



Johann Abraham Peter Schulz' Leben

Author(s): Otto Rieß

Source: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15. Jahrg., H. 2. (Jan. - Mar., 1914), pp. 169-270

Published by: Franz Steiner Verlag

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/929510>

Accessed: 17-02-2019 14:28 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*

Johann Abraham Peter Schulz' Leben.

Von

Otto Rieß.

(Charlottenburg-Berlin.)

Vorbemerkung.

An zeitgenössischen Quellen über Schulz' Leben liegen vor: drei Fragmente einer eigenen Lebensbeschreibung¹⁾, eine Darstellung von Joh. Friedr. Reichardt²⁾, endlich eine solche von Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon.

Schulz' eigene Arbeiten bei Ledebur reichen von seiner Geburt bis zum Jahre 1764, von da nach einer Lücke bis zum Jahre 1787, dann von 1794 bis 1797. Ledebur hat diese Abschnitte, wie er sagt, »zu einer vollständigen Biographie möglichst wortgetreu zusammengestellt«. Ursprünglich im Besitz von S. Dehn sind sie wahrscheinlich identisch mit den selbstbiographischen Arbeiten, mit denen Schulz im Jahre 1798, wie Gerber im neuen Tonkünstlerlexikon berichtet, für dieses Werk beschäftigt war. Sie gelangten niemals in Gerber's Hände.

Reichardt's Darstellung reicht bis zum Jahre 1787. Er schöpft teils aus seinen persönlichen Erinnerungen an den ihm seit 1771 bekannten und später innig befreundeten Schulz, teils aus dessen an ihn gerichteten Briefen.

Auf Reichardt stützt sich Gerber; soweit Reichardt's Arbeit nicht mehr in Frage kommt, schöpft er aus zeitgenössischen Publikationen über Schulz und aus Schulz' persönlichen Mitteilungen: Gerber lernte Schulz im Jahre 1797 kennen und stand seit dieser Zeit im Briefwechsel mit ihm.

Von neueren Forschungen sind die durchaus zuverlässigen und quellenmäßigen Beiträge hervorzuheben, die C. Thrane in seinem Buche »*Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels' Historie*« (Kopenhagen 1908) für die Biographie Schulz' namentlich in seiner dänischen Zeit bringt. Für meine eigene Darstellung hatte ich einen großen Gewinn durch die Vorarbeiten, welche der verstorbene Geh. Regierungsrat Landrat a. D. Otto Albers in Lüneburg für eine Schulz-Biographie gemacht hat, und welche mir von seiner Tochter, Frau Rechtsanwält Oehlschläger in Lüneburg, mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt wurden. Es sei mir gestattet, hierfür auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen. Eine umfassende Behandlung des Lebens von Schulz ist von Albers nicht unternommen worden; einen kleinen Abriß hat er einer Abschrift von 74 Briefen von Schulz an den Dichter J. H. Voß vorangeschickt. Diese Briefabschriften und Albers' Forschungen über die Eltern Schulz' habe ich vorzugsweise benutzt; ebenso Albers' Nachweise über die Lüneburger Zeit überhaupt³⁾. Natürlich verdanke ich der ganz ungemein sorgfältigen und liebevollen Materialzusammentragung von Albers (Albers starb 1901 und begann seine Arbeit um 1890) auch sonst manchen Hinweis und die Ersparung mancher Mühe. Erwähnenswert

1) Abgedr. in Ledebur's Lex. d. Tonkünstler Berlins, Art. Schulz.

2) Leipz. Allgem. Mus. Ztg. III (1800).

3) Den ersten Hinweis auf die Albers'schen Vorarbeiten fand ich bei Thrane a. a. O., Seite 420, der ebenfalls in dieselben Einblick genommen hatte.

wegen ihrer gewissenhaften Benutzung namentlich der dänischen Materialien ist endlich noch die dänisch geschriebene Biographie von C. Ravn, die dieser seinem Klavierauszug von Schulz' *Christi Død* vorausgeschickt hat. (Erschienen in Kopenhagen 1879.)

I.

Johann Abraham Peter Schulz wurde am 31. März 1747 in Lüneburg als Sohn eines Bäckermeisters geboren. Sein Geburtstag fiel gerade in eine längere Vakanzzeit der meisten Lüneburger Kirchen; in den Kirchenbüchern findet sich deshalb keine Eintragung¹⁾. Für die einzige Kirche ohne Vakanzzeit, die St. Lambertikirche, gilt dasselbe. Sein Geburtsdatum, seinen Vornamen und den Beruf des Vaters hat aber Schulz selber in seiner Autobiographie²⁾ wie oben angegeben. Der Vorname des Vaters konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden; die Tatsache, daß er Bäcker war, gibt indessen einen gewissen Anhalt.

