (1750–1789), die 1777 den Juristen Georg Friedrich Buchholz (1750–1805) heiratete, der mit Johann Andreas und Carl Friedrich Cramer, C.A. Overbeck und Johann Heinrich Voß bekannt bzw. befreundet und auch selbst durchaus musikinteressiert war.⁶⁵ Da erst der Vater der Demoiselle Croll nach Lübeck gekommen war und sich als Kaufmann hier niederließ, ist die Familie überschaubar genug, dass Verwechslungen ausgeschlossen werden können.⁶⁶ Neefe hatte wohl sonst keine direkten Kontakte nach Schleswig-Holstein, auch Abel Seyler, bei dessen Theatertruppe Neefe als Kapellmeister wirkte, und der just 1781 – als Neefe den Hoforganistenposten in Bonn übernahm – ans landgräfliche Hoftheater in Schleswig wechselte, ist als wirksamer Kontakt nicht erkennbar, zumal nicht für die Zeit um 1776.

Bei Christian Adolph Overbeck (1755–1821), dem Juristen, erfolgreichen Dichter, Diplomaten in Paris und Petersburg in napoleonischer Zeit, Kaufmann und dann Bürgermeister in Lübeck, liegt die kompositorische Tätigkeit eher im Schatten der übrigen Lebensfelder. Seine 1781 gedruckte Sammlung *Lieder und Gesänge mit Claviermelodien als Versuche eines Liebhabers*⁶⁷ wurde im *Magazin der Musik* von Cramer selbst als seinem Freund besprochen und so quasi an zugänglicher Stelle ins musikhistorische Gedächtnis eingeschrieben.⁶⁸ Die Sammlung ist stark durch Klopstock geprägt, von den 46 Liednummern sind 20 auf Klopstocktexte komponiert, die 30 von insgesamt 60 Seiten Noten- und Strophentexten füllen. Cramer bespricht die Lieder in knapper, aber emphatischer Weise, konzidiert auch Schwächen der Lieder, etwa einen weit in die Höhe gehenden Ambitus. Auffällig ist in der Sammlung das Fehlen der meistvertonten Klopstocktexte und die Häufung von Gesängen aus dem Messias. Die ersten zwölf Nummern sind Triumphgesänge aus dem Messias, etwa [Nr. 6] *Liebe des Sohns*, an dem Cramer lobt: »Der Climax in der Stelle: Tag der erwacht, in das Meer ec. wie vortrefflich!«⁶⁹. Es hat bereits Bernhard Engelke auf die Schwächen der Cramerschen Kritik ausführlich hingewiesen und dabei auch analytische Bemerkungen zu den Overbeck-Liedern gemacht.⁷⁰ Zühlke bietet ebenfalls zwei Analysen zu Overbeck an: zur Vertonung des Textes *Auf Moos', am luftigen Bach aus Hermanns Schlacht*,⁷¹ den schon Kunzen vertont hatte, sowie der Vertonung von *Mana, Mana! er nahm das Schwert aus Hermann und die Fürsten*.⁷² Auf den Kontakt zu Schröder ist bereits oben hingewiesen worden, Schröder hatte ja selbst davon berichtet, wie Overbeck auf seine eigenen Oden-Vertonungen brieflich reagiert hatte. Durch den Kontakt zu Cramer und auch durch die Mitwirkung seit 1776 am Hamburger Musenalmanach von Voss, wo viele seiner Texte erschienen waren, auch dadurch, dass seine Gedichte vielfach von J.A.P. Schulz vertont worden waren, ist er diesem vor 1800 aktiven Kreise zumindest zeitweise zuzurechnen – eine Zugehörigkeit, die für Schröder schon nicht mehr gegeben sein konnte.

⁶⁵ Stübbe 2010. – Vgl. HKA B VII/2 1982, S. 381. – Sowie: HKA B VII/3 1982, S. 925.

⁶⁶ Sie ist die Ururgrößtante von Thomas Mann, ihre Nichte Catharina Elisabeth Marty, geb. Croll ist dessen Urgroßmutter.

⁶⁷ Overbeck 1781, vgl. Exemplar der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-1997652>.

⁶⁸ Cramer 1783a, S. 93–94.

⁶⁹ Cramer 1783a, S. 98.

⁷⁰ Engelke 1930/31, S. 349–351 (zu Overbeck).

⁷¹ Zühlke 2017, S. 280–281 (vgl. dort auch zu Kunzen: S. 281–282).

⁷² Zühlke 2017, S. 286–288.

Peter Grönland – *Wir und Sie* (1791)

Die Klopstockvertonung *Wir und Sie* aus der Sammlung *Melodieen zu Liedern mit und ohne Begleitung des Claviers zu singen*, gedruckt *Kopenhagen und Leipzig bey Christian Gottlob Proft*, 1791,⁷³ wollen wir etwas ausführlicher betrachten, und es ist sinnvoll eine Begründung vorwegzuliefern, um als Autor hier Peter Grönland guten Gewissens benennen zu können: Die Sammlung ist anonym veröffentlicht, umfasst 21 Liedvertonungen, und wird in Katalogen und Verzeichnissen Peter Grönland zugeschrieben, so bei Dan Fog⁷⁴ – ohne dass hier oder anderswo eine Diskussion dieser mehrfach übernommenen Zuschreibung zu finden ist und die Sammlung manchmal sogar Kunzen zugeschrieben wird.⁷⁵ Tatsächlich lässt sich für einige Lieder Peter Grönland (1761–1825) als Komponist nachweisen, weil diese Lieder auch in der 1796 gedruckten, umfangreichen Sammlung *Melodien zu den [sic!] gesellschaftlichen Liederbuche* mit eindeutiger Autorenkennzeichnung wiederabgedruckt worden sind.⁷⁶ Umgekehrt sind die 1791 veröffentlichten *Melodieen* nicht in den zugänglichen Sammlungen anderer Komponisten, die in Kopenhagen in Frage kämen, zu finden. Wir gehen deshalb hier auch davon aus, dass Peter Grönland der Autor nicht nur der später unter seinem Namen wiederveröffentlichten, sondern auch der nicht wiederveröffentlichten Vertonung des Klopstock-Textes *Wir und Sie* ist, die die zwanzigste und damit vorletzte Komposition in der genannten Sammlung ist. Eine Rezension zu den *Melodieen* war erschienen in der *Musikalischen Monathsschrift* im September 1792, die im anonymen Autor der *Melodieen* einen »denkenden und kritisch genauen Kunstkenner« zu erkennen meint und in der kurzen Rezension die Bedeutung der Begleitung anspricht: »Ohne die Clavierbegleitung möchten aber wohl die meisten Lieder nicht ohne grossen Verlust zu singen seyn.«⁷⁷ Damit ist das Schulzsche Liedideal der ohne Begleitung selbstständig lebensfähigen Melodie angesprochen und eigentlich als Kritikpunkt geäußert, der allerdings die später in der Grönlandschen Liedästhetik wichtige Entwicklung hin zu einer harmonisch reichen Klavierbegleitung vorwegnimmt. Schärfere Kritik musste Grönland 1797 in der *Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek* für seine genannte umfangreiche Sammlung *Melodien zu dem gesellschaftlichen Liederbuch einstecken*: »[...] daß man glauben muß, er könne weder Noten schreiben, noch einzelne Takte richtig abmessen, viel weniger singen und Melodien componiren«.⁷⁸ Grönland mag auch früher schon ähnliche Kritik zu seinen Liedern gehört haben, so dass er möglicherweise deshalb 1791 aus Bescheidenheit oder Vorsicht die *Melodieen* anonym herausgab. Die Liedkunst dieses Komponisten im Nebenberuf zeigt tatsächlich qualitative Unterschiede im Vergleich einiger früher Veröffentlichungen bis in die 1790er Jahre mit den ausgereifteren späteren Sammlungen, d. h. der Goethe-Lieder und der 1813 komponierten Tieckschen Magalone, die eine deutlich weiterentwickelte Ästhetik repräsentieren können. Oder, um noch einen Schritt weiter zu gehen: Grönland gehört zum Kopenhagener Kreis um Schulz und Kunzen und teilt deren Ästhetik, ist aber später insbesondere in der harmonischen Ausgestaltung durchaus eigene Wege gegangen.

