

Hausmusik

VON

W. H. RIEHL.

ZWEITE, UMGEARBEITETE AUFLAGE.

STUTTGART.

J. G. COTTASCHER VERLAG.

1860.

20 Manuscript 1134

Fünfzig Lieder

DEUTSCHER DICHTER

IN MUSIK GESETZT

VON

W. H. RIEHL.

ZWEITE, UMGEARBEITETE AUFLAGE.

STUTTGART.

J. G. COTTA'SCHER VERLAG.

1860.

30A

Manuscript

DEUTSCHER DEUTSCHER

IN

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

WILHELMUS

STUTTGART

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

1800

I n h a l t.

Vorwort	Seite VII
Des Tonsetzers Geleitsbrief. (Als Einleitung zur ersten Auflage.)	IX

I. Aus der alten Zeit.

Nr. 1. Schall der Nacht. Aus dem „Simplicissimus“	3
„ 2. Sommerlied von Paul Gerhardt	4
„ 3. Zuversicht von Friedrich Spee	6
„ 4. Geistliches Lied. Aus dem zwölften Jahrhundert	7
„ 5. Mailied. Von einem ungenannten Minnesänger	8
„ 6. Treue von Paul Flemming	10
„ 7. Widerhall	11
„ 8. Lied der Freundschaft von Simon Dach	12

II. Aus der classischen und romantischen Schule.

„ 9. Geistesgruss von Goethe	15
„ 10. Meeresstille von demselben	16
„ 11. Ehemals und Jetzt von Hölderlin	18
„ 12. Der verschwundene Stern von Claudius	19
„ 13. Gefunden von Goethe	20
„ 14. Des Seemann's Gebet von Johannes Falk	22
„ 15. Der Spinnerin Nachtlid von Clemens Brentano	24
„ 16. Wanderlied von demselben	25
„ 17. Beruhigung von L. Tieck	26
„ 18. Alles in Einem von Novalis	27
„ 19. Der Gärtner von Eichendorff	29
„ 20. Morgengebet von demselben	30
„ 21. „Zu meinen Füßen sinkt ein Blatt“ von Uhland	32
„ 22. Jägerlied von demselben	33
„ 23. Lied eines armen Mannes von demselben	34

Nr. 24. Wanderlust von Wilh. Müller	Seite 35
„ 25. Der Schmuck der Mutter, Gasel von Friedr. Rückert	36
„ 26. Abendlied von demselben	38
„ 27. Gräme dich nicht, Gasel von demselben	39
„ 28. Vision von Platen	41
„ 29. Mein Herz und deine Stimme von demselben	44
„ 30. Der Pilgrim vor St. Just von demselben	46
„ 31. „Du bist wie eine Blume“ von Heine	49
„ 32. Lass ruh'n die Todten von Chamisso	50

III. Poeten der Gegenwart.

„ 33. Thürmerlied von Em. Geibel	55
„ 34. „Ich bin der Sturm“ etc. von demselben	56
„ 35. Ostermorgen von demselben	59
„ 36. „Wenn sich zwei Herzen scheiden“ von demselben	60
„ 37. Bitte von Lenau	62
„ 38. Pfälzisches Frühlingslied von F. v. Kobell	63
„ 39. Begrüssung des Meeres von A. Grün	66
„ 40. Im Vaterland von Rob. Reinick	68
„ 41. Trost der Nacht von Spitta	69
„ 42. Aus „Otto der Schütz“ von G. Kinkel	71
„ 43. Willkommene Ruhe von Julius Sturm	72
„ 44. Heimkehr von Hermann Lingg	74
„ 45. Ueber Nacht von Paul Heyse	75
„ 46. „Es hat die Nachtigall“ etc. von L. v. Plönnies	77
„ 47. Morgenlied eines Handwerksburschen von Niklas Müller	78
„ 48. Die Schwälble. Volkslied	79
„ 49. Nebel von Lenau	80
„ 50. Morgenlied von Hoffmann von Fallersleben	81

Inhalt

Seite	Titel	Seite	Titel
1	Einleitung	1	Einleitung
2	Die Bedeutung der Musik im Leben	2	Die Bedeutung der Musik im Leben
3	Die Entwicklung der Musik	3	Die Entwicklung der Musik
4	Die Musik als Kunst	4	Die Musik als Kunst
5	Die Musik als Wissenschaft	5	Die Musik als Wissenschaft
6	Die Musik als Erziehung	6	Die Musik als Erziehung
7	Die Musik als Therapie	7	Die Musik als Therapie
8	Die Musik als Religion	8	Die Musik als Religion
9	Die Musik als Politik	9	Die Musik als Politik
10	Die Musik als Philosophie	10	Die Musik als Philosophie
11	Die Musik als Ethik	11	Die Musik als Ethik
12	Die Musik als Ästhetik	12	Die Musik als Ästhetik
13	Die Musik als Psychologie	13	Die Musik als Psychologie
14	Die Musik als Soziologie	14	Die Musik als Soziologie
15	Die Musik als Anthropologie	15	Die Musik als Anthropologie
16	Die Musik als Biologie	16	Die Musik als Biologie
17	Die Musik als Geologie	17	Die Musik als Geologie
18	Die Musik als Kosmologie	18	Die Musik als Kosmologie
19	Die Musik als Theologie	19	Die Musik als Theologie
20	Die Musik als Metaphysik	20	Die Musik als Metaphysik
21	Die Musik als Mystik	21	Die Musik als Mystik
22	Die Musik als Magie	22	Die Musik als Magie
23	Die Musik als Alchemie	23	Die Musik als Alchemie
24	Die Musik als Astrologie	24	Die Musik als Astrologie
25	Die Musik als Numerologie	25	Die Musik als Numerologie
26	Die Musik als Orakel	26	Die Musik als Orakel
27	Die Musik als Prophezie	27	Die Musik als Prophezie
28	Die Musik als Heilung	28	Die Musik als Heilung
29	Die Musik als Beschwörung	29	Die Musik als Beschwörung
30	Die Musik als Schutz	30	Die Musik als Schutz
31	Die Musik als Fluch	31	Die Musik als Fluch
32	Die Musik als Zauber	32	Die Musik als Zauber
33	Die Musik als Hexerei	33	Die Musik als Hexerei
34	Die Musik als Magie	34	Die Musik als Magie
35	Die Musik als Alchemie	35	Die Musik als Alchemie
36	Die Musik als Astrologie	36	Die Musik als Astrologie
37	Die Musik als Numerologie	37	Die Musik als Numerologie
38	Die Musik als Orakel	38	Die Musik als Orakel
39	Die Musik als Prophezie	39	Die Musik als Prophezie
40	Die Musik als Heilung	40	Die Musik als Heilung
41	Die Musik als Beschwörung	41	Die Musik als Beschwörung
42	Die Musik als Schutz	42	Die Musik als Schutz
43	Die Musik als Fluch	43	Die Musik als Fluch
44	Die Musik als Zauber	44	Die Musik als Zauber
45	Die Musik als Hexerei	45	Die Musik als Hexerei
46	Die Musik als Magie	46	Die Musik als Magie
47	Die Musik als Alchemie	47	Die Musik als Alchemie
48	Die Musik als Astrologie	48	Die Musik als Astrologie
49	Die Musik als Numerologie	49	Die Musik als Numerologie
50	Die Musik als Orakel	50	Die Musik als Orakel
51	Die Musik als Prophezie	51	Die Musik als Prophezie
52	Die Musik als Heilung	52	Die Musik als Heilung
53	Die Musik als Beschwörung	53	Die Musik als Beschwörung
54	Die Musik als Schutz	54	Die Musik als Schutz
55	Die Musik als Fluch	55	Die Musik als Fluch
56	Die Musik als Zauber	56	Die Musik als Zauber
57	Die Musik als Hexerei	57	Die Musik als Hexerei
58	Die Musik als Magie	58	Die Musik als Magie
59	Die Musik als Alchemie	59	Die Musik als Alchemie
60	Die Musik als Astrologie	60	Die Musik als Astrologie
61	Die Musik als Numerologie	61	Die Musik als Numerologie
62	Die Musik als Orakel	62	Die Musik als Orakel
63	Die Musik als Prophezie	63	Die Musik als Prophezie
64	Die Musik als Heilung	64	Die Musik als Heilung
65	Die Musik als Beschwörung	65	Die Musik als Beschwörung
66	Die Musik als Schutz	66	Die Musik als Schutz
67	Die Musik als Fluch	67	Die Musik als Fluch
68	Die Musik als Zauber	68	Die Musik als Zauber
69	Die Musik als Hexerei	69	Die Musik als Hexerei
70	Die Musik als Magie	70	Die Musik als Magie
71	Die Musik als Alchemie	71	Die Musik als Alchemie
72	Die Musik als Astrologie	72	Die Musik als Astrologie
73	Die Musik als Numerologie	73	Die Musik als Numerologie
74	Die Musik als Orakel	74	Die Musik als Orakel
75	Die Musik als Prophezie	75	Die Musik als Prophezie
76	Die Musik als Heilung	76	Die Musik als Heilung
77	Die Musik als Beschwörung	77	Die Musik als Beschwörung
78	Die Musik als Schutz	78	Die Musik als Schutz
79	Die Musik als Fluch	79	Die Musik als Fluch
80	Die Musik als Zauber	80	Die Musik als Zauber
81	Die Musik als Hexerei	81	Die Musik als Hexerei
82	Die Musik als Magie	82	Die Musik als Magie
83	Die Musik als Alchemie	83	Die Musik als Alchemie
84	Die Musik als Astrologie	84	Die Musik als Astrologie
85	Die Musik als Numerologie	85	Die Musik als Numerologie
86	Die Musik als Orakel	86	Die Musik als Orakel
87	Die Musik als Prophezie	87	Die Musik als Prophezie
88	Die Musik als Heilung	88	Die Musik als Heilung
89	Die Musik als Beschwörung	89	Die Musik als Beschwörung
90	Die Musik als Schutz	90	Die Musik als Schutz
91	Die Musik als Fluch	91	Die Musik als Fluch
92	Die Musik als Zauber	92	Die Musik als Zauber
93	Die Musik als Hexerei	93	Die Musik als Hexerei
94	Die Musik als Magie	94	Die Musik als Magie
95	Die Musik als Alchemie	95	Die Musik als Alchemie
96	Die Musik als Astrologie	96	Die Musik als Astrologie
97	Die Musik als Numerologie	97	Die Musik als Numerologie
98	Die Musik als Orakel	98	Die Musik als Orakel
99	Die Musik als Prophezie	99	Die Musik als Prophezie
100	Die Musik als Heilung	100	Die Musik als Heilung

Vorwort zur zweiten Auflage.

Diese Lieder haben jegliche Art des öffentlichen Urtheils erfahren; sie sind über das Mass gelobt und über das Mass getadelt worden; es ging auch manches gerechte, ihre Vorzüge und Schwächen hier wohlwollend, dort streng abwägende Wort durch die Presse. Herzlich erfreute mich dabei, die briefliche Theilnahme gar mancher unbekannter Freunde in Nord und Süd, die sich gedrungen fühlten, mir ihre Zustimmung zu der Tendenz des Werkes auszusprechen und den Eingang zu schildern, welchen dieses und jenes Lied in ihren häuslichen Kreisen gefunden. Die starke erste Auflage war rasch vergriffen. Ich liess mir aber Zeit zur Vorbereitung der neuen, weil sie eine durchaus verbesserte werden sollte, ein Zeugnis ernstester und eifriger Selbstkritik.

Meine Umarbeitung besteht in folgendem.

Zunächst entfernte ich neun Lieder, weil sie mir entweder in ihrem Texte nicht zu der Idee einer „Hausmusik“ zu passen schienen oder weil mir die Musik von Grund aus nicht mehr genügte. Statt ihrer erscheinen hier neun neue Lieder, nämlich: Nr. 4. „Geistliches Lied aus dem 12. Jahrhundert;“ 5. „Mailied eines Minnesängers;“ 6. „Treue“ von P. Flemming; 28. „Vision“ und 29. „Mein Herz und deine Stimme“ von Platen; 37. „Pfälzisches Frühlingslied“ von Kobell; 41. „Trost der Nacht“ von Spitta; 49. „Nebel“ von Lenau und 50. „Morgenlied“ von Hoffmann von Fallersleben.

Bei allen Liedern setzte ich an den Schluss die Jahreszahl der Composition. Wer etwa die ältesten derselben (Nr. 12 und 42), die ich mit zweiundzwanzig

Jahren schrieb, den späteren vergleicht, der wird im Unterschied der Jahreszahl auch den inneren Abstand der Musik erklärt finden und so gerecht seyn, mein jetziges musikalisches Wollen und Können zunächst nach den neueren und neuesten Nummern zu messen.

Völlig unverändert sind sehr wenige Lieder in die zweite Auflage übergegangen. Doch änderte ich nur ganz selten an der Melodie, der Deklamation, dem Grundbau eines Liedes. Wo ich in diesen Stücken kein Genügen mehr fand, da warf ich lieber gleich die ganze Nummer heraus. Die schwebenden Gegensätze der musikalischen und poetischen Deklamation, wie z. B. in der zweiten Verszeile des „Sommerliedes von P. Gerhardt (Nr. 2) oder im Pilgrim vor St. Just“ (Nr. 30) und einigen andern Liedern, sind nicht aus Nachlässigkeit, sondern mit bestimmter Absicht so gesetzt, dort um das alterthümliche Gepräge, hier um den schwebenden, traumhaften Gang der ganzen Melodie zu verstärken.

Zum öfteren habe ich das Tempo schärfer oder mit einem anderen Worte bezeichnet. Ich bemerkte nämlich, dass die Dilettanten zumeist diese Lieder viel zu schwerfällig und choralmässig nahmen und der vom Componisten angestrebten Schlichtheit der Melodie und Harmonie ihrerseits durch möglichst farblosen Vortrag entsprechen zu müssen glaubten. So einfach angelegte Lieder heischen aber im Gegentheil gerade den lebendigsten und wärmsten Vortrag und dulden ein schleppendes Zeitmass noch weit weniger als Gesänge mit stark figurirter und modern überreich modulirter Begleitung.

Am wesentlichsten ist der Klaviersatz umgearbeitet.

Ein vergleichender Blick auf beide Auflagen zeigt, dass ich hier Note für Note geprüft und vielfach geändert habe, um die Begleitung klaviermässiger, spielbarer, correcter, leichter und doch inhaltreicher zu machen. Durch das Streben vollgriffig zu seyn, waren nicht selten Härten und leere Fortschreitungen in die Mittelstimmen gerathen. Diese technischen Mängel entfernte ich eifrigst, und der Satz wärd dadurch gewiss nicht bloss viel bequemer, für jeden mässigen Dilettanten ausführbar, sondern auch schulgerechter und harmonisch gefeilter. Die Klavierstimme enthält jetzt viele tausend Noten weniger und dennoch, wie ich hoffe, viel mehr Musik.

In dem „Geleitsbrief des Tonsetzers“ strich ich manche überscharfe Stelle, ohne Wesentliches anzutasten. Ich würde ihn jetzt wohl nicht ganz mehr so schreiben, wie er dasteht, allein er hat nun einmal seinen Gang mit den Liedern gemacht und so mag er stehen bleiben. Viele wunderten sich, dass ich so friedlichen Liedern ein so scharfes Vorwort vorausgeschickt habe, schier lauter „Allegro con fuoco“ in der Einleitung und so viel „Andante“ und „Moderato“ im Notenbuch. Ausgleichend brachte ich nun in der neuen Auflage etwas mehr „Moderato“ in die Vorrede und etwas mehr „Fuoco“ in die Noten. Ich würde übrigens nach eigenem freien Ermessen von Anbeginn gar keine Vorrede zu diesen Liedern geschrieben haben. Allein von befugter Seite drängte man mich dazu, und ich dachte zuletzt, wie ein Maler, der Gedichte herausgibt, gern etliche Vignetten selber dazu zeichnet, so erwartet man von einem Schriftsteller, der ein Liederbuch drucken lässt, wohl auch eine litterarische

München, am 20. Oktober 1859.

Vignette. Ich schrieb den „Geleitsbrief“ als eine solche Vignette, als ein kritisches Fragment über den Liedersatz im Allgemeinen, hier und da erläuternd anknüpfend an einige Lieder des Werkes, aber nicht entfernt in dem Gedanken, als sollten nun die anspruchslosen Lieder lauter praktische Exempel zu den so scharf ausgesprochenen kritischen Grundsätzen seyn!

Man hört im Hause und im geselligen Kreise so viele überschwängliche, sentimentale, verzückte und verliebte Lieder singen, meist auch mit den subjectiv krankhaftesten Texten, Lieder, die vortreffliche, höchst geistreiche Musik bieten mögen, die aber mit dem neuerdings immer kräftiger auftretenden Umschwung unsers nationalen und häuslichen Lebens zu strengerer, mannhafterer Art in grellem Widerspruche stehen. Gerade die gebildetsten Familien sehnen sich für ihr Haus nach hellem, schlichtem, freudigem Klang des Liedes, der sich an ächte, gesunde Gedichte schmiegt; sie möchten auch manchmal einen religiös andächtigen Gesang oder ein Lied der sittlichen Erhebung im Hause vernehmen. Hier ist eine noch wenig ausgefüllte Lücke in unserer modernen musikalischen Litteratur, auf welche ich mit meiner „Hausmusik“ zielte, bei dieser Auflage noch viel bestimmter als bei der früheren, wie schon die Auswahl der neu hinzugekommenen Liedertexte bezeugt. Denn auf Lob und Tadel von Freunden und Gegnern, auf alle Gunst und Ungunst soll der schaffende Mann immer nur dadurch antworten, dass er sein Ziel stets klarer und strenger in's Auge fasst und sich redlich beflisset der Selbstkritik und des Bessermachens.

W. H. Riehl.

Des Tonsetzers Geleitsbrief.

(Als Einleitung zur ersten Auflage.)