Betrachtet man nach diesen Vorklärungen die Vertonung *Wir und Sie* (siehe Anhang 6), so erscheint sie zwar schlicht in den Mitteln, aber interessant durch ihre Länge und die variative Form:

73 [Grönland] 1791. – Vgl. Anhang 6: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s6>.

74 Fog 1979, S. 40. – Vgl. Koch 2003, S. 58. – Zühlke 2017, S. 410 und S. 450.

75 So im Katalogeintrag zum Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. 55 Depos SA 1860.

76 Grönland 1796.

77 Kunzen/Reichardt 1793, S. 82 (= *Musikalische Monathsschrift*, Drittes Stück, September 1792).

78 [Anonym, »Ja«] 1797, S. 240–243, Zitat S. 241.

Die dreizehn kurzen, nur dreizeiligen Strophen des Klopstocktextes werden in zwölf musikalischen Abschnitten komponiert, Strophe elf und zwölf, die im Gedicht mit einem Komma verbunden sind, werden zu einem doppelt so langen Abschnitt verbunden. Die Abschnitte sind fast alle sechs Takte lang oder besser gesagt kurz, nur Abschnitt vier hat sieben Takte und der vorletzte Abschnitt ist der zwölftaktige. Der eröffnende Sechstakter ist sehr ausgewogen und harmonisch geschlossen gestaltet, der in die Hauptfunktionen G, C und D eingeschobene A-Moll-Klang (T. 2₁) und die angedeutete eingeschobene Doppeldominante A (T. 5₂) sind feine Erweiterungen dieser Schlichtheit:

Notenbeispiel 8: Grönland, *Wir und Sie*, T. 1-6.

Diese eröffnende Taktgruppe kehrt am Schluss des Liedes als letzte Gruppe wieder, nur im vorletzten Takt verändert, sonst musikalisch identisch. Die weiteren Variationen der Melodik und Begleitung in den anderen Abschnitten sind nicht besonders auffällig, am ehesten die Häufung von punktierten Begleitrhythmen im sechsten und von fließenderen Sechszehtelketten im siebten Abschnitt. Aufälliger ist die Minore-Variation des neunten Abschnitts (T. 49–54), in g-Moll und mit akzentuierten punktierten Akkorden der Begleitung »in der finstern Schlacht«. Diese längere, variierte Gesamtform ist bei Grönland durchaus selten im Frühwerk zu finden und daher ein interessanter Fall, das typische Almanachlied in strenger, platzsparender Strophigkeit ist sonst die fast ausschließlich vorkommende Liedform auch in seinen Sammlungen dieser Zeit. Die Form hier trifft sich also mit der ähnlichen – aber noch um einiges aufwendigeren – Form der zu Beginn angesprochenen *Vorbereitung zum Tode* von Kunzen.

Allerdings war Grönland zum Zeitpunkt der Komposition nicht mehr in Kiel, sondern bereits in Kopenhagen ansässig. Er hatte 1782 bis 1785 in Kiel studiert und war auch noch danach Cramers Mitarbeiter für das *Magazin der Musik*.⁷⁹ Er schrieb diverse Beiträge für das Magazin, ging aber 1787 als Kopist an die Deutsche Kanzlei in Kopenhagen, was Cramer in seinem Tagebuch am 9. Februar 1787 bitter beklagt:

»Grüß Gronland herzlich und dank ihm für seinen Brief. Ich schreibe ihm nicht; nicht weil ich eigentlich böse auf ihn bin, sondern weil ich traure, so oft ich an ihn denke, und die unheilbare Wunde die mir sein Weggehn von Kiel schlägt, nicht durch Schreiben vollends aufreißen mag. [...] Ich habe schon so manche Hoffnung zu m. Erben zerrinnen gesehn, daß ich endlich wohl Geduld kann gelernt haben.«⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Cramer 1786: Hier gibt es zahlreiche mit »Gld.« gekennzeichneten Rezensionen auch noch im letzten Band II.2 (1787), S. 1214–1216, S. 1285–1286, S. 1288–1300, S. 1316–1322.

⁸⁰ Vgl. Carl Friedrich Cramer, *Tagebuchblätter 1783–1797*, Universitätsbibliothek Kiel, Nachlass Carl Friedrich Cramer, Sign. SH 406 J, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8.2-1221583>, fol. 25–25v (9.2.1787).

Wenn Cramer in Kopenhagen war, trafen sich beide in den Kopenhagener Musenzirkeln und standen auch sonst in brieflichem Kontakt. Möglicherweise war Grönland erst durch die enge Zusammenarbeit mit Cramer ein Kenner und auch Sammler der Klopstockschen Werke geworden:

»Cramer war freundschaftlich mit Grönland verbunden und schätzte ihn als einen der verständigsten Leser seiner Werke sowie als Verehrer Klopstocks, von dessen Schriften Grönland eine bemerkenswert umfangreiche Sammlung besaß.«⁸¹

Auch der später noch in Bezug auf Paulsen zu zitierende Brief an Gerstenberg 1796 hat dazu eine Schlussbemerkung, die die Klopstock-Zuneigung mit der zeittypischen Emphase ausdrückt:

» – Hennings schreibt, daß Göschen eine vollständige Ausgabe des Klopstok veranstaltet: ist das wirklich wahr? O das wäre herrlich, über alle Maaßen! – Leben Sie wohl! Tausend umarmt von

Copenh. 1796. Oct.18. Ihnen ergebensten Grönland«⁸²

Dabei ist umgekehrt wiederum erstaunlich, dass es in Grönlands Gesamtwerk dann offenbar bei nur der einen hier vorgestellten Klopstock-Vertonung geblieben ist, d. h. es hat wohl entweder die Distanz zu Cramer, oder der nationaldänische Einfluss in Kopenhagen ähnlich wie bei Kunzen eine weitere Beschäftigung in diese Richtung nicht befördert.

Carl Friedrich Ferdinand Paulsen – *Cyqli* (1786)

Der Flensburger Marienorganist Carl Friedrich Ferdinand Paulsen (1763–1843) ist biographisch ausführlich beschrieben in Detlefsens Musikgeschichte für Flensburg.⁸³ Als Sohn des Amtsvorgängers und Liedkomponisten Peter Paulsen bewarb er sich interessanterweise aus Flensburg auf die Altonaer Organistenstelle nach dem Tod des dortigen Amtsinhabers Endter 1793.⁸⁴ Endter war wie oben erwähnt zu Beginn seiner Amtszeit 1759 erfolgreicher Bewerber gegenüber Rosenbaum gewesen, der wiederum in der Literatur als Liedkomponist mit Peter Paulsen vereint erscheint.⁸⁵ C.F.F. Paulsens Lieder und Klavierstücke haben sich nur in sehr wenigen Druckexemplaren und sehr verstreut in Berlin, London und Brüssel erhalten, die einzige identifizierbare Klopstockvertonung ist *Cyqli* (Text: *Das Rosenband*) in den *Klavier- und Singestücken*, gedruckt wie schon die Neefesche Sammlung bei der Korteschen Buchhandlung in Flensburg/Leipzig.⁸⁶ Die Sammlung wird meist datiert auf 1794, was im Folgenden bezweifelt werden muss, da sich eine Rezension von J.A.P. Schulz bereits 1786 findet. In die Vertonungs-Übersichten bei Zühlke und Koch ist die verborgene Paulsen-Vertonung

⁸¹ HKAB VIII/2 1999, S. 739 (Kommentar des Herausgebers Helmut Riege).

⁸² Königliche Bibliothek Kopenhagen, Nyere Brevsamling, Dansk, VI Grönland, Nr. 250 (datiert Christiansholm 1796, Octbr – Copenh. 1796. Oct. 18).

⁸³ Detlefsen 1961, S. 125–137.

⁸⁴ LASH Abt. 65.2, Nr. 3785 (Organistenakte Hauptkirche Altona), Schreiben zu den Bewerbern vom 23.8.1793. – Vgl. Neubacher 2001, S. 307 (zu Endter).

⁸⁵ Hottmann 2010.

⁸⁶ Paulsen [1786].

nicht aufgenommen worden.⁸⁷ Das Lied ist 2017 in einer modernen Edition wiederveröffentlicht worden, wir stellen sie in überarbeiteter Fassung ebenfalls in den Anhang.⁸⁸ Es ist zwar nicht unmöglich, aber vielleicht nicht ganz einfach, sich für die Lieder Paulsens zu begeistern, zumal angesichts der knappen und heftigen Kritik des Druckes der *Klavier- und Singestücke* von J.A.P. Schulz:

»Klavier- und Singestücke von C.F.F. Paulsen, Organist an der St. Marienkirche in Flensburg. Flensburg und Leipzig, in Kortens Buchhandlung. Ohne Jahreszahl. 4 Bogen Querfolio. | Menuetten, englische Tänze, ein paar längere Stücke, eine Arie mit Veränderungen, und 3 Lieder, alles ganz erbärmlich, machen das ganze Werk aus. Wie konnte Hr. P. sich doch einfallen lassen, Klopstocks Cydli in Musik zu setzen?«⁸⁹

– ein doch ziemlich vernichtendes Diktum. Schulz war allerdings derjenige, der sich der Vertonung von Klopstock-Texten trotz direkten Drängens durch den Dichter mit dem bekannt gewordenen Ausspruch entzogen hatte: »Componiren soll ich das? Das ist schon Musik.«⁹⁰ Dies bezog sich offenbar auf die Vertonung von Oden im Allgemeinen und relativiert die strenge Kritik tatsächlich etwas, denn andere Vertonungen des *Rosenbandes* hätte Schulz eventuell ebenfalls nicht gutgeheißen – wenn denn nicht Schulz' Ablehnung der Odenvertonung auch noch andere Gründe gehabt haben möchte. Paulsen bemüht sich durchaus um geschmeidige Melodieführung, so dass wir dem Lied eine gewisse Qualität ablauschen können:

Sanft.

Im Früh-lings-schat-ten fand ich_sie; da band ich sie mit Ro-sen-bän-dern.

Notenbeispiel 9: Paulsen, *Cydli*, T. 1-6.

Zur Datierung des Druckes ist nun der Zweifel anzufügen, dass die Angabe 1794 sich nur als Bleistiftdatierung im Berliner Druckexemplar findet,⁹¹ weitere Indizien zu einer solch späten Datierung aber nicht erkennbar sind. Alle Angaben zum Druck, die sich 1786 in der Rezension finden, entsprechen dem Berliner Exemplar, und es ist eher unwahrscheinlich, dass die Sammlung mehrere Auflagen erfahren haben sollte, so dass – eine zügige rezensierende Berücksichtigung im Cramer-Schulz-Kreis voraussetzend – vom Druckjahr 1786 auszugehen ist. Damit liegt Paulsens Druck einige Jahre dichter an Neefes Sammlung, die ja im selben Verlag 1776 erschienen war, aber *Das Rosenband* nicht beinhaltet hatte.

⁸⁷ Zühlke 2017, S. 421–461. – Koch 2003, S. 51–58.

⁸⁸ Lassen 2017, S. 74–75. – Vgl. Anhang 7: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s7>.

⁸⁹ Schulz 1786, S. 427, unterzeichnet nur mit dem Kürzel »Atr.«. – Zur Auflösung des Autorenkürzels vgl. Parthey 1973 (1842), S. 26–27. – Sowie: Schütz 2007, S. 312.

⁹⁰ Koch 2003, S. 48.

⁹¹ Paulsen [1786]. – Vgl. Druckexemplar der Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. DMS 232065, mit besagtem Bleistiftvermerk, Onlinezugang: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001D9D700000000>.