„Weil ich schlicht bin, weil ich ehrlich bin, weil ich deutsch bin — verachtet darum meine Lieder nicht!“ Mit dieser dem bekannten Wort des Paracelsus nachgebildeten Bitte gibt der Tonsetzer seinen Liedern das Geleit an seine Freunde.

Es bringt dieses Liederbuch nur schlichte, ehrliche deutsche Hausmusik, im Lauf der Jahre für das eigene Haus geschrieben und fleissig im Hause gesungen. Wollte man die Lieder im Salon singen, so würde man sie profaniren und den Salon langweilen. Nur im Heiligthum des Hauses und mit und vor den Freunden des Hauses sollen sie gesungen werden. Auf den Schimmer des äusseren Effektes sind sie gar nicht berechnet; desto mehr wünscht der Tonsetzer, dass ihnen die innere Wirkung einwohnen möge.

In meinem Buche über „die Familie“ habe ich meine Ansichten über Hausmusik und ihre Bedeutung für Kunst und Gesittung der Gegenwart mehrfach ausgesprochen. Was ich dort in Worten untersucht und dem Verstande vorgelegt, das wollte ich hier im Tonbilde veranschaulichen, ich wollte es Gläubigen und Ungläubigen ins Herz hinein singen. Ich glaube darum fast, wer meinen Büchern Freund ist, der wird es auch meinen Liedern werden und wer meine Bücher nicht leiden mag, dem werden auch meine Lieder nicht gefallen. Denn beide verkündigen ganz das gleiche Bekenntniss.

Das Lied soll in diesem Liederbuch erscheinen, wie die Bleistiftskizze eines Malers. Ich gebe nur Umriss, nicht ausgeführte Bilder, denn ich glaube, dass diess wesentlich im Charakter des musikalischen Liedes überhaupt liegt. Auch als Dichtung sind unsere besten Lieder fast immer nur Umriss und Skizzen: darum sind die köstlichsten Perlen unserer lyrischen Poesie zumeist ganz kleine Lieder. Davon kann man sich namentlich bei unserem grössten Liederdichter, bei Goethe, überzeugen.

Schaut man die Ueberschriften der drei Abschnitte dieses Liederbuches an, so sieht das Ding schier aus wie ein kleines Compendium der Literaturgeschichte. Denn ich habe die Reihenfolge der Lieder nicht nach musikalischen Rücksichten geordnet, sondern nach den Gruppen und Schulen der Dichter. Aus meinen Liedern ist mir eben unter der Hand ein musikalisches Brevier der neueren deutschen Lyrik entstanden, ein „Album,“ wie man mit einem Modewort zu sagen pflegt, mit musikalischen Randzeichnungen, eine musikalische Hauspostille mit historisch-musikalischen Predigten über fünfzig Texte unserer besten Poeten, Predigten in Noten, die sich vor andern Predigten wenigstens durch ihre Kürze auszeichnen. Durch dieses Bestreben, einen musikalischen Commentar zu unsern besten Dichtern zu schreiben, kam ich denn auch dazu, so viele schon unzähligemal componirte Lieder noch einmal für mich zu componiren.

Es gibt keine absolute Musik zu einem bestimmten Text. So viele Leute ein Gedicht lesen, so verschiedenartig wird die Auffassung seyn; warum soll sich diess nicht auch musikalisch aussprechen dürfen? Gerade an einem berühmten, oft componirten Text erprobt sich's, ob der Musiker nicht blos mit Formen zu spielen weiss, sondern ob er auch eigene Gedanken im Kopfe hat. Wenn z. B. Schubert aus dem „Erlkönig,“ im offenbarsten Widerspruch mit Goethe's Dichtung, eine dramatisch-deklamatorische Concert-Phantasie macht, die an sich hohen musikalischen Werth hat, aber eben doch keine Composition des Goethe'schen Erlkönig ist, warum sollte nicht ein Anderer, in voller Hingabe an den einfachen, volksthümlichen Balladenton des Goethe'schen Strophenliedes, dasselbe noch einmal componiren dürfen? Die meisten Liedercomponisten haben gegenwärtig eine wahre Wasserscheu vor bekannten d. h. guten Texten und fallen über jeden obsuren neuen Dichter her, um nur ja etwas „Neues“ zu setzen, was dann schon um des Dichters willen in der Regel so obscur bleibt wie der Dichter selber.

Doch musste ich auch schon desshalb vielfach bekannte Gedichte wählen, weil ich von jeher mehr oder minder bewusst darauf ausging mir die Dichter musikalisch zu zeichnen. An ihren besten d. h. eben an ihren bekanntesten Gedichten erkennt man aber die Dichter.

Bei diesem Beginnen nun hat der Tonsetzer den Culturhistoriker weder verleugnen können noch wollen. Wie ich die Dichter im Gewande ihrer Zeit anschaute, so kam mir ein musikalischer Zug, der die Zeit des Dichters charakterisirte, unbewusst auch in die Composition ihrer Lieder. Soll man ein Lied von Paul Fleming oder Simon Dach ganz in demselben Style setzen, wie ein Lied von Goethe? Ich glaube nicht. Der Zeichner wird auch eine Scene aus Shakespeare doch wohl in etwas anderem Style illustriren, als eine Scene aus Schiller. Nicht blos das Costüm macht den Unterschied; ein Künstler, der Empfindung für das geschichtliche Leben hat, wird bei beiden Dichtern schon den Bleistift ganz anders ansetzen. Hat nicht auch die Musik eine gewisse Ausdrucksfähigkeit für den historischen Geist?

Mir dünkt, der Liedercomponist darf uns wohl in leiser Andeutung fühlen lassen, dass Fleming und Dach in einer Zeit dichteten, die der Epoche nahe lag und geistesverwandt war, in welcher Händel musicirte, dass Goethe nicht blos Zeitgenosse, sondern auch künstlerisch der nächste Vetter von Haydn und Mozart gewesen, dass Clemens Brentano und Arnim nach verwandten Zielen rangen wie Carl Maria v. Weber. Nicht blos dem Gedicht soll die Tonweise gelten, sondern auch dem Dichter. Die Aufgabe, „Dichter zu componiren,“ ist noch eine ziemlich neue und zugleich eine sehr reiche für den musikalischen Lyriker. Und wie wäre es, wenn auch der musikalische Dramatiker mit Vorsicht historisch zu stylisiren versuchte? Eine komische Oper z. B., deren Fabel in der Rococozeit spielt, könnte doch nicht reizender ausgeschmückt werden, als wenn der Componist auch in seinen Tonformen überall den Humor des ächten musikalischen Rococostyles leise durchklingen liesse, die Sprache der Zeit redend, die er schildert, und im Zopfstyle den Zopfstyl selber verspottend? Es versteht sich aber, dass der Tonsetzer bei den historischen Anklängen im Styl den eigenen Styl niemals ganz verleugnen darf, sonst wird ein widerlicher Eklekticismus daraus. Die musikalische Charakteristik soll man überhaupt immer nur im Allgemeinen und Ganzen nehmen, wie der Teufel die Bauern.

Unter den Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts gibt es Einige, die sich durch die biedere, schlichte bürgerliche Ehrenfestigkeit ihres Wesens auszeichnen, durch jene auf sittlicher Würde ruhende Gravität, die selbst nachgehends bei manchen ächten Zopfpoeten noch nicht ganz verloren gegangen ist. Musikalisch hat sich der gleiche Geist am glänzendsten in den Werken Händel's ausgesprochen. Auch bei Sebastian Bach tritt er häufig hervor, namentlich in vielen Einzelnummern seiner Kirchencantaten, die unserm Ohr eben nicht mehr recht wie Kirchenmusik, wohl aber wie die gediegenste Hausmusik klingen.

Jene Dichter, wobei ich namentlich an Paul Fleming, Andreas Gryphius und Simon Dach denke, lehnen sich auch in ihrer weltlichen Poesie häufig noch an das Kirchenlied der vorhergegangenen Periode, dann

schmücken sie wieder ihren Gesang mit einzelnen kräftigen Tönen des deutschen Volkslieds; oder sie geben eine Fülle gesunder Gedanken und kernhaften Mutterwitzes in epigrammatisch didaktischen Formen.

Allen drei Momenten lässt sich ein musikalischer Gehalt abgewinnen.

In den drei ersten Liedern dieser „Hausmusik“ suchte ich den Charakter des weltlich-geistlichen Liedes in verschiedener Weise auszuprägen. Bei dem „Schall der Nacht“ (Nro. 1) hat der Dichter den Ton des Volksliedes mit der metrischen Form des Kirchenliedes „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ verbunden. Diese Doppelnatur des wunderschönen Gedichtes beachtete ich in der Art musikalisch, dass ich die erste Hälfte der Strophe in der Weise des älteren Volksliedes ausführte, bei der zweiten Hälfte dagegen, wo sich das Metrum des Kirchenliedes so nachdrücklich hervordrängt, in die Melodie des Chorales selbst übergang, dieselbe jedoch rhythmisch und melodisch, wie in der Harmonie ganz frei behandelnd. Nur wie von fernher soll der Choral in das Lied hinein tönen.

Als ein Seitenstück hierzu mag man das erste Lied der dritten Abtheilung dieses Liederbuches, das „Thürmerlied“ von E. Geibel betrachten. Auch dort hat der Dichter auf den gleichfalls sehr eigenartigen Strophenbau eines Kirchenliedes („Wachet auf ruft uns die Stimme“) ein weltliches Lied gebaut. Dort suchte ich nun diese Doppelart musikalisch dadurch wiederzugeben, nicht dass ich abermals ein Stück der Melodie des Chorals in der Melodie des Liedes durchklingen liess, sondern indem ich Motive des Chorals in die Begleitung legte, den Choral zum Bass machte und die weltliche Weise des Gesanges in den bewegteren Rhythmen des modernen Liedes darüber hin führte.

Hat der Nachtgesang aus dem Simplicissimus Anklänge des protestantischen Kirchenliedes, so suchte ich in das „Sommerlied“ von Spee (Nro. 2) den Ton des katholisch kirchlichen Volksliedes zu legen.* Friedrich

* So dachte ich beim Componiren und schrieb ich in der ersten Auflage, irregeleitet durch Ph. Wackernagel's „Auswahl deutscher Gedichte,“ zweite Auflage 1836, wo Seite 431, wie auch bei den biographischen Notizen der Dichter, das Lied als von Spee verzeichnet steht. Es ist aber von dem protestantischen Liedersänger Paul Gerhardt.

Spee war Katholik, mehr noch, sogar Jesuit. Die Worte des vorliegenden Gedichts könnten nun zwar ehensogut von einem Protestanten geschrieben seyn, als von einem Jesuiten. Allein es war mir immer, wenn ich dieses Sommerlied las, als ob ich in der schönsten Sommerzeit hinausgehe ins Feld und als ob nun, wie man's in dieser Zeit im katholischen Süddeutschland allerwärts sieht, die Züge der Bittgänger mit Musik und Gesang und wehenden Fahnen bald nah bald fern zu erschauen seyen, indess der Wind die verhallenden Terzengänge der hellen, volksthümlichen Wallfahrtslieder und den Schall der begleitenden Pauken und Trompeten über die jungen Saaten zu mir herübertrüge. Dieses Bild schwebte mir dann auch vor, als ich das Lied componirte. So kamen mir unversehens die Terzengänge und die Trompetenstösse in die Begleitung und die Paukenklänge brummen nach im Bass und laufen nun fast als ein Basso continuo durch den ganzen Satz. Und in der Melodie mag auch so etwas sitzen, was nach Michael Haydn'schen Wallfahrtsliedern schmeckt, den Urtypen katholisch kirchlichen Volksgesanges in Süddeutschland. Doch nur für mich spiegelt sich dieses ganze Bild der Wallfahrer in dem Liede, sonst für keinen Menschen. Für jeden Andern ist es blos ein weltlich-geistliches Sommerlied mit Anklängen an die volksthümliche Sangesweise. Denn die Musik soll immer nur das aussprechen wollen, was sie ohne gedruckten Commentar aussprechen kann. Und wenn ich andern Leuten zumuthete, dass auch sie meine ganze Wallfahrtsvision sich aus meinen Noten herausbuchstabirten, so wäre das ja „symbolische Musik.“ Wo ich mich selbst aber, und gar im Liede, auf symbolischer Musik ertappte, da würde ich gewiss nicht glimpflicher mit mir selber verfahren, als ich mit jedem andern symbolischen Musiker verfahren möchte.

Der volksliedartige Ton bei den Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts ist in dem „Widerhall“ (Nro. 7) vertreten. Es ist ein lustiges Lied; ich habe es aber doch in Moll gesetzt, nicht um es zu einem traurigen zu machen, sondern um das alterthümliche Gepräge der Musik zu erhöhen. Alle musikalischen Ausdrucksmittel zeichnen sich aus durch ihre Dehnsamkeit und

Vieldeutigkeit. Die Musik steht dadurch eben so wohl im Vortheil als im Nachtheil gegen die anderen Künste. Wenn die moderne Schule diese Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdruckes beschränken und in feste Formeln bannen will, so zerstört sie damit das Wesen der Musik, vermengt die Wirkungsart der Poesie und der Tonkunst und sucht durch die Kreuzung beider Künste aus der edlen, reinen Musica einen zeugungsunfähigen Bastard zu erzielen.

Es gibt allerlei Moll; zum Exempel: ein trauriges, ein sentimentales, ein heroisches, ein barock komisches, ein nebelhaft träumerisches, ein religiös mystisches, ein koboldartiges, ein dämonisches. Iphigenia klagt in Moll, die Wolfsschlucht heult in Moll, Bach versenkt sich im Moll in die Geheimnisse der christlichen Theosophie, der Zigeuner spielt im Moll zum lustigen Tanze auf, und Haydn hat zuweilen seinen glänzendsten deutsch-gemüthlichen Humor in Moll sprudeln lassen. Wie will man da den allgemeinen Charakter des Mollweise bestimmen? So gibt es denn auch ein alterthümliches Moll, welches sich ganz wohl zum Ausdrucke heiterer Stimmung eignet. Den Eindruck des Alterthümlichen macht es uns, weil es an die alten Kirchentönen gemahnt, sofern dieselben mit der dorischen, phrygischen und äolischen Scala zusammenhängen. Es ist dasselbe alterthümliche Moll, welches im ernsten, ja tief tragischen Gewande in einigen (sehr seltenen) alt-deutschen Volksballaden uns so ergreifend entgegentritt, ein hartes, männliches Moll und grundverschieden von dem sehnsüchtig weichen Mollgesange der slavischen Volkslieder.

Der lehrhafte Charakter der ersten Poetengruppe stellt sich dar in dem „Liede der Freundschaft“ von Simon Dach (Nro. 8). Wenn man schon den dichterischen Gehalt der Lehrpoesie anfiicht, dann muss man noch vielmehr daran verzweifeln eine Spur musikalischen Wesens in derselben zu finden. Ich glaube aber doch, dass dieser Zweifel thatsächlich beseitigt ist, seit Mozart seine Zauberflöte geschrieben und seine herrliche Freimaurer-Cantate „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt etc.“ Auf dieses leuchtende Vorbild gestützt, glaube ich, dass nicht zwar in jedem,

doch aber in manchem epigrammatisch-didaktischen Gedicht folgende musikalische Momente gefunden werden können. Erstlich der Ausdruck der Würde und Hoheit des bewussten Lehrtones. Nicht blos der Priester, auch der Weise, der weltliche Prophet kann mit einer Weihe des sittlichen Bewusstseyns auftreten, welche durch die Würde einfach edler, im weltlichen Style grosser Tonformen künstlerisch gehoben und versinnlicht wird. Niemand hat das Zeug dazu besser besessen als Händel, der in dieser Richtung ebensowohl mit den kernhaft deutschen Lehrdichtern des siebzehnten Jahrhunderts Hand in Hand geht, als er sie an künstlerischer Macht und Reinheit weit überragt. Ausserdem lässt sich aber dem Lehrgedicht auch häufig ein für die Musik sehr günstiger treuherzig gemüthlicher Ton abgewinnen. Beides habe ich in meiner Composition des Liedes von Dach zu vereinigen getrachtet. Endlich wird sich die Verkündigung eines weltlichen Evangeliums in der Musik unterscheiden vom geistlichen Liede durch eine an das Volkslied anlehrende Heiterkeit und Klarheit der Melodie, durch eine rationalistische Schlichtheit der Accorde, wie sie durch Joseph Haydn ihre vollkommenste künstlerische Gestaltung gefunden hat.

Paul Flemming hat ein Sonett an sich selbst gedichtet, in wahrhaft Händel'schem Geiste, in welchem alle diese musikalischen wie poetischen Züge der epigrammatischen Lehrpoesie auf's herrlichste vereinigt sind. Dieses mannhafte Gedicht, dem man als Motto den Spruch überschreiben könnte: „Selbst ist der Mann!“ möge schliesslich hier stehen zur Vollendung der kleinen Skizze, die ich zu meinen Poeten des siebzehnten Jahrhunderts gezeichnet, und zugleich als Aufforderung an die Musiker der Gegenwart, sich, statt in romantischen Träumereien und blasirtem Liebesgewimmer zu verschweben, doch lieber einmal in die sonnenhelle, selbstgewisse, trutzige Klarheit dieses Gedichtes hineinzusingen und es allenfalls im festausschreitenden, einfach grossen Style einer Oration-Scene zu componiren, zugleich als ächte Hausmusik. - Glückte ihnen das Werk, dann müsste es werth seyn, den Manen Händels gewidmet zu werden. Das Gedicht heisst:

„Sey dennoch unverzagt! Gib dennoch unverloren!
Weich keinem Glücke nicht! Steh höher als der Neid!
Vergnüge dich an dir, und acht' es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt, halt Alles für erkoren.
Nimm dein Verhängniss an. Lass Alles unbereut.
Thu', was gethan muss seyn, und eh' man dir's gebeut.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.

Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist sich ein Jeder selbst. Schau alle Sachen an:
Dies Alles ist in dir! Lass deinen eitlen Wahn!

Und eh' du fürder gehst, so geh in dich zurücke!
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und Alles unterthan.“

In derselben Zeit, wo Goethe seine köstlichsten Lieder gedichtet, setzte Mozart, wenn's hoch kam, Verse von Hölty, Hagedorn, Weisse, Jakobi in Musik, und Haydn vollends plagte sich mit einem unbeschreiblichen Schofel von Reimereien der erbärmlichsten Zopfpoeten. Nur höchst selten und ausnahmsweise kamen die besten Meister der klassischen Zeit einmal über ein Lied der mit ihnen lebenden grössten Dichter. Mehrere dieser zufälligen Begegnungen sind bezeichnend für die Wahlverwandtschaft der musikalischen und poetischen Geister. So verfiel Haydn auf die Composition eines kleinen Liedes von Lessing, des „Lobes der Faulheit:“ der grösste musikalische Logiker und Dialektiker erkennt da gleichsam sich selber wieder in dem grössten poetischen Dialektiker seiner Zeit. Das Gedicht ist ein Epigramm, dessen Witz auf dem Widerspruch beruht, dass Einer, von der Faulheit begeistert, die Faulheit besingen will, aber eben durch seine völlige Hingabe an die Faulheit das Lob der Faulheit selber wiederum nicht fertig bringen kann. Dieses Gedankenspiel hat der Componist mit feiner Kunst ins Musikalische zu übersetzen gewusst. Harmonie und Melodie ersterben in ihrer eigenen Trägheit. Indem sich die einzelnen Gänge hymnenartig aufzuschwingen suchen, sinken sie sofort wieder in sich

selbst zusammen. Die aufsteigenden chromatischen Gänge, in denen sonst die ringend vorstrebende Energie ihren besten musikalischen Ausdruck findet, spiegeln uns jetzt ein kraftloses Dahinkriechen, und Accorde des Kirchenstyls, in denen sonst feierliche Begeisterung aufbraust, dehnen sich hier zum Symbol schläfrigen Ermattens. Die poetische Dialektik ist vollständig auch zu einer musikalischen geworden, das Epigramm des Dichters ist nicht bloß componirt, sondern zugleich in ein wirklich neues Epigramm des Musikers verwandelt.

Aehnlich zeigt uns Mozart in seiner Musik zu Goethe's „Veilchen“ nicht bloß, welcher Goethe'sche Geist in ihm, sondern auch, welcher Mozart'sche Geist in so vielen der reizendsten kleinen Gedichte aus Goethe's früherer Periode steckt. Und wenn dann Mozart auch weiterhin die tändelnden Spielereien von Christian Felix Weisse in Musik setzt, so muthen uns jene Lieder gesungen dann doch an wie leichthinschwebende Goethe'sche Lyrik. Denn obgleich Mozart den Goethe bei Seite liegen liess, componirte er doch, als ob er ihn täglich studirt habe. Da kann man wohl sagen, ein triviales Wort in seinem tiefen Sinne nehmend: das ist der Geist der Zeit, das sind die grossen Geister, die sich begegnen und finden, auch wenn sie sich nicht suchen, die sich erkennen, ohne sich zu kennen, die wie in magnetischem Rapport zu einander stehen, unvermittelt durch die äusseren Sinne, aber klar sich anschauend in dem innern Sinn, der Beiden das gleiche Kunstideal zeigt und ihnen gebeut, nach demselben Ziele zu ringen. Diesen innern Rapport der oft äusserlich ganz auseinanderlaufenden Geistesströmungen der Epochen aufzusuchen, ist eine der höchsten Aufgaben der allgemeinen Culturgeschichte, die dann freilich noch etwas mehr ist, als die Geschichte der Röcke und Wämser und Harnische, der Messer und Gabeln und Kochtöpfe der verschiedenen Zeiten.

Obgleich nun die grossen Tonmeister aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sehr wenig Gedichte gesetzt haben, die wir heute noch zur Hausmusik zählen möchten, so waren sie doch die ächtesten Hausmusiker im Instrumentalsatz und sind uns auch in ihren Liedern ein Vorbild geworden, wie man die Texte unserer klassischen Poeten behandeln soll, — nicht im Style der

Wiener Tonschule, aber in ihrem Geiste der Naivetät, Einfachheit und idealen Grossheit. Soll es vergebens gewesen seyn, dass uns Mozart und Haydn die ganze Lyrik Goethe's componirt haben, — wobei sie nur zufällig Texte von Weisse, Uz, Hagedorn und Andern unterlegten?

Wie der Geist jener Zeit den Einzelnen gehoben und getragen hat, das können wir recht klar an dem Componisten Reichardt sehen. Die volle, eigenste künstlerische Schöpferkraft fehlte ihm; er war nur, was man einen verständigen Künstler nennt. Trotzdem ist ihm die Composition Goethe'scher Lieder so wunderbar gelungen. Sie gelang ihm nicht wegen der Verwandtschaft seiner individuellen Natur mit der Goethe'schen, sondern wegen der Verwandtschaft seiner musikalischen Epoche mit dem Geiste Goethe's. Reichardt wusste nur als verständiger Mann jenen einfach empfundenen, naiven, in knappe Formen gefassten Ton auf Goethe's Lieder anzuwenden, den die eigentlichen musikalischen Genies der Zeit gefunden hatten, ohne ihrerseits an Goethe zu denken. Jene gruben das Gold und er brachte es an den Mann. Weit unglücklicher war Reichardt in der Composition Klopstock's und Schiller's. Denn die allgemeine musikalische Verwandtschaft der Epoche war für den Einen bereits verschwunden, für den Andern noch nicht gekommen.

Viel grössere Meister als Reichardt haben sich nachgehends noch in der Composition Goethe'scher Lieder versucht. Beethoven und Schubert verkündeten uns in Tönen, dass auch der Dichter Goethe der romantischen Schule die Hand gereicht habe, und Mendelssohn und Schumann symbolisiren uns musikalisch, wie der alternde Goethe in seinem westöstlichen Divan selbst in die rückwärts gewandte Götterdämmerung der modernen Poesie hereinrage. Der alternde Goethe sage ich, nicht der alte. Denn der alte Goethe das ist und bleibt eben doch der Reichardt'sche, oder richtiger der Haydn-Mozart'sche Goethe. Und wer heutzutage den alten Goethe componiren will, der kann es nur, wenn er den Muth hat, Reichardt's Goethe-Lieder wahr und Mozart's und Haydn's Lieder schön zu finden. Man mag hieran die Bildungsarmuth der modernen Musiker im Grossen und

Ganzen erkennen. Denn angesichts der Poesie gehört z. B. kein sonderlicher Muth dazu, die einfache Natur eines Sophokles oder Wolfram von Eschenbach oder Goethe schöner zu finden als die geschraubte Originalität Heibel's oder die geniale Lüderlichkeit Heine's. In der Musik heischt das gleiche musikalische Glaubensbekenntniss noch Muth und Märtyrerthum. Eine solche Zeit ist freilich wenig dazu gemacht, Goethe's Lieder zu componiren. Nur in der Musik des Hauses mag vielleicht noch eine Freistatt zu finden seyn für schlichten und ehrlichen Gesang.

Da darf ich denn wohl auch erinnern an eine Anekdote aus dem Leben Reichardt's, des verständigen und gebildeten Liedercomponisten, der, wenn auch mit ungleich schwächerer Kraft, im Lied dasselbe versuchte, was vorher Gluck in der Oper so sieghaft durchgeföhnt, — nämlich vor allen Dingen im Verständniss des Textes und des Dichters zu componiren. Als Reichardt in die Kapelle Friedrichs des Grossen eintrat, erkannte der König in ihm sofort den wissenschaftlich gebildeten Mann. Um ihn daher von den Brod-Musikern der Kapelle zu unterscheiden, die vermuthlich, gleich ihren meisten Collegen heutzutage, glaubten, ein ächter und gerechter Musiker könne auch ohne die wissenschaftliche, historische Erkenntniss seiner Kunst in den Himmel kommen, titulirte er Reichardt stets einen „Musiker,“ die Andern aber „Musikanten.“ Das soll die Musikanten bass verdrossen haben. Der alte Fritz hatte aber doch wieder einmal den Nagel auf den Kopf getroffen und die Musikanten dazu.

Ausser der grossen Ketzerei, Lieder zu componiren, bei denen ich vor allen Dingen die Musik dem Gedicht, ja der geschichtlichen Erscheinung des Dichters anzuschmiegen suchte (denn der moderne Liedercomponist componirt eigentlich nur sich selber, nicht den Poeten) — ausser dieser Ketzerei, habe ich mir noch viele andere Frevel zu Schulden kommen lassen.

Zum Ersten setzte ich fast durchweg Strophenlieder, obgleich man dieselben neuerdings mit Bann und

Interdikt belegt. Solange aber das Volk noch alle seine Lieder als Strophenlieder singt, und die Dichter noch Verse und Strophen machen, wird man vielleicht auch noch so frei seyn dürfen, Strophenlieder zu setzen. Die grösste Glorie des ächten Liedercomponisten wird dann gerade darin bestehen, musikalische Formen von so vielseitiger Ausdrucksfähigkeit zu bilden, dass der Sänger die wechselnden Empfindungen der verschiedenen Strophen dennoch immer charakteristisch aus derselben wiederkehrenden Melodie herausarbeiten kann. Der Dichter zwingt ja auch die Darstellung der grössten Gegensätze in dasselbe ruhige Mass der gleichen Verse und Strophen. Warum soll denn der Musiker, dessen Kunst ja noch weit mehr als die des Poeten eine architektonische, den Gesetzen der Symmetrie gehorchende ist, blos in den deklamatorischen Streckversen des durchcomponirten Liedes singen? Einen ganz ähnlichen Reiz wie im gedichteten Liede der Reim, übt im gesungenen der Refrain. Der Musiker, welcher wider den architektonischen Strophenbau im Vocalsatz den Bannstrahl schleudert, muss von Rechtswegen auch den Reim verfluchen. Es ist darum nicht folgerecht, dass Richard Wagner seine Operntexte noch reimt. Zu reimloser Musik passen gereimte Verse nicht.

Wie weit ich in der Ketzerei des blos andeutenden musikalischen Ausdruckes, des Strophenatzes und der musikalischen Architektonik unbewusst gegangen, das ist mir bei einer nachträglichen Prüfung meiner Composition des Epigrammes von Hölderlin (Nro. 11) erst recht klar geworden.

„In jüngeren Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint' ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn' ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende.“

Es birgt dieses Gedicht fast dramatische Gegensätze der Stimmung und des Gedankens. Nach neuerer Weise müsste man nun eine Art dramatischer Scene aus den vier Zeilen herauscomponiren. Das Gedicht ist aber blos ein kleines Stimmungsbild des über sein eigenes Lebensdrama sinnenden Poeten, ein Epigramm im altklassischen Sinne des Wortes. So wie der Componist

einen Schritt darüber hinausgeht, so wie er den dicht verschleierten dramatischen Gegensatz anders denn gleichfalls dicht verschleiert in Tönen wiederzugeben wagt, nothzueht er das Gedicht und verwischt den zartesten Schmelz seiner Farbe. Dazu hat der Musiker kein Recht, und wenn gleich Schubert und fast alle bedeutenden Liedercomponisten, die nach ihm kamen, dergleichen tausend Dichtern angethan hätten.

Die Frage ist also nicht, wie man hier den dramatischen Ausdruck am stärksten entfalten, sondern wie man ihn am besten verhüllen, am leisesten andeuten könne.

Die Strophe enthält den Gegensatz des zweifelnden Bangens und der versöhnten Heiterkeit. Dieser Gegensatz ist zweimal ausgesprochen. Wollte also der Componist mit vollständigem dramatischen Eingehen die Musik den Worten anpassen, so müsste er nicht weniger als viermal im Ausdruck wechseln, etwa von Moll zu Dur umspringen und umgekehrt. Dadurch würde aber nicht die Feinheit des Dichters fein wieder gegeben, sondern sie würde grob gemacht. Es gemahnte ein solches Verfahren an die Art wie noch vor nicht länger als einem Menschenalter viele Bilderrestauratoren die Werke alter Meister zu neuem Glanze herzustellen pflegten. Sie rieben dieselben nämlich so lange mit Schuhbürsten ab, bis alle zarten Lasuren weggerieben waren. Wenn dann blos noch die materiellen Farbentöne recht hell und in grobem Contrast hervortraten, dann jubilirten diese Pfuscher und vermeinten, nun erst sey das Bild zu seiner ursprünglichen Schönheit und Frische wieder erstanden.

Will man die feinen Lasuren der Hölderlin'schen Strophe nicht gleichfalls mit der musikalischen Schuhbürste wegreiben, so muss man eben nach einer Form des Ausdruckes suchen, die allgemein genug ist, um sowohl das zweifelnde Bangen wie die versöhnte Heiterkeit zu charakterisiren. Dass es dergleichen Formen gibt, lehrt uns schon das Volkslied, welches oft genug mit derselben Melodie zu rühren und zu erheitern weiss. Denn die melodischen und harmonischen Formen an sich drücken nicht einmal bestimmte Stimmungen aus (geschweige denn bestimmte Gedanken); sie geben gleichsam nur die allgemeine Basis der Stimmungen, die

dann durch den gesungenen Text oder im reinen Instrumentalstück durch den Gesamtbau des ganzen Satzes zu grösserer Bestimmtheit entwickelt werden können. So habe ich in dem vorliegenden Liede die entgegengesetzten Worte: „des Abends weint' ich“ und „heilig und heiter“ ganz in derselben Sangesweise gesetzt und mit ganz gleicher Harmonie begleitet. Die einfachsten Accorde sind unterlegt: der Septimenaccord auf der Dominante und der Hauptaccord. Dennoch wird sich dieser vollständig gleichlautenden Stelle einmal der Ausdruck des zweifelnden Bangens, das anderemal der versöhnten Heiterkeit abgewinnen lassen. Der musikalische Zusammenhang mit der vorhergehenden Stelle, der Text und der Vortrag des Sängers wird denselben Noten diesen ganz entgegengesetzten Ausdruck geben. Die gemeinsame Basis dieses Gegensatzes war in dem Hinüberstreben des Septimenaccords zum Hauptaccorde gesetzt. Darin liegen ja aber die beiden Momente des Suchens und des Findens ausgesprochen; bei der Stelle „des Abends weint' ich“ ruht gleichsam der Gedankenaccent auf der sehnsüchtig hinüberziehenden Septime, bei den Worten „heilig und heiter“ auf dem Dreiklang, in welchem der Septimenaccord seinen Frieden findet. Der Componist gewann aber durch diese Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdruckes nicht nur einen möglichst dünn aufgetragenen Farbenton, sondern er konnte nun auch das kleine Musikstück architektonisch mit derselben Periode abschliessen, womit er begonnen hatte, er konnte eine Art Rondoform herausbilden, welche sicherlich die entsprechendste Form für ein epigrammatisches Gedicht ist. Denn das ächte ursprüngliche Rondo ist eigentlich auf durchaus epigrammatische musikalische Pointen gebaut.

Die Kunst, dramatisch anzudeuten und Wunder der musikalischen Schönheit zu wirken kraft der Dehnbarkeit und Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdruckes, hat Niemand besser verstanden, als die alten Operncomponisten der römischen und neapolitanischen Schule. Man sollte nicht müde werden sie zu studiren neben Gluck, dem Meister der ausgeführten Dramatik. Will man dagegen lernen, wie man die ausgeführtesten dramatischen Effekte fortwährend neben einander stellen muss, damit

einer den andern todt schlägt, wie man den musikalischen Ausdruck seiner Allgemeinheit entkleiden und recht bestimmt fassen muss, damit er Einem unter den Händen zerrinnt und gar nichts mehr bedeutet, wie man die musikalische Schönheit und die architektonischen Reize des Satzes opfern muss der Danaidenarbeit, den dämmerigen musikalischen Ausdruck zur Klarheit des poetischen zu erheben, dann braucht man nur die Werke der französischen und deutschen Neuromantiker zu studiren.

Zum Andern habe ich gewagt, Lieder mit Klavierbegleitung zu setzen und nicht Klavierbegleitung mit Liedern. Denn bekanntlich setzt man in unserer Zeit meist Klavier-Etuden mit Begleitung einer Singstimme und nennt dieselben Lieder. Merkwürdiger Weise haben wir die musikalischen Schwächen und Auswüchse des achtzehnten Jahrhunderts mit sonderlichem Fleisse wieder an's Licht gezogen und als modernsten Zierrath aufgeputzt, während es uns so gar schwer hält, die wahren Vorzüge dieses glänzendsten Zeitalters der Tonkunst in uns zu erneuen und lebendig zu machen. So wählen denn die meisten Musiker mit wahrer Lust in den Schnörkeln, Coloraturen, Trillern, Harpeggien, den hüpfenden, springenden, wogenden und gleitenden Läufen, wie sie uranfänglich die ächte Zopfzeit ausgebören hat, verspüren aber wenig Lust, die einfache Grösse und Plastik der Tonformen, welche bei den besseren Meistern jener Epoche versöhnend neben solchen Auswüchsen aufsteigt, sich zu eigen zu machen. Die gangbaren Klavier-Etuden zu den modernen Liedern gemahnen fast an die „Weisen“ in den Tabulaturen der Meistersänger, als da waren: die „Beerweis“, die „Brundelweis“, die „spitzige Pfeilweis“, die „Blasii Luftweis“, die „verschlossene Helmweis“, die „blutglänzende Drahtweis“, und unsere Salon-Componisten wetteifern bei ihrer Klaviermusik, bei ihren „Perlenregen“, „Kaskaden“, „Fontainen“ etc. bekanntlich auch im Stücke der geschmacklosen Namen mit den Meistersängern. Das gibt dann eine Musik, die leichter zu componiren ist, als zu spielen, aber immer noch viel leichter zu spielen, als anzuhören.