Ein Brief Peter Grönlands kann noch weiteres Licht auf Paulsens Verknüpfung mit dem Cramer-Kreis werfen: Grönland antwortet Gerstenberg am 18. Oktober 1796 auf dessen Vorstoß, sich für eine Übersiedelung Paulsens nach Kopenhagen umzuhören, indem Grönland hier deutlich abrät, denn es gäbe in Kopenhagen für Paulsen keine sicheren Aussichten. Ob Schulz und Grönland sich in Kopenhagen dazu beraten hatten, bleibt natürlich Spekulation (die Rezension liegt schon zehn Jahre zurück, Grönland wird sie aber damals gelesen haben!), dennoch wird zusätzlich zum bekannteren Netzwerk Grönland-Gerstenberg-Schulz noch die Verbindung Gerstenberg-Paulsen deutlich, die möglicherweise in Altona zustande gekommen war. Es ist dies derselbe Brief, der oben bereits zitiert wurde, in dem Grönland am Schluss seine Begeisterung über die neue Klopstock-Ausgabe von Göschen kundgetan hatte.⁹²

Am 9. April 1803 bringt das *Flensburgsche Wochenblatt* einen ausführlichen Nachruf auf Klopstock, dazu wenige Seiten später die Anzeige einer Aufführung der *Frühlingsfeier* von Paulsen.⁹³ Diesem Hinweis musste natürlich nachgegangen werden, es handelt sich aber hier um einen Text des Flensburgers Andreas Peter Andresen, nicht um den sicherlich auch in Flensburg damals bekannten Klopstock-Text. Der Andresen-Text ist als Libretto deutlich geschmeidiger zur Vertonung geeignet als der Klopstock-Text, könnte aber natürlich trotzdem im Gedenken an den Dichter verfasst worden sein. Schon 1797 hatte Paulsen im Textheft seiner *Hymne zur Feyer des Geburtstages unsers guten Königs* eine Klopstock-Strophe als Motto vorangestellt, auch wenn das Libretto dann nicht aus Klopstockschen Versen bestand.⁹⁴ Sollte Paulsen sich die Schulzsche Kritik doch so sehr zu Herzen genommen haben, dass er die Vertonung Klopstockscher Texte dann in der Folgezeit tatsächlich vermieden hatte?

Das Choralbuch von Paulsen (1820): *Auferstehn, ja auferstehn wirst du*

Auf Choralbücher hier einzugehen, ist eigentlich nicht sinnvoll, denn auch wenn der Klopstocksche Text *Auferstehn, ja auferstehn wirst du* Eingang in die Gesangbücher gefunden hatte und damit rezeptionsgeschichtlich wichtig ist in seiner enormen Verbreitung, so ist es andererseits kaum angemessen, von einer ›Klopstock-Vertonung‹ zu sprechen, wenn in einem vollständigen Choralbuch selbstverständlich auch der Klopstock-Choral mitverarbeitet wird, eine besondere Wertschätzung also darüber nicht abgelesen werden kann, da der Textekanon ja vorgegeben ist. Für Schleswig-Holstein und die Schloëzer-Zeit gilt dies etwa für das Choralbuch von 1817 bzw. 1832 des Kieler Georg Christian Apel (1775–1841), Apel bietet neben der bekannten auch eine eigene Melodie zum Klopstock-Choral an (Nr. 16b).⁹⁵ Doch auch wenn Apel mit C.F. Cramer direkt verwandt war, weil er mit Cramers Kieler Nichte Meta verheiratet war, so kam er doch erst 1804 nach Schleswig-Holstein, als Cramer bereits in Paris (und Klopstock gestorben) war.

Auch wenn auf Choräle im Allgemeinen hier nicht eingegangen werden soll, wollen wir dennoch die Gelegenheit nutzen, das handschriftliche Choralbuch von C.F.F. Paulsen wohl erstmals vorzustellen: Diese Handschrift befindet sich in Privatbesitz und es sind keinerlei Nachweise dafür zu finden. Das handgeschriebene Buch im Querformat in den Maßen ca. 20 x 15,5 cm, ist in Leder eingebunden und trägt vorn auf dem Leder in goldgeprägten Lettern den Titel *C.F.F. Paulsen's | Choral = Buch | FLENSBURG | 1820*, innen auf der ersten Seite nach dem Vorsatzblatt als weiteren handschriftlichen

⁹² Königliche Bibliothek Kopenhagen, Nyere Brevsamling, Dansk, VI Grönland, Nr. 250 (Christiansholm 1796, Octbr – Copenh. 1796. Oct. 18.).

⁹³ *Flensburgsches Wochenblatt* für Jederman, 9.4.1803, S. 329–332 und S. 336.

⁹⁴ Paulsen 1797, S. 1.

⁹⁵ Apel 1832, S. 11: Choralsätze Nr. 16a (Satz von Apel) und 16b (Melodie und Satz von Apel).

Titel mit Widmung: *Choral-Buch | für | Heinrich Nommensen. | Flensburg, den 17ten October | 1820*, danach sechs unpaginierte Seiten Titelregister, danach auf den paginierten Seiten 1-144 die Choräle. Es folgen hier ohne Leerseiten 142 durchnummelierte Choralsätze, meist je eine Seite lang, manchmal zwei Choräle pro Seite, allerdings in einem Fall als einziger Choral die No. 114 alle Strophen variierend gesetzt über neun Seiten (pag. 118-126). Die Choralsätze sind meist zweistimmig in zwei Systemen gesetzt mit Singstimme im Sopranschlüssel ohne Text oben und bezifferter Bass-Stimme im unteren System, manche Choräle sind oben in Akkorden gesetzt, auch Oktaven in der Bass-Stimme kommen vor. Zwei Chorsätze sind enthalten zum Klopstocktext, No. 116 (pag. 128) mit Bezifferung, ohne Text, und die hier abgebildete No. 124 (pag. 136) ohne Bezifferung, mit Text:

No. 124. Melodie Auferstehn, ja Auferstehn pp
oder: Jesus Christus unser Heiland pp

CFF Paulsen
[Choralbuch, p. 136]

1
Auf - er - stehn, ja auf - er - stehn wirst du mein Staub nach kur - zer Ruh; un -
sterb-lichs Le - ben wird der dich schuf dir ge - ben. fro - lok - ket Gott!

Notenbeispiel 10: Paulsen, Choralbuch-Manuskript.

Es hat also Paulsen hier in höherem Alter und längere Zeit nach Klopstocks Tod doch noch einmal einen Text des Dichters in Musik gesetzt, wenn auch nur in diese schlichte, auch harmonisch nicht spektakuläre Choralform. Der Text hat auch in opulentere Chorsätze Eingang gefunden und erklang sogar – in der Graunschen Vertonung – 1803 zur Begräbnisfeier des Dichters in Ottensen und wurde bekanntlich auch von Gustav Mahler in der zweiten Sinfonie (1894) verwandt. Dieser Text begegnet uns im Folgenden wieder.

Chorsätze von G.M. Telemann (1809) – J. Sörensen (1810) – G.C.F. Lobedanz (1810)

Die durchkomponierte Choralvertonung *Auferstehn, ja, auferstehn wirst du* von Georg Michael Telemann (1748–1831) ist in Riga 1809 gedruckt worden, und sei der erste in Riga gedruckte Choral überhaupt, wie eine Notiz im Druckexemplar und auch der Nekrolog G.M. Telemanns melden.⁹⁶ Mit

96 Telemann 1809. – *Neuer Nekrolog der Deutschen* 1831, S. 210-212.

diesem späten Veröffentlichungsdatum verliert sich natürlich der Schleswig-Holstein-Bezug, denn Telemann war zwar in Plön geboren und hier und in Ahrensbök aufgewachsen, wo der Vater Andreas Telemann als Pastor beschäftigt war,⁹⁷ war aber bereits 1755 zum berühmten Großvater nach Hamburg gekommen, hatte später in Kiel studiert (1770–1772) und war dann seit 1775 als Kantor und Musikdirektor in Riga tätig. Telemann bot seinen Choral auch mit beziffertem Bass an, und außerdem in opulenterer Setzweise: »Auch für 4 Singstimmen und Orchester-Begleitung hat der Verfasser diesen Choral ausgearbeitet, womit er ebenfalls aufzuwarten bereit ist«.⁹⁸ Eine Abschrift aus dem Besitz seines Schülers Georg Poelchau (1773–1836) existiert davon – ohne Instrumentalstimmen – und gibt als Besetzung an: Chor, 2 Hörner, Flöte, Klarinette, Oboe, 2 Violinen, Viola, Violoncello oder Fagott und Orgel.⁹⁹ Im Rigaer Druck sind Text und Orgelsatz getrennt abgedruckt, die Textverteilung ist aber eindeutig gegeben, zudem war bereits 2017 dieser Choral mit dem Text in gemeinsamen Notensatz gebracht, so dass auch dieser Choral als Anhang mitpräsentiert werden kann.¹⁰⁰ Außerdem hat G.M. Telemann auch die Klopstocksche Ode *Sink ich einst in jenen Schlummer* in Musik gesetzt bzw. bearbeitet unter dem vollständigen Titel *Ode von Klopstock, (Über Schlaf u. Tod,) für Klavier = Begleitung in Musik gesetzt von einem Dilettanten; u. mit anderer Instrumental = Begleitung, 3 dem Sopran beygefügten Singstimmen, wie auch mit Vor = u. Nachspiel, u. ein paar nöthigen Veränderungen des Basses, versehen von Georg Michael Telemann, Cantore in Riga. 1801.*¹⁰¹ Diese Komposition, die offenbar eine Bearbeitung eines Klavierliedes von ungenannter Hand ist, befindet sich in einer Handschrift in Berlin aus dem früheren Besitz von Poelchau.¹⁰²

Über Johannes Sörensen (1767–1831) schreibt Gerber, er wäre »ein merkwürdiges und vielleicht das einzige Beyspiel in diesem Lexikon von der Gewandtheit eines practicirenden Arztes im Fugen-satze«.¹⁰³ Zur Biographie:¹⁰⁴ In Glückstadt geboren, kam Sörensen als Schüler in die Herrnhuther Gemeinden Christiansfeld bei Hadersleben, Niesky (dort ist bis 1785 Friedrich Schleiermacher sein Mitschüler) und Barby und hat damit in den verschiedenen Herrnhuther Zentren auch das reiche musikalische Leben der Brüdergemeinde kennengelernt. Für seine Ästhetik ist das zentral: Seine Kompositionen sind immer auf die Gemeindemitglieder zugeschnitten, die allerdings durch tägliches Singen und vielfältige musikalische Betätigung sehr gut ausgebildet waren. Die Lieder wirken oft chorähnlich, subtil im Textumgang, und trotz teils großen Umfangs durchaus eingängig bei zurückhaltender Begleitung. 1791 kam Sörensen zum Studium nach Kiel, von der Theologie wechselte er bald zur ›Arzneiwissenschaft‹ und ging hierzu zeitweise nach Kopenhagen. Ob er dort direkt Unterricht bei J.A.P. Schulz hatte (s. u.), ist weder nachweisbar noch auszuschließen, der Einfluss auf sein eigenes Komponieren ist jedenfalls deutlich erkennbar. Nach dem Studienabschluss 1794 war er in Flensburg als Mediziner mit eigener Praxis tätig und wechselte 1796 nach Glückstadt. Im Juni 1797 trat er dann eine Stelle in Ebersdorf (Thüringen) an und kam danach nicht mehr in den

⁹⁷ Vgl. dazu Rübcke 2005, S. 141–142.

⁹⁸ Telemann 1809 (Vorwort).

⁹⁹ Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. Mus.ms. 21696/11, (RISM: <https://opac.rism.info/search?id=452513063&View=rism>), Instrumentalstimmen sind nicht erhalten.

¹⁰⁰ Lassen 2017, S. 119–120. – Vgl. Anhang 8: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s8>.

¹⁰¹ HKAA III/2 2013, S. 250 und S. 671.

¹⁰² Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. Mus.ms.autogr.Telemann,G.M.6., (RISM:<https://opac.rism.info/search?id=1001012009&View=rism>), diese Vertonung ist nicht konsultiert worden.

¹⁰³ Gerber 1814, Sp. 215.

¹⁰⁴ Scobel 2008 (diese ausführliche Arbeit ist leider online nicht mehr verfügbar, wurde aber 2016 ausgewertet).

Norden zurück. Die weiteren Stationen seiner ärztlichen Tätigkeit: 1816 Übersiedelung nach Schlesien, 1829 Umzug nach Neuwied, wo er die letzten zwei Jahre pensioniert verbrachte und 1831 starb. Über 200 Kompositionen sind nachweisbar, alles Vokalkompositionen, meistens Klavierlieder, aber auch Mehrstimmiges (auch mit Orchesterbegleitung), 156 Kompositionen sind gedruckt nachweisbar. Goethe kommt als Textdichter gar nicht vor, denn bei den Herrnhuthern gab es eine ganz allgemeine Abneigung gegen ihn (was wohl auf Gegenseitigkeit beruhte), dagegen ist Novalis als ein stärker religiöser Dichter bevorzugt verwendet – und so findet auch Klopstocks religiöse Emphase bei Sörensen natürlicherweise ihren Platz.¹⁰⁵ Schilling (1840) schreibt über Sörensens Musik folgendes, woraus sich auch ein Schülerverhältnis zu Schulz etwas uneindeutig ablesen ließe, weitere Nachweise hierzu existieren aber offenbar nicht:

»Worin er aber eine besondere Geschicklichkeit besaß, ist die Behandlung der Texte, und hier gerade tritt auch die Schule Schulz's am unverkennbarsten hervor. Wenige Liedercomponisten haben in dieser Hinsicht so viel Glück gehabt als Sörensen. Seine Melodien sind nicht musikalische Umkleidungen der Worte, sondern der Text selbst erscheint hier gleichsam als eine Melodie. Nirgends etwas Gesuchtes oder Gekünsteltes«.¹⁰⁶