Also auch diese Satzungen der modernen „Tabulatur“ habe ich nicht geachtet, sondern bin ganz einfach meiner Wege gegangen und habe überall nach einer Begleitung gestrebt, welche die Singstimme nicht überflutete und zudeckte, sondern im Gegentheil ihr diene und die festen Umrisse der Melodie nur noch bestimmter hervorzuheben geeignet sey. Die Selbständigkeit der Begleitung aber suchte ich nicht zu legen in allerlei Verzierungen und Schnörkelwerk, sondern in eine strenge, gerechte und kräftige Stimmführung. Dahin ging der Wille; wie weit das Vollbringen gegangen, mögen Andere ausmachen.

Zum Dritten bekenne ich mich zu der Ketzerei, dass bei deutscher Musik die Moll-Weisen möglichst sparsam zu gebrauchen seyen, dagegen ein männlicher, frischer, bestimmter Dur-Charakter vorherrschen müsse, dergleichen, dass man mit grellen, überraschenden, schnell wechselnden Modulationen vorsichtig seyn solle. Seit Beethoven ist eine wahre Mollwuth bei uns eingerissen, und wir sind darauf gefasst, nächstens auch den Zapfenstreich in Moll blasen zu hören. Die Epigonen jenes grossen Meisters haben uns fast glauben gemacht, ein plattes und ideenloses Musikstück klinge tiefsinnig und originell, wenn man es nur aus Dur in Moll umsetze. Denn Moll ist die dämmerige, Dur die helle Weise, und im Dämmerlicht kann bekanntlich selbst ein Esel wie ein Löwe und ein Perückenstock wie ein leibhafter Mann aussehen. In der Dämmerung schweben die Gespenster; die Geister aber streben dem hellen Sonnenlichte zu.

Das deutsche Volk singt seine meisten und ächtesten Volkslieder in Dur, nur sehr wenige in Moll. Es entspricht dies dem männlichen und mannhaften Grundzuge seines Wesens. Slavische Art dagegen ist es, das Moll zur herrschenden Weise zu machen. Händel, Gluck, Haydn und Mozart haben die Moll-Weise möglichst sparsam angewendet; ihre Grundfarbe war das klare, helle, leuchtende Dur, welches die bestimmtesten Umrisse der Harmonie und Melodie, die vollendetste Plastik der Tonformen gestattet. Entschiedener neigen unsere beiden tiefsinnigen Mystiker Bach und Beethoven zur Moll-Ton-

art. Die Macht ihres Genius, die Ursprünglichkeit und Eigenart ihrer künstlerischen Natur gab ihnen ein Recht dazu. Ihr Moll ist nicht das weibliche und weibische der Slaven, sondern das männliche Ideen geheimnissvoll verschleiende Moll, welches die Tongestalten geflissentlich in das Räthsel des Helldunkels hüllt. Aber was bei Beethoven berechtigt war kraft der Gnaden, die Gott seinem einsamen und ohne Vergleich dastehenden Geiste verliehen, das wird bei den Nachahmern zu einem krankhaften romantischen Dusele, zu einer Nebelkappe, durch welche sich die Ohnmacht und Armseligkeit unsichtbar machen will. So wurde der geheimnissvolle, gedankentiefe Moll-Gesang Beethoven's allmählig zur Hof- und Leib-Tonart der Salon-Musiker entweiht und das blasirte, kranke, zerrissene, überweibliche Wesen der feinen Welt hat sein erschreckend wahres Spiegelbild in dieser mark- und knochenlosen, von einer abenteuerlichen Modulation zur andern umspringenden Moll-Musik gefunden. Unsere Nervenschwäche und die damit verbundene Ueberreizung der Nerven hat man solchergestalt in Noten gesetzt. Wo unser Geschlecht noch nicht krank ist, da musicirt es sich krank. Hausmusik aber soll gesunde Musik seyn. Und dennoch gibt es heutzutage keine grössere Ketzerei als gesunde Musik zu machen. Durch den Einfluss von Franzosen und Italienern ist unsere vor fünfzig Jahren noch so kerngesunde und frische deutsche Tonkunst in ein wahres Gewinsel ausgeartet, dessen Wirkung auf ein noch unverdorbenes Ohr etwa vergleichbar ist jenem Eindruck, den die italienische Modemusik vor bald anderthalb hundert Jahren auf die unverfälschten deutschen Sinne der Pfalzgräfin Elisabeth Charlotte gemacht, da sie als Herzogin von Orleans nach Paris kam. Dieselbe schreibt nämlich darüber in ihren Briefen: „Mir deucht, dass es laut, als wenn die Katzen auf dem Dach mit einander miauen.“ Die Katzen haben nämlich bereits das System der ganzen und halben Töne „überwunden,“ sie haben jene bekannten „Viertelstöne“ bereits emancipirt, die, wie Johanna Kinkel träumt, nach ihrer Erlösung seufzen, die Katzen sind bereits fortgeschritten zu jenen „ganz neuen, unerhörten“ Modulationen, welche jene Schriftstellerin in den Mazurken des französischen Polen Chopin bereits geweissagt findet.

Der Tonsetzer war nun so reaktionär, in den vorliegenden Liedern zu dieser Emancipation der nach ihrer Erlösung seufzenden Viertelstöne nicht entfernt mitzuwirken. Das „Wahre, das schon längst gefunden,“ das „alte Wahre,“ nach des Dichters tiefsinnigem Spruch, wollte er nur wiederfinden und „anfassen“ in seiner Weise. Er glaubt es sey besser, in wohlklingenden alten Formen zu singen, als in unerhörten neuen, die das Ohr zerreißen. Die einfache, süsse Weise Walthers von der Vogelweide klingt ihm bezaubernder, als die in der That unerhörten Dissonanzen, womit der moderne Walther von der Pfingstweide seinen armen Tannhäuser im Venusberg bezaubert werden lässt.

Zum Vierten habe ich mir bei den Tempo- und Vortragsbezeichnungen allerlei barbarische Dinge erlaubt, die nicht zufällig sind, sondern hervorquellend aus meiner ganzen Art Musik zu machen und zu beurtheilen.

Vor Alters pflegten die Componisten höchst sparsam zu seyn mit der Bezeichnung des Tempo's und der Vortragsschattirungen in ihren Tonstücken. Sie gaben nur die allgemeinste Andeutung und überliessen das Uebrige dem Verstand, dem Geschmack und der Bildung des ausführenden Künstlers. Das heisst, sie hielten dazumal den Sänger und Spieler noch nicht für einen Klotz oder eine Maschine, sondern für einen denkenden und im Reproduiren doch selbst wieder künstlerisch schaffenden Menschen. Sie ehrten ihn, indem sie ihm Freiheit schenkten, und sie ehrten sich selber, indem sie ihren Tondichtungen so viel inneren Gehalt, so viel Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks zutrauten, dass deren Vortrag auch dann nicht ganz vergriffen werden könne, wenn die äusseren Effekte auch nicht überall im Sinne des Componisten angewandt würden. O goldene Zeit, wo noch Sebastian Bach seine „Inventionen“ schreiben mochte, ohne auch nur bei einer einzigen das Tempo zu bestimmen oder ein Forte und Piano beizusetzen! Welch wundersamen Reiz bietet es jetzt dem denkenden Klavierspieler, an diese Werke freigestaltend heranzu-

treten und, wie ihn sein Genius und die Stimmung des Augenblickes treibt, wohl gar heute eine Nummer als Adagio zu spielen, die er gestern als Allegro gefasst hatte, und beidemal eine solche Fülle neuer und eigenthümlicher Schönheiten selbständig aus dem Stücke herauszuarbeiten, dass er sich durchaus nicht entscheiden kann, ob der Tonsetzer dasselbe ursprünglich als Adagio oder als Allegro gedacht habe! Wo der Eine das Pathos einer Stelle im Fortissimo wiedergibt, da erreicht der Andere vielleicht dieselbe Wirkung durch ein Pianissimo. Beide erzielen dann den inneren Effekt, den der Componist beabsichtigte, und was kommt es da noch auf den äusseren Effekt an?

Der moderne Musiker fesselt dagegen den Sänger und Spieler bei jedem Schritt. Er schreibt schier so viele Vortragszeichen als Noten. Ja manche unserer Vortragszeichen lassen sich bereits gar nicht mehr ausführen; sie sind nur für die Phantasie des Spielers geschrieben. So sahen wir in dem Klavierstück eines berühmten Tonsetzers der Gegenwart ein durch mehrere Takte ausgehaltenes hohes A mit der Bezeichnung „quasi Oboe!“ Ein alter Musiker würde in einer solchen Vorschrift Spott und Hohn gefunden haben, eine Satyre auf das arme Klavier, welches nun gar noch Hoboe blasen soll, er würde überhaupt einem Meister, der ihm bei jedem Takt, bei jeder Note die Stärke und Schwäche des Tones vorgeschrieben, das Notenblatt vor die Füsse geworfen und ihn gefragt haben, ob man ihn denn für einen Schuljungen halte, dass man ihn also mit gebundenen Händen ins Heiligthum der Kunst ziehe? Der moderne Musiker dagegen würde einerseits aus der Haut fahren, wenn Sänger und Spieler seinen Satz so frei behandelten, wie es vor hundert Jahren der Brauch war, wenn der Sänger allerlei Cadenzen willkürlich einlegte, die Melodie im Adagio nach eigenem Ermessen mit Schnörkeln und Variationen auszierte, Forte und Piano nach der Inspiration des Augenblickes anbrächte, und der begleitende Spieler gar die Mittelstimmen nach seinen eigenen Generalbassheften umzubilden und auszufüllen sich erdreistete!

Das eine Extrem ist so schlimm wie das andere. Dort Willkür; hier Erstarrung und Mechanismus.

Es fällt dieses Verhältniss des schaffenden Musikers zum ausführenden Musiker — man lächle nicht darüber — unter einen Gesichtspunkt der Nationalökonomie und hat sich entwickelt nach einem Naturgesetz des wirthschaftlichen Lebens, nach dem Gesetze der Theilung der Arbeit. Der ausführende Künstler musste früher selber noch den halben Componisten in sich tragen. Jetzt haben Beide vollständig abgerechnet über ihren gegenseitigen Arbeitsantheil. Es fragt sich nur, ob das Wesen der Kunst zuletzt nicht geradezu zerstört wird, wenn man in ihr die Arbeit theilt, wie in Adam Smith's Stecknadelfabrik. Schon im Handwerk wird die unbedingte Arbeitstheilung zuletzt vom Uebel, denn in ihrem Extrem vernichtet sie das persönliche Schaffen des Einzelnen. Der Glanz der Wirthschaft wächst; die Menschen aber werden persönlich immer untüchtiger. So schafft die Arbeitstheilung zwar alle höhere Cultur, nährt sie und zieht sie gross; aber zuletzt verschlingt sie auch wieder ihr eigenes Kind, ein weibliches Gegenbild des Saturn.

Ich will nur eine Thatsache zeichnen, die aus der vollendeten Arbeitstheilung zwischen dem Componisten und dem ausübenden Künstler hervorgewachsen ist und schwer wie ein Alp auf unserm modernen Musikleben lastet. Weil der Tonsetzer den Spieler zwingen kann, sein Tonstück mit all dem äusseren Effekt aufzuputzen, den er selber als den geeignetsten erachtet, um dem Publikum Sand in die Augen zu streuen über die Schwächen seines Werkes, so sind allmählig diese äusseren Effecte zur Hauptsache geworden. Wenn man von einer Meyerbeer'schen Partitur die berechneten Effecte der Crescendo's, die faustdicken Contraste des Fortissimo und Pianissimo wegnimmt, wenn man den wohlausgeklügelten Effect der unaufhörlich wechselnden, das Ohr bestechenden Tempi's abzieht, was bleibt dann noch übrig? Wenn dagegen ein Werk von Bach ganz ohne derlei Vorschrift der äusseren Effecte vor uns tritt, dann steht uns doch immer noch der ganze gewaltige Bach gegenüber. Ueber die Eselsbrücke der dynamischen Zeichen sind wir zur Composition auf den Effect geführt worden. Wir schreiben die dynamischen Zeichen unter die Noten, die Alten aber legten die Dynamis in die Noten hinein, darum konnten sie die dynamischen Zeichen

verachten. Nicht ohne Grund schätzt Hector Berlioz in seinem Werk über die Instrumentation die Orgel so gering. Wenn man auf der königlich stolzen Orgel, die den Aufputz mit all den tausenderlei kleinen Druckern von Forte, Piano und Crescendo nicht duldet, ein Werk von Hector Berlioz spielen wollte, so wäre das freilich zum Davonlaufen.

Mit verhängnissvollem Doppelsinn bezeichnet die Sprache die musikalische Ausführung als ein „Spielen.“ Man ist allmählig zu dem Wahn gekommen, dass der spielende Musiker allein der ächte Musiker sey. Ein Componist, der nicht zugleich für's Geld geigt oder bläst, gilt für einen Dilettanten. Was würde aus unserer dramatischen Dichtung geworden seyn, wenn in ähnlicher Weise nur Schauspieler Dramen geschrieben hätten? Was zu Shakespeare's Zeit ein Segen, wäre ein Fluch für unsere Tage. Durch die Despotie der ausübenden Musiker ist eine Rückkehr zu einfachen Tonformen, zu einem gedankenreichen, schlichten und strengen Styl schier unmöglich. Denn die Bravour des Solospielers wie das Virtuosenhum der Orchester kann dabei freilich keine Lorbeern gewinnen. Darum wird sich unsere Tonkunst abwenden müssen von dem Handwerkstreiben der vorwiegend technischen Musiker, sie wird sich flüchten müssen in die heiligen Räume des Hauses, um wieder rein und züchtig zu werden. Die Hausmusik auf falscher Spur führte weiland zur Verflachung unserer Kunst: auf der rechten Spur kann sie allein aber auch wieder zur Vertiefung derselben führen. „So ihr nicht werdet wie die Kindlein, so kommet ihr nimmer in's Himmelreich!“ — Das ist auch ganz besonders den Tonsetzern gesagt.

Der ausübende Musiker soll Componist seyn — im Vortrag, im eigenthümlichen Verständniss eines Werkes: hier ist der Arbeitstheilung zu viel geworden; aber der Componist muss nicht Profession machen aus dem Spielen und Singen: hier ist der Arbeitstheilung zu wenig.

Der Componist kann jetzt ganz geistlos schreiben: wenn er nur jeden kleinen Kniff des Effectes genau vorzeichnet, führt es ihm die Spieluhr, zu welcher der Sänger und Spieler allmählig degradirt wurde, präcis aus, und er kann des Erfolges — der Bestechung der Hörer —

gewiss seyn. So ward denn die an sich so zweckmässige Theilung der Arbeit zu einer Assekuranz für die Schwäche des Tondichters wie des Darstellers.

Gar schlimm ist hiebei der Instrumentalcomponist gestellt. Wenn es in einer Klaviersonate oder einem Quartett nicht wimmelt von Vortragszeichen aller Art, dann glaubt der ordinäre Musiker von vornherein, es sey gar nichts Rechtes dahinter. Das Sprüchwort sagt: „Klingeln gehört zum Handwerk!“ — Dass Klingeln zur Kunst gehöre sagt es nicht.

Günstiger steht schon der Liedercomponist — sofern er es nämlich noch wagt, Strophenlieder zu setzen. Will er nicht Strophe für Strophe besonders ausschreiben (obgleich das auch Mode wird zur Vexation der Käufer, die dann etwa 2 Bogen Lieder zu kaufen wähnen, eigentlich aber nur $\frac{1}{2}$ Bogen Lieder erhalten nebst der Knochenzugabe von $1\frac{1}{2}$ Bogen Papier) — so muss er sich auf wenige und allgemeine Vortragszeichen beschränken, und es den Sängern überlassen, bei den einzelnen Versen nach eigener Einsicht die äusseren Effekte des Vortrages selber auszusinnen. Der Liedercomponist allein darf noch so stolz seyn zu glauben, dass seine Musik auch durch eine vergriffene Auffassung dennoch nicht ganz verdorben werden könne. Er darf noch seine Lieder mit dem Selbstvertrauen der Oeffentlichkeit übergeben, dass sie fähig seyen mit allerlei Schmuck des äusseren Effekts verbrämt, mit allerlei Geist oder Ungeist der Sänger erfüllet zu werden und dennoch seine Lieder bleiben.

In Erwägung dieser kostbaren Privilegien eines Strophenlieder-Componisten habe ich mich nun bei den Vortragsbestimmungen meiner Lieder auf das — für ein modernes Auge — Mässigste beschränkt.

Einmal wählte ich für das Tempo die altherkömmlichen italienischen Bezeichnungen. Ich halte sie für besser wie die deutschen, nicht weil sie genauer, sondern weil sie ungenauer sind. Sie lassen der Auffassungsgabe des Sängers möglichst freien Spielraum. Schreibt man „Andante“ vor, so ist das heutzutage schier so gut, als habe man gar nichts vorgeschrieben; denn diesem Wort steckt eine ganze Legion von Zeitmassen im Leibe. Ich würde sogar bei manchen Liedern am liebsten gar

kein Tempo beigesetzt haben, weil das Gedicht selber das Zeitmaas am sichersten an die Hand gibt. Ein solches Verfahren wäre aber so vernünftig, dass man es noch nicht wagen darf.

Ferner gelten die Forte's und Piano's vollständig nur für den ersten Vers. Bei den folgenden Versen muss der Sänger selbst, dem dichterischen und musikalischen Sinn entsprechend, ab- und zuzugeben wissen, dieweil die Lieder nicht für Spieluhren sondern für Menschen von Verstand, Bildung und Phantasie geschrieben sind. Dasselbe gilt von den feineren Schattirungen einer Beschleunigung oder Verlangsamung des Zeitmaasses. Wenn der Sänger nur recht aus dem Herzen singt, dann wird er alle diese Dinge weit besser finden, als man sie schwarz auf weiss vorschreiben kann.