Sörensen selbst spricht 1811 in sehr poetisch-wesenhafter Weise von einer Wirkung des Textes, der sich mit der Musik zu einem neuen gemeinsamen Wesen verbinden könne, und dieses neue Wesen solle – so Sörensen – vom Menschen »mit anziehender Zuneigung umfasst, und als etwas Wohlgefälliges und Wohlthuendes, als ein Wesen seiner Art, liebgewonnen werden«.¹⁰⁷ Sörensens *Fürbitte*, für Sterbende ist gedruckt erschienen 1810 in Rudolstadt für vier Stimmen mit Klavierbegleitung.¹⁰⁸ Über 178 Takte wird der Text abwechselnd in freieren Teilen (T. 130 etwa bezeichnenderweise genannt »mit verstärktem Vortrage«) und »choralmäßig« vorgetragen, die Klavierbegleitung ist nur in Pausentakten und Übergängen selbstständig notiert und spielt ansonsten den Singstimmensatz mit, alles insgesamt nur in zwei Systemen notiert. Wir verzichten hier auf eine nähere Analyse und verweisen auf das in modernen Schlüsseln doch gut lesbare Digitalisat des Rudolstädter Druckes. Hier führt der Klopstocksche Text also zu einer durchkomponierten Form, während ansonsten Sörensens Werk vor allem aus Strophenliedern besteht – ähnlich wie es sich also auch bei Peter Grönland verhielt.

Georg Carl Friedrich Lobedanz (1778–1825) war Kanzleisekretär und Archivar beim Obergericht in Gottorf, also Verwaltungsbeamter, als solcher starb er 1825, wie das Kirchenbuch berichtet: »Er ist tot gefunden worden im Archivzimmer des Obergerichts«.¹⁰⁹ Eine genauere und positive Schilderung von Lobedanz' Lebens- und Ausbildungsverlauf gibt Gustav Schilling (1840)¹¹⁰ und erwähnt u. a. ein *Heilig für Chor, Orgel und Orchester* für den Schleswiger Dom (1809, nicht erhalten), Klopstocks *Auferstehungsgesang* für vierstimmigen Chor, »ein Werk, das seinen Namen ohnstreitig in die Reihe unserer gediegensten Kirchencomponisten setzt«, so Schilling, der anschließend noch die Klavierstücke von Lo-

¹⁰⁵ Ob weitere Klopstock-Vertonungen bei Sörensen existieren, können wir leider aufgrund der fehlenden Zugänglichkeit der Arbeit von Scobel 2008 nicht sagen.

¹⁰⁶ Schilling 1838, S. 429.

¹⁰⁷ Sörensen 1811 (Vorwort), [S. 1].

¹⁰⁸ Sörensen 1810, S. 11–15.

¹⁰⁹ Kirchenkreisarchiv Schleswig-Flensburg, Kirchenbuch Schleswig St. Michaelis, Sterbeeintrag 1825, Nr. 16.

¹¹⁰ Schilling 1841, S. 429.

bedanz empfiehlt.¹¹¹ Auch Orchesterwerke und Streichquartette werden erwähnt, doch alle diese bisher erwähnten Werke sind nicht erhalten – bis auf den Klopstock-Gesang. Zwei Singspiele bietet Lobedanz in Abschriften zum Verkauf an, die *Alpenhütte* und *Feodore*, letztere findet sich komplett in Kopenhagen erhalten.¹¹² Auch in Gerbers Lexikon von 1814 findet sich ein Lobedanz-Artikel, »nach einem eigenhändigen Aufsatze von 1811«,¹¹³ demnach ist *Klopstocks Auferstehungs-Gesang für 4 Singstimmen*, der im Druck undatiert ist, von 1810. Der *Auferstehungsgebet* ist wiederum über den Text *Auferstehn, ja auferstehn* komponiert, aber als ausgereifter Chorsatz mit eigener Melodie gesetzt, wir verweisen ohne weitere Analyse auf das Digitalisat des in Kopenhagen aus dem Nachlass von S.A.E. Hagen überlieferten, bei Rudolphus in Hamburg und Altona gedruckten Exemplars.¹¹⁴ Auch wenn Lobedanz also offenbar als Komponist durchaus produktiv war und lexikalisch gelobt wurde, ist ansonsten keine Zugehörigkeit zu den musikalischen Zirkeln im Lande und in Kopenhagen zu erkennen.

Damit schließen wir den musikalischen Rundgang und verlassen den Kreis der Komponisten, die wir quasi um den Dichter herum hier gruppiert haben. Unter den verschiedenen genannten Protagonisten der musikalischen Welt hatte es wie hier und da angedeutet, durchaus nicht nur Einigkeit gegeben, einig waren sie sich aber im verehrenden Blick auf den Dichter, der auch hier im Text sozusagen unausgesprochen immer in der Mitte stand.

Anhang (online) – eine Blumenlese

Die hier verfügbar gemachten neuerstellten Notensätze stellen keine kritische Edition dar, sondern eine praxisorientierte Übertragung zur Umgehung des Sopranschlüssels und anderer Lesehürden. Der Klavierauszug zu Kunzens *Vorbereitung zum Tode* ist nicht mit der Partitur abgeglichen. Von Schröders Oden ist *Die Sommernacht* als moderne Übertragung, die übrigen sind nur über die verlinkten Digitalisate verfügbar.

1. Kunzen, *Vorbereitung zum Tode* (Klavierauszug): <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s1>.
2. Kunzen, *O Sommernorgen* (Ausschnitt aus: *Hermann und die Fürsten*):
<https://doi.org/10.38072/2941-3362/s2>.
3. Schröder, *Die Sommernacht*: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s3>.
 - Schröder: *Klopstock-Oden op. 9*:
 - *Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck* (Mus P 107 Ex 2):
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-4024744>
 - *Bayerische Staatsbibliothek München* (4 Mus.pr. 66484):
<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00107221-1>
4. Rosenbaum, *Das Rosenband*: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s4>.
5. Neefe, *Die Sommernacht*: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s5>.
 - Overbeck: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:48-1-1997652>

¹¹¹ Schilling 1841, S. 429.

¹¹² Vgl. Lassen 2017, S. 63–65.

¹¹³ Gerber 1814, Sp. 809–810.

¹¹⁴ Lobedanz [1810].

6. Grönland, *Wir und Sie*: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s6>.
 7. Paulsen, *Cydli (Das Rosenband)* <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s7>.
 8. G.M. Telemann, *Auferstehn!*: <https://doi.org/10.38072/2941-3362/s8>.
- Sörensen: https://www.kb.dk/e-mat/dod/130022783514_color.pdf (17.4.2024)
 - Lobedanz: <http://img.kb.dk/ma/umus/lobedanz-klopstock-01.pdf> (17.4.2024)
-

Abstract

On the occasion of the 300th birthday of the poet Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), the musical settings for Schleswig-Holstein and Schleswig-Holstein composers from the period from around 1760 to around 1830 are presented. The focus is on the *Acht Oden* by Karl von Schröder (1780–1859) from Lübeck, published in 1825, analyzed against the background of a manuscript that Schröder himself wrote as an explanation of his compositions. Compositions by F.L.Ae. Kunzen (1761–1817), C.E. Rosenbaum († 1768), C.G. Neefe (1748–1798) – because his odes were printed in Flensburg –, C.A. Overbeck (1755–1821), P. Grönland (1761–1825), C.F.F. Paulsen (1763–1843) – e.g. from his chorale book, which has only been preserved as a manuscript –, G.M. Telemann (1748–1831), J. Sörensen (1767–1831) and G.C.F. Lobedanz (1778–1825) are also briefly presented. Many of the composers mentioned have a connection to the Kiel professor, music writer and editor C.F. Cramer (1752–1807).

Literatur – Klopstock

- Hamburger Klopstock-Ausgabe [HKA], Abteilung Werke (A):
HKA A II Werke – Epigramme, hg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin/
New York 1982, S. 64 (Nr. 201 Frommer Wunsch).
- HKA A III/2 Werke – Geistliche Lieder, Apparat, hg. v. Laura
Bolognesi, Berlin/Boston 2013.
- Hamburger Klopstock-Ausgabe [HKA], Abteilung Briefe (B):
HKA B VII/2 Briefe 1776–1782 – Apparat/Kommentar Nr.
1–131, hg. v. Helmut Riege, Berlin/New York 1982.
- HKA B VII/3 Briefe 1776–1782 – Apparat/Kommentar Nr. 132–
244, hg. v. Helmut Riege, Berlin/New York 1982.
- HKA B VIII/1 Briefe 1783–1794 – Text, hg. v. Helmut Riege,
Berlin/New York 1994.
- HKA B VIII/2 Briefe 1783–1794 – Apparat/Kommentar, hg. v.
Helmut Riege, Berlin/New York 1999.

Literatur – sonstige

- Anonym [»Ja«]: Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek, 29.
Bd., 1. Stück, 4. Heft, Intelligenzblatt, No. 3, Kiel 1797,
S. 240–243.
- Anonym: Kurze Anzeige. Acht Oden von Klopstock. In Mu-
sik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte – von K. v.
Schröder in Lübeck. 9tes Werk. Hamburg, bey Cranz, in:

- Allgemeine musikalische Zeitung [AmZ] 28 (1826), No. 13,
29. März 1826, Sp. 220.
- Andresen, Andreas Peter: Die Frühlingsfeyer – Cantate von
A.P. Andresen – In Musik gesetzt von C.F.F. Paulsen, Flens-
burg 1803.
- Apel, Georg Christian: Vollständiges Choralbuch zum Schles-
wig-Holstein'schen Gesangbuche, für die Orgel mit und ohne
Pedal, für's Pianoforte, auch für vier Singstimmen, Kiel 1832.
- Clodius, Christian August: Auswahl aus Klopstock's nachge-
lassenem Briefwechsel und übrigen Papieren – Ein Denk-
mal für seine Verehrer, 2 Bde., Leipzig 1821.
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Magazin der Musik, I/1, Hamburg
1783, Neuausgabe Hildesheim 1971. [=Cramer 1783a]
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Magazin der Musik, I/2, Hamburg
1783, Neuausgabe Hildesheim 1971. [=Cramer 1783b]
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Magazin der Musik. Notenbei-
spiele. Hamburg 1783, Neuausgabe Hildesheim 1974.
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Magazin der Musik, II/2, Ham-
burg 1786.
- Cramer, Carl Friedrich (Hg.): Flora. Erste Samlung. Enthal-
tend: Compositionen für Gesang und Klavier, von Gräven,
Gluck, Bach, Adolph Kunzen, F. L. A. Kunzen, Reichardt,
Schwanenberger. Kiel 1787.

- Detlefsen, Hans Peter: *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Kassel 1961.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1979, S. 162–199.
- Engelke, Bernard: C.F. Cramer und die Musik seiner Zeit, in: *Nordelbingen 8* (1930/31), S. 334–367.
- Flensburgsches Wochenblat für Jederman. Herausgegeben von dem Königl. privilegierten Buchdrucker, G. C. Jäger. Funfzehnter Jahrgang. 42stes Blat. Den 9ten April, 1803, Flensburg 1803.
- Fog, Dan: *Dansk Musikfortegnelse*, 1. Del 1750–1854 – Endateret katalog over trykte danske musikalier, Kopenhagen 1979.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Oden von Klopstock*, mit Melodien von Christian Gottlob Neefe, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, hg. v. Johann Nikolaus Forkel, Bd. 1, Gotha 1778, S. 211–226.
- Friedrichs, Karl: *Die Kirchenmusiker in Rendsburg-Neuwerk bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Heimatkundliches Jahrbuch für den Kreis Rendsburg* 15 (1965), S. 34–42.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Lobedanz (G.C.F.)*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Vierter Theil. S-Z, Leipzig 1814, Sp. 809–810.
- Gerber, Ernst Ludwig: *Sörensen (Johann)*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Vierter Theil. S-Z, Leipzig 1814, Sp. 214–215.
- [Grönland, Peter]: *Melodieen zu Liedern mit oder ohne Begleitung des Claviers zu singen* – Erstes Heft, Kopenhagen/Leipzig 1791.
- Grönland, Peter (Hg.): *Melodien zu den [sic!] gesellschaftlichen Liederbuche herausgegeben von Grönland*, Leipzig/Altona 1796.
- Hottmann, Katharina: *Eine weibliche Stimme der anakreontischen Aufklärung: Johanne Charlotte Unzer in Vertonungen von Christian Ernst Rosenbaum, Peter Paulsen und Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hg. v. Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln 2010, S. 183–211.
- Hottmann, Katharina: »Auf! stimmt ein freies Scherzlied an«. *Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017.
- Koch, Klaus-Peter: *Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt*, in: *Klopstock und die Musik*, Jahrbuch 2003, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, hg. v. Peter Wollny, Beeskow 2005.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius: *Weisen und Lyrische Gesänge*, Flensburg und Leipzig 1788.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius: *Zerstreute Compositionen für Gesang und Clavier*, Kopenhagen [1789].
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius: *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten im Clavierauszuge [=Polyhymnia VIII]*, hg. v. Carl Friedrich Cramer, Kiel 1790.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius/ Reichardt, Johann Friedrich: *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift*, 1. Theil: *Musikalisches Wochenblatt* [1791], Berlin 1793.
- Lassen, Matthias: *Schleswig-Holsteinische Kunstlieder um 1800*, praktische Ausgabe für Gesang und Klavier, hg. durch die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, Kiel/Lübeck 2017.
- Lobedanz, Georg Carl Friedrich: *Klopstocks Auferstehungs-Gesang für 4 Singstimmen in Musik gesetzt von G.C.F. Lobedanz*, Hamburg [1810].
- Möller, Eberhard: *Christian Gottlob Neefe und seine Klopstock-Oden*; in: *Christian Gottlob Neefe (1748–1798) – eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit*, hg. v. Helmut Loos, Chemnitz 1999, S. 109–128.
- Neefe, Christian Gottlob: *Oden von Klopstock mit Melodien von Christian Gottlob Neefe*, Flensburg und Leipzig 1776.
- Neefe, Christian Gottlob: *Oden von Klopstock mit Melodien von Christian Gottlob Neefe*, Flensburg und Leipzig ²1779.
- Neefe, Christian Gottlob: *Oden von Klopstock in Musik gesetzt von Neefe*, Kurfürstl. Kölner Hoforganist, Neue sehr vermehrte und verbeßerte Ausgabe, Neuwied [1785].
- Neefe, Christian Gottlob: *Oden von Klopstock – 1. Auflage Flensburg und Leipzig 1776 und 3 Lieder aus der 3. Auflage Neuwied 1785, Serenaden beym Klavier zu singen* – Leipzig 1777, Bilder und Träume von Herder – Leipzig 1798, [Nachdruck] Hildesheim 2003.
- Neubacher, Jürgen: *Zur Musikgeschichte Altonas während der Zeit von Telemanns Wirken in Hamburg*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), hg. v. H.J. Marx, Frankfurt 2001, S. 267–310.
- Overbeck, Christian Adolf: *Lieder und Gesänge mit Klaviermelodieen, als Versuche eines Liebhabers*, Hamburg 1781.
- Parthey, Gustav Friedrich Constantin: *Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's »Allgemeiner Deutscher Bibliothek« nach ihren Namen und Zeichen in zwei Registern geordnet. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1842. Nachdruck Hildesheim 1973.
- Paulsen, Carl Friedrich Ferdinand: *Klavier- und Singestücke*, Flensburg/Leipzig [1786].
- Paulsen, Carl Friedrich Ferdinand: *Hymne zur Feyer des Geburtstages unsers guten Königs*, Flensburg 1797.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774.
- Rosenbaum, Christian Ernst: *Lieder mit Melodien für das Clavier*, Zweeter Theil, Altona und Lübeck 1762.
- Rübcke Elisabeth: *Die Autobiographie des Plöner Pastors Andreas Telemann aus dem Jahre 1745*, in: *Magdeburger Telemann-Studien XVIII*, Hildesheim 2005, S. 129–143.
- Scheitler, Irmgard: *Der Klopstock der Musik*, in: *CPE Bach und Hamburg – Generationenfolgen in der Musik*, hg. v. Tobias Janz, Kathrin Kirsch und Ivana Rentsch, Hildesheim 2017, S. 193–219.
- Schilling, Gustav: *Sörensen, Johann*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, 6. Band R-Z, Stuttgart 1838, S. 429.