Rückkehr zum Maas! sey unser ästhetischer Feldruf. Nicht Rückkehr zum Masse irgend einer früheren Schule, sondern zu jenem natürlichen Masse, welches jedes ächte Kunstwerk dadurch in sich trägt, dass es die Mittel des Ausdruckes nicht höher spannt, die Formen nicht breiter und reicher entfaltet, als es der darzustellende Gedanke fordert.

Der moderne Musiker begreift so schwer, dass es auch Tonstücke gibt, die sich aus den schlichtesten Formen aufbauen müssen, ohne grelle Dissonanzen, ohne überraschende Modulationen, ohne sentimentale Vorhalte — im klarsten Melodienflusse dahingleitend. Einfach und einfältig sind auch vielen Dilettanten gleichbedeutende Worte. Es kommt ihnen dagegen gar nicht in den Sinn, dass es umgekehrt einfältig seyn könne, sich in einem Wiegenlied aus einer Dissonanz in die andere zu wälzen und vom Piano zum Fortissimo aufzusteigen. Träte heute ein Reformator wie Gluck unter dieses Geschlecht, ein Mann, der grosse Gedanken in den einfachsten Formen darstellte, man würde ihn für den nüchternsten Menschen halten, eher zu allem andern berufen als zum Künstler. Man würde glauben, der gute Mann habe nichts gelernt, weil er nicht in jedem

Takte seine sämtlichen Kenntnisse ausbreitet. Andererseits würde man Kühnheit des Styles bei ihm vermissen, weil er nicht auf jeder Seite etliche recht geflissentliche harmonische Ueberschwänglichkeiten, recht unnöthige chromatische und enharmonische Modulationen anbringt.

Diese innere Masslosigkeit ist in der Musik eine Art von Grundgesetz geworden seit dem Auftreten der romantischen Schule. Als Tieck und Schlegel das Banner dieser Schule in der Poesie erhoben, wollten die Gegner anfangs nur einen negativen Inhalt in der modernen Romantik erkennen, nur eine Aufhebung der überlieferten Kunstsatzungen, nur zersetzende Kritik und ästhetischen Verfassungsumsturz. Allein in allen Künsten zeigte sich's bald, dass die moderne Romantik neben dieser revolutionären Richtung auch einen grossen positiven Inhalt habe. Nur laufen die Wege der drei Hauptkünste hier sehr entschieden auseinander. In der Malerei entwickelte sich eine strenge, nationale, der Kirche zugewandte Schule des grossen historischen Styles auf dem Boden der Romantik; in der Poesie wurden wir, bei geringeren zeugenden Kräften, wenigstens zum Studium der mittelalterlichen Kunst, zum Studium des Volksliedes, zum Ringen nach einem erneuten nationalen und religiösen Gehalt der Dichtung geführt. Bei beiden Künsten ward durch die Romantik ein segensreicher Einfluss auf das deutsche christliche Haus mächtig gefördert.

Ganz Anderes geschah in der Musik. Hier erstanden die schöpferischsten Vertreter der Romantik. An ursprünglicher Genialität ist Beethoven doch unstreitig der Grossmeister aller Romantiker, und auch mit Weber und Schubert werden sich nur wenige Richtungsgenossen in den andern Künsten messen können. Diese Männer strebten aber keineswegs einem sogenannten historischen Style zu, sie griffen noch weniger auf die mittelalterliche Musik zurück, und lenkten eher ab von kunstgeschichtlichen Studien, statt wie die Maler und Dichter zu denselben hinzuführen. Sie rangen nach neuen Gedanken, neuen Stoffen, neuen Formen und Gesetzen, und gelangten, Jeder für sich, zu den glänzendsten Erfolgen. Aber sie kamen nicht zu dem formellen Abschluss einer Schule, wie die alten Italiener, wie die alten Wiener Meister. Wo bei ihnen der schöpferische Genius das Recht der

subjectiven Freiheit verkünden durfte, da verkündeten dann die mittelmässigen und zügellosen Nachahmer das Recht der subjectiven Willkür. So ist von da an der Musik immer mehr das innere Mass verloren gegangen. Und während bildende Kunst und Dichtung beherrschend, läuternd, verklärend eingriffen in die moderne Entwicklung, erniedrigte sich die moderne Tonkunst mehr denn jede andere Kunst (die Tanzkunst ausgenommen) zur dienstwilligen Magd aller modernen Blasirtheit, Frivolität, Sentimentalität, Geckerei und Zügellosigkeit. Sie ward namentlich zum Fluch des Hauses. Nichts wirkt so kräftig zur Verdummung des Geschlechts, wie gegenwärtig das viele, planlose Musikmachen.

Ich habe gesungen, wie ich singen musste, nach meiner Natur und nach der eigenthümlichen Art meiner Bildung. Vielleicht bietet es sogar ein gewisses pädagogisches Interesse, aus diesen Liedern die musikalische Darstellungsweise eines Mannes kennen zu lernen, der in seinen ersten musikalischen Lehrjahren fast ausschliesslich, aber auch in der strengsten Weise, auf das Studium Händel's und Haydn's angewiesen war, und die späteren grossen Meister erst kennen lernte, als die Grundlage seiner musikalischen Bildung bereits für's ganze Leben feststand.

Hätte ich von Anbeginn daran gedacht, diese Lieder zu veröffentlichen, so würde ich sie mit der Unbefangenheit gar nicht geschrieben haben, in welcher sie jetzt abgefasst sind. Sie würden keine „Hausmusik“ geworden seyn. Aber ich dachte, gerade dieser Umstand müsste meinen anspruchslosen Weisen Freunde erwerben in Kreisen, die sich ein gesundes, gemüthliches, häusliches Leben bewahrt, und dabei jezuweilen auch in einer einfachen und ehrlichen Musik ihre Freude und Erbauung suchen. Diesen Kreisen biete ich meine Lieder, und ihr Urtheil wird für mich das entscheidende seyn. Der blasirten musikalischen grossen Welt gegenüber stehe ich einsam und werde ich einsam stehen bleiben, nicht aus Noth, sondern aus Stolz. Es gibt aber, Gottlob, in Deutschland noch gar viele Kenner und Freunde der Musik,

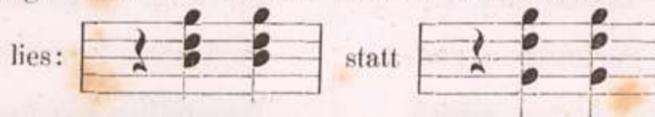
die selber reinen Sinnes auch in dem Tongebilde vor allen Dingen noch den reinen Sinn und die schlichte, keusche Form suchen und ehren. Sie erkennen sich untereinander und fühlen sich vereint, auch ohne dass sie zu einer Clique zusammentreten. Sie haben noch Verständniss und Würdigung für die grossen nationalen Meister der Vergangenheit, und beurtheilen die musikalische Produktion nicht nach dem Massstabe der Produktion einer Kattunfabrik, wo allemal das neueste Muster

München, im Sommer 1855.

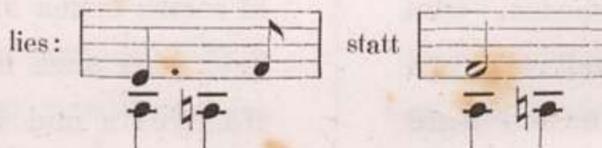
auch das schönste ist. Diesen unbekanntem und doch bekannten Freunden, die zwar keine Musiker der Zukunft sind, aber Hüter und Wächter für eine bessere Zukunft der Musik, entbiete ich Gruss und Handschlag, und ihnen widme ich diese Lieder. Und wenn auch nur eines oder das andere derselben bei ihnen Eingang fände und Ansprache gewönne an ihr Gemüth, so würde ich dadurch doch schon vollkommen zufrieden seyn mit dem Erfolge dieser Probe meiner Hausmusik.

Druckfehler.

Nr. 17. Beruhigung. S. 27 Notenzeile 6 im drittletzten Takte



Nr. 20. Morgengebet. S. 30 letzte Notenzeile im zweiten Takte



Nr. 28. Vision. S. 42 Notenzeile 8, Takt 4 fehlt ein \flat vor den Noten *a* und *e*.

I.

Aus der alten Zeit.

Das ist alles

1. Schall der Nacht.

Poco Adagio.

Aus dem „Simplirissimus.“

pp *cresc.*

1. Komm, Trost der Nacht, o Nach-ti-gall, lass dei-ne Stimm' mit Freu-den-schall
 2. Ob-schon ist hin der Son-nen-schein und wir im Fin-tern müs-sen seyn, auf's so

dimin. *p*

herr-lich-ste er - klin - gen, auf's herr-lich-ste er - klin - gen;
 wol-len wir doch sin - gen, so wol-len wir doch sin - gen

komm, komm und lob' den Schö - pfer
 von Got - tes Güt' und sei - ner

cresc. *dimin.*

dein, weil an - dre Vö - gel schla-fen seyn, und nicht mehr mö-gen sin - - - gen.
 Macht, weil uns kann hin-dern kei-ne Nacht, sein Lo - ben zu voll-brin - - - gen.

cre - - - scen - - - do *dimin.*

Allegro ma non troppo.

f *cre - - - scen - - - do*

Lass dein Stimm-lein laut er - schal-len, } denn vor Al - len kannst du lo - - - ben
 Drum dein Stimm-lein lass er - schal-len, }

f *cre - - - scen - - - do*

ff *dimin.*

Gott im Him - mel hoch dort dro - - - - - ben.

ff *p*

rallent.

(1846.)

2. Sommerlied.

Allegro.

Paul Gerhardt.

p *f* *sf*

mf

mf

1. Geh' aus, mein Herz, und su-che Freud' in die - - - ser schö-nen Som-mer-zeit an dei-nes Got-tes
 2. Die Bäu - me ste-hen vol-ler Laub, das Erd - - - reich decket sei - nen Staub mit ei-nem grü-nen
 3. Ach, denk' ich, bist du hier so schön und läs - - - sest uns so lieb-lich gehn auf die-ser ar-men
 4. O wär' ich da, o stünd' ich schon, du süs - - - ser Gott, vor dei - nem Thron und trü-ge mei-ne

p poco Adagio. *mf a tempo.* *cresc.*

Ga - ben, an dei - nes Got - tes Ga - ben; schau' an der schö - nen Gär - ten Zier und sie - he,
 Klei - de, mit ei - nem grün - nen Klei - de; Nar - zis - sen und die Tu - li - pan, die zie - hen
 Er - den, auf die - ser ar - men Er - den: was will doch wohl nach die - ser Welt dort in dem
 Pal - men, und trü - ge mei - ne Pal - men, so wollt' ich nach der En - gel Weis' er - hö - hen

P poco Adagio. *mf a tempo.* *cresc.*

f *ff*

wie sie mir und dir - - - sich aus - ge - schmücket ha - - - ben, sich
 sich viel schö - ner an - - - als Sa - lo - mo - nis Sei - - - de, als
 schö - nen Him - mels - zelt - - - und güldnen Schlos - se wer - - - den, und
 dei - - nes Na - mens Preis - - - mit tau - send schö - nen Psal - - - men, mit

f *ff*

poco ritenuto.

aus - ge - schmä - cket ha - - - ben.
 Sa - lo - mo - nis Sei - - - de.
 güld - nen Schlos - se wer - - - den.
 tau - send schö - nen Psal - - - men.

a tempo.

poco ritenuto *sempre f*

2. 3. *Schluss.*

sf

3. Zuversicht.

Andante maestoso.

Strophe aus der „Cruznachtigall“ von Friedrich Spee.

mf *f*

Und ob auch schon thut sa - sen der Wind auf die - sem Meer, ob

mf *cresc.* *f* *mf* *f*

sf *p* *ritard.* *mf*

schon die Wel - len brau - sen rund um mein Schiff - lein her, will ich doch nit ver - za - gen, Gott wird mein Hel - fer seyn, den

sf *p* *ritard.* *mf*

ff

An - ker will ich schla - gen zu sei - nem Herzen ein; den An - ker will ich schla - gen zu sei - nem Her - zen ein;

ff *p*

p *cresc. f* *p*

ich will doch nit ver - za - gen, Gott wird mein Hel - fer seyn, den An - ker will ich schla - gen zu

f *p*

sei-nem Her-zen ein; den An-ker will ich schla - gen zu sei-nem Her - zen ein.

(1848.)

4. Geistliches Lied.

Andante con moto.

Aus dem zwölften Jahrhundert.

mf

1. Schön - ster Herr Je - - su, o Herr-scher al - ler En - den, Got - tes und Ma -
 2. Schön sind die Fel - - der, noch schö - ner sind die Wäl - der in der schö - nen
 3. Schön leucht' die Son - - ne, noch schö - ner leucht' der Mon - den und die Ster - ne

Alla breve

mf

f

ri - ens Sohn, Got - - tes und Ma - - ri - ens Sohn: dich will ich eh - ren,
 Früh - lings - zeit, in der schö - nen Früh - lings - zeit: Je - sus ist schö - ner,
 all - zu - mal, und die Ster - ne all - zu - mal: Je - sus leucht' schö - ner,

pp

f

pp

pf *cre* - - - - - *scen* - - - - - *do* *f*

dich will ich prei - sen, du mei - ner See - - le Freud' und Kron, du mei - ner
 Je - sus ist rei - ner, der un - ser trau - - rig im Herz er - freut, der un - ser
 Je - sus leucht' rei - ner, als all die Engel im Him - mels - saal, als all die

pf *cre* - - - - - *scen* - - - - - *do* *f*

See - - le Freud' und Kron!
 trau - - rig Herz er - freut!
 Engel im Him - - mels - saal!

p *cresc.* *tr* *p*

(1856.)

5. Mailied.

*Allegretto.*Von einem ungenannten Minnesänger.
(Nach Simrock's Uebersetzung.)

1. Ich er - sah die Mai - en - zeit nie so schön und won - nig - lich, mit
 2. Jetzt er - kenn' ich, was mir sanft bis ins tie - fe Her - ze thut: des

p *leggero*

man - chen Blu - men wohl - ge - than ge - zie - ret hat die Hai - de sich. *dolce*
 grü - nen Laubs, der hol - den Frau - en bin ich wor - den wohl - ge - muth, *più lento* die San - ges ist der
 die Haid' er - blü - het *a tempo*

pp *dolce*

Wald so voll, San - ges ist der Wald, der Wald so voll! Die Zeit thut auch dem
 won - nig - lich, die Haid' er - blüht, er - blü - - het won - nig - lich, und all der schö - - nen

f *sf*

klein - sten Vög - lein wohl, die Zeit thut auch dem klein - sten Vög - lein wohl.
 Blu - men freu' ich mich, und all der schö - nen Blu - men freu' ich mich.

The first system of the musical score features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics and is marked with a forte dynamic (*ff*). The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and dynamics, with a forte (*f*) dynamic indicated in the bass line.

The second system continues the piano accompaniment. It features a first ending bracket labeled "1^{mo}" over the final measure of the system. The piano part includes a triplet in the bass line and a *diminuendo* marking in the right hand.

Schluss.

The third system is labeled "Schluss." (Finis). It shows the final measures of the piano accompaniment, ending with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the right hand.

The fourth system shows the final measures of the piano accompaniment, concluding with a *f ritard.* (forte, ritardando) marking in the right hand.

6. Treue.

Paul Fleming.

Allegro moderato.

p

1. Ein ge - treu - es Her - ze wis - sen,
 2. Läuft das Glück - e gleich zu Zei - ten
 3. Nichts ist süs - ser als zwei Treu - e,

f

p

mf cre - - - - scen - - - - do *f*

hat des hoch - sten Schatz - es Preis, der ist se - lig zu be - grus - sen, der ein treu - es Her - ze weiss:)
 an - ders, als man will und meint, ein ge - treu - es Herz hilft strei - ten, wi - der al - les, was ist Feind:)
 wenn sie Ei - nes wor - den sind, diess ist, dess ich mich er - freu - e und da - zu spricht Ja mein Kind:)

mf cre - - - - scen - - - - do *f*

pp cre - - - - scen - - - - do *f*

mir ist wohl beim hoch - sten Schmerze, denn ich weiss ein treu - es Her - ze, denn ich

pp cre - - - - scen - - - - do *f*

ri - tar - dan - do *a tempo*

weiss ein treu - es Her - ze.

ri - tar - dan - do *ff a tempo*

(1858.)

7. Widerhall.

Von einem Angenannten (1609).

Allegro.

f

1. In die - sem grü - nen Wald wir wol - len fröh - lich sin - gen. Hört wie es
 2. Ach wie ein Lieb - lich keit und ein hold - se - lig Le - ben die schö - ne
 3. War - um soll uns denn nicht der Sang auch uns er - freu - en? Hört! E - cho

pp poco Adagio *a tempo.* *f*

wi - der - halt! hört wie es wi - der - halt und fröh - lich thut er - - klin - gen.
 Som - mer - zeit, die schö - ne Som - mer - zeit und hel - le Sonn' thut ge - ben.
 wi - der - spricht! hört E - cho wi - der - spricht und will uns ü - ber - - schrei - en.

pp poco Adagio *a tempo.* *f* *f*

f *p* *pp ritard.*

Im Wald, im grü - nen Wald! Im Wald im grü - nen Wald, im grü - nen

f *p* *pp ritard.*

Wald!

Adagio

8. Lied der Freundschaft.

Simon Dach.

Maestoso.

1. Der Mensch hat nichts so ei - gen, so wohl steht nichts ihm an, als
 2. Was kann die Freu - de ma - chen, die Ein - sam - keit ver - hehlt? Das
 3. Gott ste - het mir vor al - len, die mei - ne See - le liebt; dann

espressivo

dass er Treu' er - zei - gen und Freundschaft hal - ten kann, wenn er mit sei - nes
 gibt ein dop - pelt La - chen, was Freun - den wird er - zahlt; der kann sein Leid ver -
 soll mir auch ge - fal - len, der mir sich herz - lich gibt. Mit die - sen Bundsge -

espressivo

scen - - - do

Glei - chen soll tre - ten in ein Band, ver - spricht sich, nicht zu wei - chen, mit Her - zen, Mund und Hand, mit
 schmer - zen der es dem Freun - de sagt; dem frisst es stets am Her - zen, der im Ge - heim sich nagt, der
 sel - len ver - lach' ich Pein und Noth, geh' auf den Grund der Höl - len, und bre - che durch den Tod, und

scen - - - do

poco ri - tar - dan - do

Her - - zen, Mund und Hand.
 im - - Ge - heim sich nagt.
 bre - - che durch den Tod.

colla parte

II.

Aus der klassischen und romantischen Schule.

Das Buch

Das Buch enthält die Geschichte der

9. Geistesgruss.

Goethe.

Allegro moderato.

1. Hoch auf dem al - ten Thur-me steht des Hel - den ed - ler

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Hoch auf dem al - ten Thur-me steht des Hel - den ed - ler'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Geist, der, wie ein Schiff vor - ü - ber-geht, es wohl zu fah - ren heisst.

The second system continues the vocal line with the lyrics 'Geist, der, wie ein Schiff vor - ü - ber-geht, es wohl zu fah - ren heisst.' The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *pp* (pianissimo).

2. „Sich, die - se Seh - ne war so stark, diess Herz so fest und wild, die
3. „Mein hal - bes Le - ben stürmt'ich fort, ver - dehnt' die Hälf't in Ruh', und

cre - - - scen - - - do f

The third system introduces two alternative vocal lines. The first line is marked *mf* and the second *f*. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some rests. Dynamics include *mf* and *f*.

Kno - chen vol - ler Rit - ter-mark, die Be - cher an - ge - füllt, die Be - cher an - ge -
du, du Men - schen - schiff - lein dort, fahr' im - mer, im - mer zu, fahr' im - mer, im - mer

ri - tar - dan - do

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'Kno - chen vol - ler Rit - ter-mark, die Be - cher an - ge - füllt, die Be - cher an - ge - du, du Men - schen - schiff - lein dort, fahr' im - mer, im - mer zu, fahr' im - mer, im - mer'. The piano accompaniment includes a section marked *pp colla parte*. Dynamics include *p* and *pp*.

füllt.
zu.

(1848.)

10. Meeresstille.

Larghetto.

Goethe.

pp

1. Tie - fe Stil - le herrscht im
2. Kei - ne Luft von kei - ner

f pp cre - - - scen - - - do

Was - ser, oh - - - ne Re - - - gung ruht das Meer, und be - küm - mert sieht der
Sei - te, To - - - des - stil - - - le fürch - ter - lich! In der un - ge - heu - ren

f pp cre - - - scen - - - do

p *dimin.* *pp* sem - - - - pre

Schif - fer glat - te Flä - - che rings um - her, glat - te Flä - che rings um -
Wei - te re - get kei - - ne Wel - le sich, re - get kei - ne Wel - - le

p *dimin.* *pp* sem - - - - pre

cre - - - - - *scen* - - - - - *do*

her, glat - - te Flä - - che rings - - um her, - - -
 sich, re - - get kei - - ne Wel - - le sich, - - -

pp *cre* - - - - - *scen* - - - - - *do*

und be - - küm - - mert sieht der Schif - - fer glat - - te Flä - - che
 in der un - - ge - - heu - - ren Wei - - te re - - get kei - - ne

pp *cre* - - - - - *scen* - - - - - *do*

sf *dimin.*

rings um - - her, glat - - te Flä - - che rings um - - her.
 Wel - - le sich, re - - get kei - - ne Wel - - le sich.

sf *dimin.*

pp

11. Ehemals und Jetzt.

Hölderlin.

Moderato.

p *pp*

In jün - gern Ta - - gen war ich des Mor - gens froh, des A - bends

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'In jün - gern Ta - - gen war ich des Mor - gens froh, des A - bends'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

f *cre*

weint' ich, des A - bends weint' ich. Jetzt da ich äl - ter bin, be - ginn ich

The second system continues the vocal line with the lyrics 'weint' ich, des A - bends weint' ich. Jetzt da ich äl - ter bin, be - ginn ich'. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines. Dynamic markings include *f* (forte) and *cre* (crescendo).

scen - - do *p* *p dolce*

zwei - felnd mei - nen Tag, zwei - - - felnd, doch hei - lig und

scen - - do *p* *ritard.* *p a tempo*

The third system features the vocal line with lyrics 'zwei - felnd mei - nen Tag, zwei - - - felnd, doch hei - lig und'. The piano accompaniment includes a section marked *ritard.* (ritardando) and *p a tempo* (piano a tempo). Dynamic markings include *p* (piano) and *p dolce* (piano dolce).

p

hei - ter ist mir sein En - de, doch hei - lig und hei - - ter

mf espressivo *p* *sf*

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics 'hei - ter ist mir sein En - de, doch hei - lig und hei - - ter'. The piano accompaniment features a section marked *mf espressivo* (mezzo-forte espressivo) and *sf* (sforzando). Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

pp

ist mir sein En - - de, hei - lig und hei - ter, hei - lig und hei - ter.

pp *pp*

(1854.)

12. Der verschwundene Stern.

Andante innocentemente.

Der letzte Vers *Adagio.*

Claudius.

cre

1. Es stand ein Sternlein am Him - mel, ein Stern-lein gu - ter
 2. Ich wuss - te sei - ne Stel - le am Him-mel, wo es
 3. Und blieb dann lan - ge ste - hen, hatt' gros - se Freud' in
 4. Das Stern-lein ist ver-schwun - den, ich su - che hin und

p *p* *cre*

scen - - do

Art, ein Stern-lein gu - ter Art, das thät so lieb - lich schei - nen, so lieb - lich und so zart, - - so
 stand, am Him - mel, wo es stand, trat A - bends vor die Schwel - le und such - te bis ich's fand, - - und
 mir, hatt' gro - se Freud' in mir das Stern-lein an - zu - se - hen, und dank - te Gott da - für, - - und
 her, ich su - che hin und her, wo ich es sonst ge - fun - den, und find' es nun nicht mehr, - - und

scendo

lieb - lich und so zart.
 such - te bis ich's fand.
 dank - te Gott da - für.
 find' es nun nicht mehr.

pp *tr*

(1845.)

13. Gefunden.

Goethe.

Allegretto.

p
Ich ging im

mf

p

Wal - de so für - - mich hin, und nichts zu su - chen war mein Sinn.

p

poco più forte *pp*
Im Schat - ten sah ich ein Blüm - lein stehn, wie Ster - ne leuch-tend die Aeug - lein schön. Ich

poco più forte *pp*

p *Adagio.*
wollt' es brechen, da sagt' es fein: „Soll ich zum Welken ge - bro - chen seyn? soll ich zum Welken ge-

p *colla parte*

bro - chen seyn?⁴ *f* *mf* Ich grub's mit al - len den

f *mf* *a tempo* *ritard.* *mf* *a tempo*

Würz - lein aus, zum Gar - tentrugich's am hüb - schen Haus, und pflanzt' es wie - der am stil - len Ort; nun

pp *pp*

cre - - - scen - - - do *mf* *ritard.* zweigt es im - mer und blü - het fort, nun zweigt es im - mer und blü - - - het fort

mf *ritard.* *a tempo*

14. Des Seemanns Gebet.

Johannes Falk.

Allegro molto.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo is marked *Allegro molto* and the time signature is 12/8. The piece begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking.

The vocal entry is on a single staff, with three verses of lyrics. The piano accompaniment is on two staves. The first verse is marked *mf*. The piano accompaniment features a *ritard.* (ritardando) in the first few measures, followed by *mf* and *sf* (sforzando) dynamics. The lyrics are:

1. Wie	- mit grim'm'gem	Un - ver-stand	Wel - len sich be-
2. Wie	- vor un - serm	An - ge - sicht	Mond und Ster - ne
* 3. Nach	- dem Stur - me	fah - ren wir	si - cher durch die

The vocal entry continues with the third verse. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) dynamic, followed by a *dimin.* (diminuendo). The lyrics are:

we - - gen!	Nir - - gends Ret - tung,	nir - gends Land	vor des Sturm - winds Schlä - - gen!
schwin - den!	Wenn des Schiff-leins Ru - der bricht,	wo nun Ret - tung fin - - - den?	
Wel - len,	las - - sen, gros - ser Schö - pfer, dir	un - ser Lob	er - schal - - len.

* Die neun ersten Takte des dritten Verses sind ruhig und in etwas verlangsamtem Zeitmass vorzutragen.

15. Der Spinnerin Nachtlied.

Clemens Brentano.

Andante, poco Adagio.

p *sf*

1. Es sang vor lan - gen Jah - ren wohl auch die Nach - ti - gall:
 2. sing und kann nicht wei - nen und spin - ne so al - lein
 3. wol - le uns ver - ei - nen! hier spinn' ich so al - lein;

pp *sf* *pp*

p *cre - - - scen - - - do* *di - mi - nu - en -*

das war wohl süs - ser Schall, ein süs - ser Schall, als wir zu - sam - men
 den Fa - den klar und rein, so klar und rein, so lang der Mond mag
 der Mond scheint klar und rein, so klar und rein, ich sing und möch - te

p *di - mi - nu - en -*

- do *mf* *pp* *pp*

wa - ren, das war wohl süs - ser Schall, ein süs - ser Schall, als
 schei - nen, den Fa - den klar und rein, so klar und rein, so lang der Mond mag
 wei - nen, der Mond scheint klar und rein, so klar und rein, ich

- do *mf* *pp* *pp*

poco ritenuto *1. 2.* *Schluss.*

wir zu - sam - men wa - - ren. 2. Ich
 lang der Mond mag schei - - nen. 3. Gott
 sing und möch - te wei - - nen.

colla parte *a tempo*

16. Wanderlied.

Clemens Brentano.

Allegro con fuoco.

mf

1. Durch den Wald mit ra-schen Schritten
2. In der Wild-niss wild Ge-wäs-ser

f *p* *f*

sf

tra-ge ich die Lau-te hin;
bre-che ich mir küh-ne Bahn;

Freu-de singt was Leid ge-lit-ten,
klimm' ich auf-wärts in die Schlösser,

sf *sf*

p *cre*

schwe-res Herz - hat leich-ten - - - Sinn.
schau'n sie mich - - be-freun-det - - - an. Durch die Bü-sche
Weil ich al-les

p *cre*

scen *do* *mf*

muss ich drin-gen nie-der zu dem Fel-sen-born, und es schlin-gen sich mit Klin-gen
Le-ben eh-re, scheu-en mich die Gei-ster nicht, und ich spring durch ih-re Chö-re

mf

scen *do*

f

in die Sai - ten Ros' und Dorn.
wie ein - ir - rend Zau - ber - licht.

(1850.)

17. Beruhigung.

Allegro moderato.

L. Cirk.

p

1. Wohl dem Mann', der in der Stil - le sei ne klei - ne Heer - de
2. Wo er woh - net sind die Göt - ter, si tzen bei dem klei - nen

pp *cresc.* *p*

pp *cre* - *scen* - *do*

führt, weit von Men sehen in der Hül - le dunk - ler Zwei - ge sie re - giert.
Mahl, e - wig sonnt ihn Früh - lings - wet - ter, fern von ihm die re - ge Qual,

pp *cre* - *scen* - *do* *sf* *sf*

p Wohl dem Mann', der in der Stil - le sei ne klei - ne Heer - de führt!
 e - wig sonnt ihn Früh - lings - wet - ter, fern von ihm die re - ge Qual.

p *p dolce* di - mi -

nu - en - do *cresc.* *sf*

(1849.)

18. Alles in Einem.

Andante con moto.

Fluoris.

1. Ich weiss nicht, was ich su - - - chen könn - te,
 2. Nimm du mich hin, du Held der Lie - be,
 3. Du gibst mir mei - ne Lie - - - ben wie - der,

dimin. *p*

wär' je - nes lie - be We - sen mein! Wenn er nichts mich
 du bist mein Le - ben, mei - ne Welt, wenn er nichts vom
 du bleibst in E - wig - keit mir treu; an - be - - - - - tend

sei - ne Freu - de nenn - - - te und bei mir wär', als wär' ich seyn, und
 Ir - di - schen mir blie - - - be, so weiss ich, wer mich schad - - - los hält, so
 sinkt der Him - mel nie - - - der, und den - noch woh - nest du mir bei und

ritard.
 bei mir wär', als wär' ich seyn.
 weiss ich, wer mich schad - - - los hält.
 den - noch woh - nest du mir bei.
colla parte

ca - - - - - lan - - - - do

19. Der Gärtner.

Andante, poco Adagio.

Eichendorff.

p

1. Wo - hin ich geh' und schau - e, in Feld und Wald und
 2. In mei-nem Gar-ten find' ich viel Blu - mensön und
 3. Ihr darf ich kei-nen rei - chen, sie ist zu hoch und
 4. Ich schein'wohl gu - ter Din - ge und schaf-fe auf und

p espressivo

poco più forte

Thal, vom Berg hin - ab zur Au - e, viel schö - ne ho - he Frau - e, grüss'
 fein, viel Krän-ze dar - aus wind' ich und tau - send Ge-dan - ken bind' ich und
 schön, die müs - sen all' ver - blei - - ehen, die Lieb' nur oh - ne Glei - chen bleibt
 ab, und ob das Herz zer - sprin - - ge, ich gra - be fort und sin - ge und

poco più forte

ritard.

ich dich tau - send - mal, grüss'ich dich tau - send-, tau - send - mal.
 Grü-se mit dar - ein, und Grü-se, Grü - se mit dar - ein.
 fest im Her-zen stehn, bleibt fest, bleibt fest im Her - zen stehn.
 grab' mir bald ein Grab, und grab' mir bald ein Grab.

ritard. di - - mi -

ritard.

nu - - en - do

(1849.)

20. Morgengebet.

Eichendorff.

Andante religioso.

p

pp

1. O wun-der - sa - mes tie - fes Schweigen! wie ein - sam ist's noch auf der Welt! Die Wäl - der
 2. Ich fühl' mich recht wie neu ge - schaf - fen! wo ist die Sor - ge nun und Noth? Was mich noch

pp *sf*

pp

nur sich lei - se nei - gen, als ging der Herr durch's stil - le Feld, als
 ge - stern wollt' er - schlaf - fen, ich schäm' mich dess' im Mor - gen - roth, ich

pp *mf* *sf*

cre - scen - do *dimin.*

ging der Herr durch's stil - le Feld.
 schäm' mich dess' im Mor - gen - roth.

cre - scen - do *dimin.* *pp*

p *mf*

3. Die Welt mit ih - rem Gram und Glü - ecke will ich, ein Pil - ger, froh be - reit be - tre - ten nur wie ei - ne

p *mf* *f*

Brü - ecke zu dir, zu dir, zu dir, Herr, ü - ber'm

pp *mf* *f*

ritard.

Strom der Zeit.

colla parte *f*

21. „Zu meinen Füßen sinkt ein Blatt“ etc.

L. Ahland.

Adagio.

p *cre - - - scen - - - do*

1. Zu mei - nen Füs - sen sinkt ein Blatt, der Son - ne müd', des Re - - gens
 2. O wie ver - gäng - lich ist ein Laub, des Früh - lings Kind, des Herb - - stes

p *dolce* *cre - - - scen - - - do*

sf *de - - - cre - - -*

satt, als die - ses Blatt war grün und neu, hatt' ich noch El - tern
 Raub, doch hat diess Laub, das nie - der - bebt, mir so viel Lie - bes

pp *sf* *de - - - cre - - -*

scendo *mf* *dimin.*

lieb und treu, hatt' ich - - - noch El - - tern lieb und
 ü - - - ber - lebt, mir so - - - viel Lie - - bes ü - ber -

scendo *mf* *dimin.*

treu.
lebt.

pp *sf* *ritard.*

22. Jägerlied.

Allegretto.

L. Ahland.

cresc.

Kein' bess - re Lust in die - ser Zeit, als durch den Wald zu

p *crescendo*

drin - gen, wo Dros - sel singt und Ha - bicht schreit, wo Hirsch' und Re - he sprin - gen: o säss' mein Lieb' im

f *p*

Wi - pfel grün, thät wie 'ne Dros - sel schla - gen, o spräng' es wie ein Reh da - hin, dass ich es könn - te ja - gen,

mf *mf*

dass ich es könn - te ja - gen.

ritardando

co - la par - te

a tempo. *p* *cresc.* *f*

23. Lied eines armen Mannes.

Andante, poco Adagio.

L. Ohland.

1. Ich bin so gar ein
2. mei - ner lie - ben
3. rei - cher Gott, du
4. öff - net je - dem

cre - scen - do dimin.

ar - - mer Mann und ge - he ganz al - lein, und ge - he ganz al -
El - - tern Haus war ich ein fro - - hes Kind, war ich ein fro - hes
lies - - sest doch nicht ganz mich freu - - den - leer, nicht ganz mich freu - den -
Gu - - ten sich dein ho - her Freu - - den - saal, dein ho - her Freu - den -

cre - scen - do dimin.

lein, ich möch - te wohl nur ein - - mal noch recht fro - hen Mu - - thes
Kind, der bitt' - re Kum - mer ist mein Theil seit sie be - - gra - - ben
leer, ein süs - ser Trost für al - - le Welt er - - giesst sich him - - mel -
saal, dann komm' auch ich im Fei - - er - kleid und se - tze mich zum

dimin.

seyn, recht fro - - hen Mu - thes seyn.
 sind, seit sie be - gra - ben sind.
 her, er - - giesst sich him - mel - her.
 Mahl, und se - - tze mich zum Mahl.

dimin.

tr

1. 2. 3. *Schluss.*

2. In
 3. O
 4. Einst

(1847.)

24. Wanderlust.

Wilhelm Müller.