- Schilling, Gustav: Lobedanz, G.C.F., in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, 4. Band I-M, Stuttgart 1841, S. 429.
- Schlözer, Karl von: Acht Oden von Klopstock – In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte und den Verehrern dieses unsterblichen Dichters am 2^{ten} July 1824 zugeeignet von K. von Schlözer in Lübeck, 9^{tes} Werk. Der Gesangsstücke 4^{tes} Heft, Hamburg [1825].
- Schmidt, Rainer: »es wird ewig mein stolz bleiben, daß ich des Stolzes genossen habe, Ihr Freund zu seyn« Carl Friedrich Cramer und seine Beziehung zu Klopstock, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten« – Leben und Werk von Carl Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt, Göttingen 2005, S. 101–128.
- Schulz, Johann Abraham Peter [»Atr.«]: Klavier- und Singestücke von C.F.F. Paulsen, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, Bd. 66, Berlin und Stettin 1786, S. 427.
- Schütz, Gudula: Vor dem Richterstuhl der Kritik – Die Musik in Friedrich Nicolais »Allgemeiner deutscher Bibliothek« 1765–1806 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 30), Tübingen 2007.
- Schwab, Heinrich W.: »Glücklicher wurden selten Dichtkunst und Musik vereinet, als hier« – zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste (1783), in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik, Frankfurt (Oder) 2001, S. 159–180.
- Schwab, Heinrich W.: »Da konnte er doch nicht umhin, von der Güte der Musik erschüttert zu werden.« – Zu Dichtungen Klopstocks in der Vertonung von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, in: Klopstock und die Musik, Jahrbuch 2003, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, hg. v. Peter Wollny, Beeskow 2005.
- Schwab, Heinrich W.: Carl Friedrich Cramer und die Musik – Eine Bestandsaufnahme, in: »Ein Mann von Feuer und Talenten« – Leben und Werk von Carl Friedrich Cramer, hg. v. Rüdiger Schütt, Göttingen 2005, S. 129–176.
- Socabel, Emanuel: Johannes Sörensen – Leben und Werk, [Magisterarbeit Mainz 2007] o.O. 2008.
- Sörensen, Johannes: Geistliche Gesänge, Oden und Lieder, herausgegeben von Johannes Sörensen, Dr. Med., Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage, Rudolstadt 1810.
- Sörensen, Johannes: Neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder Erster Teil oder der Geistlichen Oden und Lieder Fünfte Abtheilung, Oschatz 1811.
- Stübbe, Michael: Stammfolge Croll – Lübecker Zweig, in: Lübecker Beiträge zur Familien- und Wappenkunde, Heft 60, September 2010, hg. vom Verein für Familienforschung e.V. Lübeck, S. 37–40.
- Telemann, Georg Michael: Klopstock's Gesang Auferstehn, ja, auferstehn wirst du, mein Staub &c. Choralmäsig zum Singen mit Orgel-Begleitung in Musik gesetzt (sowohl der Melodie, als Harmonie nach), Riga 1809.
- Voigt, Bernhard Friedrich (Hg.): Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd. 9 (1831), Theil 1, Ilmenau 1831.
- Wald-Fuhrmann, Melanie/ Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Der Komponist Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817) – Gattungen. Werke. Kontexte, Köln 2015.
- Wiermann, Barbara: Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona, in: Bach-Jahrbuch 84 (1998), S. 149–165.
- Zühlke, Hanna: Musik und poetisches Sylbenmaß – Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828, Würzburg 2017.

Autor

Matthias Lassen

Studienrat, Musiker und Musikforscher. In der künstlerischen Leitung des Lübecker Vereins »Neue Musik im Ostseeraum e.V.« bildete die zeitgenössische Musik Nordeuropas den Schwerpunkt seiner musikalischen Tätigkeit, als Musikforscher widmet er sich der Edition schleswig-holsteinischer Musik und der Erforschung des schleswig-holsteinischen Musiklebens.

E-Mail: m.lassen@gymnasium-wentorf.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.