Allegro.

f *p dolce*

1. Ich zie - he so lu - stig zum Tho - re hin - aus, als ob's ein Spass - nur wär', das macht, es
 2. Und wer zu sei - nem Lieb - chen reis't, dem wird kein Weg - zu schwer, der läuft bei
 3. Und ob es reg - net, ob es stürmt, mir thut kein Wet - ter weh, es hat mein

f *sf* *p*

wallt Fein - lieb - chens Bild gar hel - - - le, gar hel - - - le, gar
 Tag und läuft bei Nacht, und ruht sich, gar hel - - - le, gar
 Lieb - chen mir ge - sagt, mein Lieb - - - chen, mein Lieb - - - chen, ein

hel - - le, vor mir her, das macht, es wallt Fein - lieb - chens
 ruht sich nim - mer - mehr, der läuft bei Tag und läuft bei
 freund - li - ches A - - de, es hat mein Lieb - chen mir ge-

cre - - - scen

do
 Bild gar hel - le vor mir her.
 Nacht und ruht sich nim - mer - mehr.
 sagt ein freund - li - - ches A - - de!

(1850.)

25. Der Schmuck der Mutter.

Allegro moderato.

Gesel von Friedrich Rückert.

pp *cre - - - scen - - - do*

mf *ten.* *p*

1. Mensch! es ist der Schö - pfung Pracht nicht für dich al - lein ge - macht. Ei - nen Theil hat
 2. Und der schön - ste Schmet - ter - ling fliegt, wo Nie - mand sein hat Acht. Per - le ruht im

mf *ten.* *p*

Andante *p dolce*

sich zur Lust die Na - tur her - vor - ge - bracht. Da - - rum singt die
 Mee - res - schoos und der E - del - stein im Schacht. Kind! da reich - - lich

p dolce *Andante*

cre

Nach - ti - gall, wo du schlum - merst in der Nacht; und die
 Aug' und Ohr dir mit Fül - len ist be - dacht, gönn' der

cre

scen *do* *pp* *ten.*

schön - ste Blu - - me blüht, eh' des Ta - ges Aug' er - - wacht,
 Mut - - ter et - - was auch, das sie zum Ge schmeid' sich macht,

scen *do* *pp* *ten.*

p

eh' des Ta - ges Aug' er - - wacht.
das sie zum Geschmeid' sich macht.

dolce

p

marcato

ritard.

(1847.)

26. Abendlied.

Poco Adagio.

Fr. Rückert.

p

1. Ich stand auf Ber - ges
2. Wer sein ein Hütt - chen
3. Mich fas - set ein Ver -

p

pf

Hal - de, als heim die Son - - ne ging, und sah, wie ü - - berm Wal - de des
nen - net, ruht nun da - rin sich aus, und wen die Frem - - de tren - net, den
lan - gen, dass ich zu die - - ser Frist hin - auf nicht kann ge - - lan - gen, wo

pf

p *cre scen*

A - bends Gold
trägt ein Traum
mei - ne Hei

netz nach hing,
math Haus, des
ist, wo den

A - bends
trägt ein
mei - ne

do *dimin.*

Gold
Traum
Hei

netz nach hing.
math Haus.
ist.

do *dimin.*

(1848.)

27. Gräme dich nicht.

Andante con moto.

Gesel von Fr. Rückert.

p

f *ff*

28. Vision.

Allegro agitato.

Platen.

p

1. Am Fel - sen - vor - ge - bir - ge schroff, das von des Mee - res Wel - len troff, die schäu - - - mend
 2. mir das Herz im Bu - sen schwer, denn ach, mich

p

ere - - - - - scen - - - - -

do - - - - - *f* *p*

es - - - - - um - - - - - ran - - - - - gen, da stand ich ein ver - lass - ner Mann und
 kann - - - - - te Kei - - - - - ner, mich frag - te Kei - ner lieb - ent - glüht, was

do - - - - - *f* *sf* *p*

f *di - mi - nu - en - do*

man - che war - me Thrä - ne rann mir ü - - - - - ber blei - - - - - che Wan - - - - - gen.
 sind die Wan - gen dir ver - blüht, was fehlt dir stil - - - - - ler Wei - - - - - ner?

f *di - mi - nu - en - do* *f*

Andante con moto

p

Doch rings um - her war Scherz und
 Der A - bend rah - te dun - kel -

sf sf sf pp p dolce

Spiel, sie san - gen, schos - sen nach dem Ziel und tanz - ten in die Run - - de: es schenk - ten
 grau, die Blu - men füll - ten sich mit Thau, der Him - mel mit Ge - stir - - - nen, und im - mer

cre - - - scen - - - - do *f*

man - chen Be - cher Wein die Mäd - chen ih - ren Buh - len ein in die - ser fro - - hen
 hüpf - ten ih - ren Tanz im A - bend - roth, im Ster - nen - glanz die Kna - ben und die

dim. e ri - tar - dan - do
p *a tempo* *Allegro agitato*

Stun - de.
 Dir - - - - - nen.

dim. e ri - tar - dan - do *p* *ff* *a tempo* *ff* *ff*

pp 1.

2. Und als ich schau - te rings um - her, ward
 3. Und

sf *sf* *sf* *pp*

cre - scen - do

2. *f*

cre - - - - - scen

weil ich stand am jä - hen Rand, stieß mich hin-ab die Fel - sen - wand der Men - - - ge

cre - scen - do *f* cre - - - - - scen

do

bunt Ge - wim - - - - mel:

do *ff* *sf* *sf* *p ritard.*

ris - so - lu - to e ac - ce - le - ran - do

Andante con moto

p

da hasch-ten mich die Wol-ken auf und tru-gen mich hin-auf, hin - auf in ih - ren

dolce

cre - - - - - scen - - - - - do *f*

schö - nen Him - - - mel, da hasch - ten mich die Wol - ken auf und tru - gen mich hin - auf, hin-

cre - - - - - scen - - - - - do *f*

ff

auf in ih - ren schö - - - nen Him - - - mel. *cre - - - scen*

do

(1857.)

29. Mein Herz und deine Stimme.

Allegretto.

Platen.

p

1. Lass

tief in dir mich le - sen, ver - hehl' auch dies mir nicht, was für ein Zau - ber - we - sen aus
 2. Fer - ne dein Ton zu mir sich her, ver - nehm' ich ihn so ger - ne, ver -

pp *ri - tar - dan - do* *a tempo* *f* *più mosso*

dei - ner Stim - me spricht, aus dei - ner Stim - me spricht. So vie - le Wor - te drin - gen an's
 gess' ich ihn so schwer, ver - gess' ich ihn so schwer. Ich be - be dann, ent - glim - me von

pp *col - la par - te* *a tempo* *f* *più mosso*

a tempo
mf

Ohr uns oh - ne Plan, und wäh - rend sie ver - klin - gen, ist al - les ab - ge - zu
 all - zu ra - scher Gluth: mein Herz und dei - ne Stim - me ver - stehn sich gar zu

ff *a tempo*
mf

1. *p* *Schluss.* *f*

than. 2. Doch drängt auch nur von gut, mein Herz und dei - ne

p *f*

Stim - me ver - stehn sich gar zu gut.

pp

30. Der Pilgrim vor St. Just.

Platen.

Andante.

Nacht ist's, und Stür - me

pp *p*

sau - sen für und für, hi - span' - sche Mön - che schliesst mir auf die Thür!

cre - - scen - - do Lasst hier mich ruhn, bis Glo - cken-ton mich weckt, der zum Ge - bet mich in die Kir - che

p

pp schreckt! Be - rei - tet mir, was eu - er Haus ver - mag, ein Or - dens - kleid und

pp *sem* *pre* *cre* *scen* *do*

ei - nen Sar - ko - phag! *pp* Gönnt mir die klei - ne

cre - - - scen - - - do *f* Zel - le, weiht mich ein, — mehr als die Häl - te die - ser Welt war mein.

cre - - - scen - - - do *f* *p*

pp Das Haupt, das nun der Schee - re sich be - quemt, mit man - cher Kro - ne

sf *pp*

cre - - - scen - - - do *sem* - - - war's be - di - a - demt. Die Schul - ter, die der Kut - te nun sich bückt, hat

cre - - - scen - - - do *sem* - - -

pre *dimin.*

kai - ser - - li - - cher Her - me - lin ge - schmückt.

pp *cre - - cen - - do* *f* *ritard.*

Nun bin ich vor dem Tod den Tod-ten gleich und fall' in Trüm - mer, wie das al - te

pp *cre - - cen - - do* *f* *colla parte*

ff *marcato*

Reich, und fall' in Trüm-mer, wie das al - te

p *sf* *ff*

Reich.

31. Du bist wie eine Blume.

Adagio.

Heine.

p *cresc.*

Du bist wie ei - ne Blu - me, so hold und schön und rein, ich schau dich an und Weh - muth schleicht mir ins Herz, ins

p *cresc.*

pp

Herz hin - ein, schleicht mir ins Herz, ins Herz hin - - ein. Mir ist, als ob ich die Hän - - de aufs

pp

p *cresc.*

Haupt dir le - gen sollt', be - tend, dass Gott dich er - hal - - te so rein und schön und hold,

p *cresc.*

p

betend, dass Gott dich er - hal - - te so rein und schön und hold.

p

32. Lass ruh'n die Todten.

Andante con moto.

Chamisso.

The piano introduction consists of two staves in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). A *Ped.* (pedal) marking is present, and a fermata is placed over the final chord.

The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first two verses. The vocal line is in 6/8 time, with dynamics *p* and *sf*. The piano accompaniment mirrors the vocal line's rhythm and dynamics.

1. Es ragt ein al - tes Ge - mäu - er her - vor aus Wal - des - nacht, wohl stan - den Klö - ster und Bur - gen einst

2. Was kommst du bei nächt - li - cher Wei - le durchwühlen das al - te Ge - stein? Und fördest her - aus aus den Grü - bern nur

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics 'lass'.

dort in herr - li - cher Pracht. Es lie - gen im küh - len Grun - de be - hau - e - ne Stei - ne ge - reiht: dort

Staub und Todten - ge - bein! Un - mächt - iger Sohn der Stun - de, das ist der Zei - ten Lauf: lass

sem - - - *pre cre* - - - *scen* - - - *do* *pp*

schlummern die Frommen, die Star - - ken, die Mächt'gen der al - - ten Zeit, die

ruh'n, lass ruh'n die Tod - - ten, du weckst sie mit Kla - gen nicht auf, du

sem - - - *pre cre* - - - *scen* - - - *do* *pp*

poco ritard.

Mächt'gen der al - - ten Zeit.

weckst sie mit Kla - gen nicht auf.

ritard. *a tempo* *dimin.* *sf*

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a grand staff (two staves), including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a grand staff (two staves), including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a grand staff (two staves), including notes, rests, and clefs.

III.

Poeten der Gegenwart.

III

Stellen der Gegenwart.

33. Thürmerlied.

Allegro maestoso.

Geibel.

f

1. Wa - chet auf! ruft euch die Stim - me des Wäch - ters von der ho - hen Zin -
 2. Keusch im Lie - ben, fest im Glau - ben, lasst euch den treu en Muth nicht rau -
 3. Sieh' her - ab vom Him - mel dro - ben, Herr, den der En - gel Zun - gen lo -

alla breve

p *f*

ne, wach' auf, du wei - tes deut - sches Land! die ihr an der Do - nau hau - set und wo der
 ben, sey ei - nig, da die Stun - de schlägt! rei - ni - get euch in Ge - be - ten, auf dass ihr
 ben, sey gnä - dig die - sem deut - schen Land! donnernd aus der Feu - er - wol - ke sprich zu den

Rhein durch Fel - sen brau - set, und wo sich thürmt der Dü - ne Sand: *mf* habt Wacht am
 vor den Herrn könnt tre - ten, wenn er um eu - er Werk euch frägt. Das Kreuz sey
 Für - sten, sprich zum Vol - ke, ver ei - ne sie mit star - ker Hand. Sey du uns

mf

Hei - math - herd, in treu - er Hand das Schwert, je - - de Stun - de zu schar - fem
 eu - re Zier, eu'r Helmbusch und Pa - nier in den Schlachten. Wer in dem
 Fels und Burg! du führst uns wohl hin - durch. Ha - - le - lu - jah! denn dein ist

ritard. *f a tempo.* *ritard.* *f*

p cre - - - scen - - - do

Streit macht Euch be - - reit: der der Tag des Kam - pfes
 Feld zu Gott sich hält, der der hat al - - lein sich
 heut und al - le Zeit das Reich, die Kraft, die

ff

ist nicht weit, der Tag des Kam - pfes ist nicht weit.
 wohl ge - stellt, der hat al - lein sich wohl ge - stellt.
 Herr - lich - keit, das Reich, die Kraft, die Herr - lich - keit.

(1854.)

Allegro molto e con fuoco.

34. Ich bin der Sturm.

Grübel.

f

Ich bin der Sturm, der fährt dem Nor - den zu,

p dolce cre - - - scen - - - do

du bist die mond - - be - glänz - te Mee - res - ruh: wie stimmt ein sol - ches Ich zu sol - chem

p dolce cre - - - scen - - - do

f *dimin.*

Du? wie stimmt ein sol - ches Ich zu sol - chem Du?

dolce p *f*

Du bist der Strahl, der sich auf Li - lien wiegt, der Ha - gel ich, der

f *sf* *sf*

aus der Wol - ke fliegt; o ew' - ge Kluft, o ew' - ge Kluft, die zwi - - schen

dimin. *f*

bei - - den liegt. Ich un - stät

dimin. *ff* *ten.* *ten.* *f*

p dolce

wild, der Er - de düst - rer Gast, du mild und hei - - - ter wie die En - gel

ten. p dolce

cre - - - scen - - - do f Adagio.

fast: nun zeig', o Lie - be, dass du All - macht hast, nun zeig', o Lie - be, dass du Allmacht

cre - - - scen - - - do f col - - la par - te

a tempo p

hast, nun zeig', o Lie - be,

p a tempo p

ritard.

dass du All - macht hast!

col - la par - te f a tempo p

35. Ostermorgen.

Griebel.

Allegro, ma non troppo.

mf

1. Wacht auf und rauscht durch's Thal ihr Bron - nen und lobt den Herrn mit fro - hem
 2. auf ihr Gei - ster, de - ren Seh - nen ge - bro - chen an den Grä - bern
 3. sollt euch all' des Hei - les freu - en, das ü - ber euch er - gos - sen

p *mf*

cre - - scen - - do f

Schall! Wacht auf im Früh - lings - glanz der Son - nen ihr grü - - nen Halm' und Blät - ter
 steht, ihr trü - ben Au - gen, die vor Thrä - nen ihr nicht des Früh - lings Blü - then
 ward, es ist ein in - ni - ges Er - neu - en im Bild des Früh - lings of - fen -

cre - - scen - - do f

pp *cre - - -*

all! Ihr Veil - chen in den Wal - des - grün - den, ihr Pri - meln weiss, ihr
 seht! Ihr Grüb - ler, die ihr fern ver - lo - ren traum - wan - delnd irrt auf
 bart! Was dürr war, grünt im Weh'n der Lüf - te, jung wird das Al - - te

pp *cre - - -*

scen - - do f

Blü - - then roth, ihr sollt es al - - le mit ver - kün - den: die
 wü - - ster und Bahn - wacht auf, die Welt ist neu ge - bo - ren; hier
 fern und nah, der O - - dem Got - - tes sprengt die Gräf - te: wacht

scen - - do f

cre - - scen - - do

Lieb' ist stärker als der Tod, die Lieb' ist
ist ein Wunder, nehmt es an, hier ist ein
auf, der O - - ster - tag ist da! wacht auf, der

cre - - scen - - do *sf sf*

stär - - ker als der Tod.
Wun - - der, nehmt es an!
O - - ster - tag ist da!

p sf

1. 2. *Schluss.*

2. Wacht
3. Ihr

dimin.

(1854.)

36. Wenn sich zwei Herzen scheiden.

Moderato.

Griebel.

1. Wenn sich zwei Her - zen schei - den, die
2. Als ich zu - erst em - pfun - den, dass
3. Mein Früh - ling ging zur Rü - ste, ich

p pp

mf *ritard.* *a tempo*

sich der - einst ge - liebt, das ist ein gros - ses Lei - den, wie's gröss - res nim - mer gibt. Es
 Lie - be bre - chen mag: mir war's als sey ver - schwun - den die Sonn' am hel - len Tag. Mir
 weiss es wohl war - um; die Lip - pe, die mich küss - te, ist wor - den kühl und stumm. Das

mf *ritard.* *a tempo*

pp *mf* *p*

klingt das Wort so trau - rig gar: Fahr - wohl, fahr - wohl auf im - mer - dar! wenn sich zwei Her - zen schei - den, die
 klingt'sim Oh - re wun - der - bar: Fahr - wohl, fahr - wohl auf im - mer - dar! da ich zu - erst em - pfun - den, dass
 ei - ne Wort nur sprach sie klar: Fahr - wohl, fahr - wohl auf im - mer - dar! mein Früh - ling ging zur Rü - ste, ich

pp *mf* *p*

dimin.

sich der - einst ge - liebt.
 Lie - be bre - chen mag.
 weiss es wohl war - um.

dimin. *pp*

37. Bitte.

Nikolaus Lenau.

Adagio.

1. Weil' auf mir, du dunk-les Au-ge, ü-be dei-ne gan-ze Macht,
 2. Nimm mit dei-nem Zau-ber-dun-ke! die-se Welt von hin-nen mir,

pp *cre - - scen - - do*

pp *cresc.* *cre - - - scen*

ern-ste, mil-de, träu-me-ri-sche, un-er-gründ-lich süs-se Nacht,
 dass du ü-ber mei-nem Le-ben ein-sam schwe-best für und für,

pp *cresc.* *cre - - - scen*

do *dimin.*

un-er-gründ-lich süs für - - - se Nacht!
 ein-sam schwe-best für und für.

do *dimin.* *pp* *cre - - - scen*

do

38. Pfälzisches Frühlingslied.

Allegro molto vivace.

Kobell.

A. Pfälzisch. Wie haw ich se so gern die Zeit, wann's Fri - jhr wid - der kummt, wann
 B. Hochdeutsch. Wie lob' ich mir die fro - he Zeit, die uns den Früh - ling bringt, wann

al - les grünt in Herr - lich - keit un al - les singt un summt! Es blühn die Glöck - cher uf - fem Feld, die
 al - les grünt in Herr - lich - keit und al - lessummt und singt, Mai - glöck - chen blü - hen auf dem Feld und

ritard. *a tempo* *f* *cre - - - scen*

Pri - mel - cher der - bei, un Blum - me bringt der gan - ze Welt der lush - tig schö - ne Mai, der
 Pri - meln hold da - bei, mit Blu - men rings be - schenkt die Welt der lus - tig schö - ne Mai, der

do *sem - - - pre* *ff* *p*

cre - - - scen - - - do

lusch-tig schö-ne Mai, der lusch-tig schö-ne Mai, un Blum-me bringt der gan-ze Welt der lusch-tig schö-ne
 lus-tig schö-ne Mai, der lus-tig schö-ne Mai, mit Blu-men rings be-schenkt die Welt der lus-tig schö-ne

f sf

cre - - - scen - - - do

f sf sf

Mai.
Mai.

p sf sf

p

Ich weess nit wo ich dess so lern', denk ich an's Lieb-che
 Ich weiss nicht wo ich das so lern', denk ich an's Lieb-chen

f p

mf

ritard. *a tempo* cre - - -

fei', im Früh-jahr haw ich's dop-pelt gern als wie im Herbscht de Wei', un denk ich an die
 fein: im Früh-ling hab' ich's dop-pelt gern gleich wie im Herbst den Wein, und denk ich an die

mf ritard. *a tempo* cre - - -

scen *do* *ff*

Hoch-zeit ach, so bild' ich mer's halt ei' un traam's im Schlof un wann ich wach': im Frih - jehr muss se
 Hoch-zeit, ach! so bild' ich mir halt ein und träum's im Schlaf und wann ich wach': im Früh - ling muss sie

p *cresc.* *f*

sey', im Frih - jehr muss se sey', im Frih - jehr muss se sey'! Ich traam's im Schlof un wann ich wach': im
 seyn, im Früh - ling muss sie seyn, im Früh - ling muss sie seyn! Ich träum's im Schlaf und wann ich wach': im

sf

Frih-jehr muss se sey'!
 Früh-ling muss sie seyn!

poco Adagio. *pp* *mf*

Nor eens is schad un's g'schicht halt nit: ich wollt' wann's Frih-jehr käm, brächt's aach e Stück - che
 Nur eins ist schad und fügt sich nit: ich wollt', der Früh-ling's-traum brächt' auch ein Stück - lein

Ju - gend mit de Men - sche' wie de Beem, doch uns nor wehrt's gar knick - e - rig, was je - di Planz ge -
 Ju - gend mit dem Men - schen wie dem Baum, doch uns ver - sagt er küm - mer - lich, was je - der Halm ge -

niesst: dess ist des een - zi - che was mich im Frih - johr als ver - driesst. Ich wollt, wann's Frihjohr käm, ich
 niesst: das ist das ein - zi - ge was mich im Früh - ling bass ver - driesst. Ich wollt der Früh - lings - traum, der

wollt' wann's Frih - johr käm, brächt's aach e Stück - che Ju - gend mit de Men - sche wie de Beem.
 Früh - lings - Blü - then - traum brächt' auch ein Stück - lein Ju - gend mit dem Men - schen wie dem Baum.

pp *dimin.* *p* *Allegro molto vivace.* *accelerando* *pp* *accelerando* *Allegro molto vivace.* *pp* *cre - scen - do* *f* *p* *poco Adagio.* *p* *colla parte*

(1857.)

Maestoso.

Tempo und Forte und Piano muss nach den einzelnen Strophen wechseln.

39. Begrüssung des Meeres.

Anastasius Grün.

1. Un - er - mess - lich und un -
 2. Sol - len Thrä - nen, soll mein
 3. Zu dem Herrn em - por mit

mf *p* *sem* *pre* *cre* *scen* *do* *mf*

f *p* *mf*

end - lich, glän - - zend, ru - - hig, ah - - nungs - schwer liegt du
 Ju - bel dich be - - grüs - - sen, O - - ee - an? Nicht - - ger
 Thrä - nen war mein Aug' im Dom ge - wandt, und mit

f *p* *mf* *ritard.* *a tempo*

f *p*

vor - - mir aus - - ge - - brei - - tet, al - - tes, heil' - - ges,
 Zwei - - fel, eit - - le Fra - - ge, da - - ich doch - - nicht
 Thrä - - nen grüsst' ich wie - - der jü - - ngst mein schö - - nes

f *p*

Vers 3.

f *p*

ew' - - ges Meer, al - - tes, heil' - - ges, ew' - - ges
 wä - - len kann, da - - ich, doch - - nicht wä - - len
 Va - - ter - land, jü - - ngst mein schö - - nes Va - - ter -

f *p*

Meer.
kann.
land.

ff

40. Im Vaterland.

Allegro con fuoco.

Robert Reinick.

mf

1. Der Lie - der Lust ist
2. singt der Vö - gel
3. kehr - te heim, ich

f *mf*

f

mir er-wacht, wer hat mir sol - chen Lenz ge - bracht? das Va - ter-
lust' - ge Schaar im Früh-ling doch so hell und klar im Va - ter-
ward ge-sund, und freu' mich nun aus Her - zens - grund im Va - ter-

p *sem - pre cre - - scen - - do*

land! Ich schweif-te in der Welt um - her zum schö - nen Sü - den ü - bers Meer, zum
land! So sin - gen sie da draus - sen nicht, da strahlt der Tag zu heiss und licht, da
land! Gleich wie die Ler - che schwingt mein Herz sich wie - der ju - belnd him - mel - wärts, sich

p *sem - - pre cre - - scen - - do*

f

schö - nen Sü - den ü - ber's Meer. Doch was ich nir - gends wie - - der-fand: dein
strahlt der Tag zu heiss und licht; drum ha - - ben sie sich her - - ge-wandt zu
wie - der ju - belnd him - mel - wärts, und grüs - - set rings das grü - - ne Land, das

f *sf*

O - dem war's, o Va - ter-land, o Va - ter - land, dein O-dem war's, o
 dir, mein grü - nes Va - ter-land, mein Va - ter - land, zu dir mein grü - nes
 lie - be deut-sche Va - ter-land, das Va - ter - land, das lie - be deut- sche

Va - - ter - land!
 Va - - ter - land!
 Va - - ter - land!

1. 2. *Schluss.*
 2. Wie
 3. Ich

(1850.)

41. Trost der Nacht.

Moderato.

pp legato *p* *Spitta.*
 Kla - ge
 cre - - - - - scen - - - - - do *p*

più forte
 nicht, be - trüb - tes Kind, kla - ge nicht um's jun - ge Le - ben; man - che süs - se
più forte

Lust ver - rinnt, doch manch' Leid wird sich auch ge - - ben.

p cre - - scen - - do *f*
Ist der Tag, so schön er - wacht, mit der Mor - gen - rö - the fer - - ne:

cre - - scen - - do *f*

p dolce cre - - scen - - do
Kla - ge nicht, es hat die Nacht - - ei - nen Him - mel auch und

p cre - - scen - - do

pp cre - - scen - - do *mf*
Ster - ne; kla - ge nicht, es hat die Nacht - - ei - nen Him - mel, ei - nen Him - mel

pp cre - - scen - - do *mf*

auch und Ster - - - ne!

pp

(1855.)

42. Aus „Otto der Schütz.“

Andante, poco Adagio.

Gottfried Kinkel.

p

dimin.

pp

p

1. Grünt der Wald und rö - thet sich die
2. Lass mich wei - nen, trau - te Wal - des -
3. Stol - zer Kna - be, will dein kühl - nes

cre - - - *scen* - - - *do*

Hai - de, Win - ter floh mit sei - nem Flim - mer - klei - de, an der Hal - des - schmolz der Schnee, an der Hal - des - schmolz der
 stil - le! hold ist mir des lock - gen Knap - pen Wil - le und ich weiss nicht wie's er - geh', und ich weiss nicht wie's er
 Min - nen Raub an dei - nes Kö - nigs Kind be - gin - nen: fleuch, dass ich dich nim - mer seh', fleuch, dass ich dich nim - mer

cre - - - *scen* - - - *do*

mf

Schnee;
 geh';
 seh'!

wenn die mun - tern Vög - lein lockend schla - gen, geht des Kö - nigs
 zu dem Ar - men neigt sich mir die See - le; weh', was frommt, dass
 Trug ich still dich im ver - zag - ten Her - zen, trag' ich e - wig

ff

mf

ritard. *p a tempo*

Kind mit ban-gen Kla - gen: }
 ich's mir sel - ber heh - le: } blau - e Blu - men, ro - ther Klee, blüht - - - nicht mehr, mein
 nun der Trennung Schmerzen: }

colla parte *p a tempo*

Herz - ist all - zu - weh!

1. 2. *Schluss.*

p *mf*

(1846.)

43. Willkommne Ruhe.

Andante tranquillo.

Julius Sturm.

p *cre - - - scen*

Das Meer ist still, die Stür - me

p cre - - - scen do *cre - - - scen*

do *mf* *p*

schla - fen, der Him mel ist so ster - nen - klar; am An - ker ruht im si - chern Ha - fen das

do *mf* *p*

Schiff ge - bor - gen vor Ge - fahr. So

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do *mf* *p*

lass' auch mich nach Kampf und Schmer-zen an dei - ner Brust vor An - ker geh'n, und blick' ich

cre - - - scen - - - do *mf* *p*

sem - - - pre cre - - - scen - - - do *ff* *ritardando*

auf von dei - nem Her - zen, den Him - mel dir im Au - - - ge seh'n.

sem - - - pre cre - - - scen - - - do *ff* *ritardando* *a tempo*

44. Heimkehr.

Andante.

Germann Lingg.

1. In mei - ne Hei - math kam ich wie - der, es war die al - te Hei - math
 2. vor dem Haus, wo uns vor Jah - ren die Mut - ter stets em - ping, dort

The first system of the musical score features a vocal line in 3/4 time with a key signature of two flats. It begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a descending eighth-note scale in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

noch, die - sel - be Luft, die - sel - ben Lie - der und al - les war ein andres doch. Die
 sah ich frem - de Men - schen fremd ge - bah - ren; wie weh, wie weh mir da ge - schah! Mir

The second system continues the vocal line with a crescendo leading to a forte (*f*) section. The piano accompaniment features a similar crescendo and includes a *pp* (pianissimo) section. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *pp*.

cre - scen - do
 Wel - le rausch - te wie vor den Zei - - ten, am Wald - weg sprang wie sonst das
 war, als rief es aus den Wo - - gen: flich', flich' und oh - ne Wie - der-

The third system features a vocal line with a crescendo leading to a *do* note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cre - scen - do*.

Reh, von fern er - klang ein A - bend - läu - ten, die Ber - ge glänz - ten aus dem
 kehr! Die du ge - liebt, sind fort - ge - zo - gen und keh - ren nim - - mer, nim - mer-

The fourth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *Reh, kehr!* and *nim - - mer, nim - mer-*.

pp *poco Adagio* *molto ritardando*

See, von fern er - klang ein A - bend - läu - ten, die Ber - ge glänz - ten aus dem
mehr! Die du ge - liebt, sind fort - ge - zo - gen und keh - ren nim - mer, nim - mer -

dimin. *pp* *poco Adagio* *col - la par - te*

a tempo. *1mo.* *2do.*

See. 2. Doch

a tempo. *mf*

(1855.)

45. Ueber Nacht.

Allegretto grazioso.

Paul Heyse.

pp *sf* *sf* *sf* *mf*

1. Dein Herz - lein mild, du schö - nes Bild, das ist noch nicht er -
2. hat die Nacht ei - nen Thau ge - bracht den Knos - pen all im
3. Lie - be sacht hat ü - ber Nacht dir Thau in's Herz er -

pp

p dolce

glom - men, und drin - nen ruht ver - stohl' - ne Gluth, will
Wal - de, und Mor - gens d'rauf da blüht's zu - hauf' und
gos - sen, und Mor - gens dann, man sieht dir's an: das

pp espressivo

nicht zu Ta - ge kom - men, will nicht zu Ta - ge kom - men, und drin - nen
duf - tet durch die Hal - de, und duf - tet durch die Hal - de, und Mor - gens
Knösplein ist er - schlos - sen, das Knösplein ist er - schlos - sen, die Lie - be

ruht ver - stohl' - ne Gluth.
d'rauf da blüht's zu - hauf.
sacht kam ü - ber Nacht.

mf *p* *pp*

1. 2. *Schluss.*
2. Es
3. Die

sf *pp*

Andante.

46. „Es hat die Nachtigall“ etc.

Luise u. Plünnies.

p
Es hat die Nach-ti - gall zu To - desich ge - sun - gen, von all dem Lie - der - schall ist ihr das

p *pp* *mf*
Herz zer - sprun - gen, von all dem Lie - der - schall, von all dem Lie - der - schall. Es

f *cre - scen - do*
hat die glüh'nde Ker - ze von in - nen sich ver - zehrt, und du mein brennend Her - ze, du hast es so be - gehrt, und

ff *dimin.* *p* *pp*
du mein brennend Her - ze, du hast es so be - gehrt, du hast es so be - gehrt, du hast es so be - gehrt.

(1851.)

47. Morgenlied eines Handwerksburschen.

Allegretto.

Niklas Müller.

cresc.

p

1. Die Kost ist rauh und ma - ger, der ar - me Beu - tel leer, auf ei - nem
 2. Herr, hätt' ich doch zu es - sen, von dei - nem Brod und Fisch, hast du mich
 3. Ein Vög - lein hör' ich sin - gen, das weiss es auch noch nicht, wer ihm wird
 4. Von ei - nem Baum zum an - dern fliegt es, von Ort zu Ort; so will ich

f *mf* *f*

har - ten La - ger wälz' ich mich hin und her, auf ei - nem har - ten
 gar ver - ges - sen an dei - nem gros - sen Tisch, hast du mich gar ver -
 Fut - ter brin - gen, doch singt es sein Ge - dicht, wer ihm wird Fut - ter
 sin - gend wan - dern in Got - tes Na - men fort, so will ich sin - gend

p

La - - ger wälz' ich mich hin und her.
 ges - - sen an dei - nem gros - - sen Tisch?
 brin - - gen, doch singt es sein Ge - dicht.
 wan - - dern in Got - tes Na - - men fort.

1. 2. 3. *Schluss.*

48. Die Schwälble.

(Für zwei gleiche Stimmen.)

Volkslied.

Andantino.

1. Die Schwälble zie - het
2. fort durch d'Welt, no

mf

p *sf* *mf*

fort, zie - het fort, weit an en an - dre, an - dre Ort, und i sitz do in Trau - rig - keit, es ischt a bö - se,
fort durch die Welt, weil mir's hier gar net, gar net ge - fällt; o Schwälblekomm, i bitt', i bitt', zeig mir de Weg und

p *mf* *p* *mf*

cre - scen - do *Andante* (Erste Stimme.) Zeit, mit, 's ischt a schwe - re, schwe - re Zeit. mit!

schwere Zeit, es ischt a bö - se, schwe - re Zeit, es ischt a schwere, 's ischt a schwere Zeit.
nimm mi mit, zeig mir de Weg und nimm mi mit, und nimm mi mit, und nimm mi, nimm mi mit!

Andante *Tempo primo*

1mo. *mf*
2. Kömmt' i no

sf *mf*

49. Nebel.

Lenau.

Poco Adagio.

Du trü-ber Ne-bel hül - lest mir das Thal mit sei - nem

Fluss, den Berg mit sei - nem Wald - re - vier und je - den Son - nen - gruss. Nimm fort in dei - ne grau - e Nacht die

Er - de weit und breit, nimm fort, was mich so trau - rig macht, auch die Ver - gan - gen - heit.

50. Morgenlied.

Allegro, ma non troppo.

Hoffmann von Fallersleben.

Die Ster - ne sind er -
 di - mi - nu - en - do

bli - - chen mit ih - rem güld - nen Schein, bald ist die Nacht ent - wi - chen, der
 cre - - scen - - do

Mor - - gen dringt - - her - ein. Noch wal - tet tie - fes Schwei - gen im
 ri - tar - dan - do

Thal und ü - ber - all, - - im Thal und ü - ber - all, - - auf frisch be - thau - ten

Zwei - gen singt - - nur die Nach - - - ti - gall. Sie sin - get Lob und

Eh - - re dem ho - hen Herrn der Welt, der ü - berm Land und Mee - re die Hand des

cre - - - scen - - - do sem -

Se - - gens hält. Er hat die Nacht ver - trie - ben, ihr Kind - lein fürch - tet

pre - - - ri - tar - dan - do

p più lento

Nichts! Ihr Kind-lein fürch-tet Nichts! Stets kommt zu sei - nen Lie - ben der

pp

f a tempo

Va - - - ter al - - - les Lichts, - - stets kommt zu sei - nen Lie - - ben der

p

p

This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in G minor, with lyrics 'Va - - - ter al - - - les Lichts, - - stets kommt zu sei - nen Lie - - ben der'. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a flowing sixteenth-note pattern, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include a piano (*p*) marking above the vocal line and another *p* marking above the piano accompaniment.

Va - ter al - les Lichts!

f *ff*

f *ff*

This system contains the final two lines of music. The top line is a vocal melody in G minor, with lyrics 'Va - ter al - les Lichts!'. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include a forte (*f*) marking above the vocal line and a fortissimo (*ff*) marking above the piano accompaniment.