In Urkunden auf [der [städtischen Magistratsregistratur zu Lüneburg, nämlich:

1. Register der in Lüneburg aufgenommenen Fremden von 1603 bis 1756,
2. Bürger-, Einwohner- und Bräutigamsbuch von 1738 bis 1747,
3. Bürgerbuch von 1721 bis 1744,
4. Bäckerzunftbuch von 1727 bis 1836 »(J. N. J. dass löbliche Amt der Haus- und Grobbäcker geführten Rechnungsbücher)«³⁾.

finden sich innerhalb der hier in Betracht kommenden Zeit folgende Bäckermeister Schulz⁴⁾:

- a) in den Urkunden 1—3 der Bäcker Christian Ludewig Schulze aus Timmech, Kreis Dannenberg (genannt im Jahre 1739),
- b) der Bürger und Hausbäcker Johann Schulz.

Im Bäckerzunftbuch kommen vor:

1. Nikolaus Schulz (aufgenommen in die Zunft am 6. Juni 1739),
2. Johann Schulz (1730),
3. Christian Schulz (1739).

Die beiden letztgenannten sind offenbar mit den unter a) und b) genannten identisch, und die meiste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß nicht sie, sondern Nikolaus Schulz der Vater unseres Tonkünstlers ist, denn J. A. P. Schulz gab seinem 1784 in Rheinsberg geborenen Sohne den Namen Carl Nikolaus, wie man annehmen darf, aus Pietät gegen den Großvater.

Lebensdaten der Gattin dieses Nikolaus Schulz, ließen sich fast gar nicht ermitteln; Schulz selbst erwähnt den Mädchennamen der Mutter

1) Eine Umfrage bei sämtlichen Pfarrämtern der Stadt blieb ergebnislos.
 2) Siehe die Vorbemerkung.
 3) Im Besitz der vereinigten Weiß- und Grobbäckergilde zu Lüneburg.
 4) Die Schreibweise des Namens Schulz variiert natürlich sehr. Aber selbst auf Titelblättern von zu Lebzeiten gedruckten Werken Schulz' kommen Varianten vor: so zeichnen die »Lieder im Volkston« 1782 z. B., um von anderen Werken zu schweigen, als Verfasser Schulze.

nicht; in amtlichen, Schulz betreffenden Urkunden findet sich nichts darüber; und da die Eltern einfache Bäckersleute waren, so ist auch sonst nirgends die Rede davon. Nur so viel ist ziemlich sicher, daß die Mutter aus dem Flecken Bergen im Lüneburgschen an der alten Dumme stammte¹⁾.

Johann Abraham Peter war nicht das einzige Kind. Von zwei Brüdern wissen wir, die folgten: Johann Christoph, geboren 1757, und Wilhelm Friedrich, geboren 1760, beide in Lüneburg²⁾. Der ältere der beiden lebte später als Kaufmann in Hamburg und existierte bei Schulz' Tode (1800) noch in behaglichen Umständen; der andere Bruder wurde Hofmusikus der verwitweten Königin Elisabeth Christine von Preußen. Er starb am 10. Mai 1799 in Berlin³⁾.

Die Herkunft der Begabung der beiden musikalischen Brüder ist dunkel. Wir erfahren zwar, daß der Vater seine Freude daran hatte, den Peter die Orgel spielen zu hören, und demselben seinen Beifall darüber oft zu erkennen gab; er war aber mit der Musik dennoch gänzlich unvertraut und konnte sich nicht einmal eine richtige Vorstellung von einer höheren Musikerlaufbahn machen⁴⁾. Was die Mutter betrifft, so meint Gerber⁵⁾, Schulz habe von ihr eine stärkere Portion leichteren Blutes und damit die Neigung zur Musik geerbt.

Dieser Schluß erscheint freilich etwas gewagt. Richtig ist, daß sie durch ein heiteres, freundliches und lebhaftes Wesen ausgezeichnet und⁶⁾ Schulz ihr seiner äußeren Gestalt und Gemütsart nach ähnlich war⁷⁾.

Der Vater war sonst ein eifriger Kirchgänger und ehrenfester Bürger, der nicht ohne Ehrgeiz den Sohn früh zum Geistlichen bestimmte, statt ihn, was ihm in seinen Lebensverhältnissen näher hätte liegen sollen, ein Handwerk lernen zu lassen⁸⁾. Diese Bestimmung wußte er mit großer Zähigkeit den immer gebieterischer sich äußernden musikalischen Nei-

1) Reichardt in seiner Schulz-Biographie gibt Lüchow als Geburtsort der Mutter an. Für Bergen spricht aber Schulz' eigene Darstellung (in seiner Autobiographie): »Meine Mutter reisete nämlich damals nach ihrem Geburtsorte . . . , und nahm mich mit. Von dort schickte sie mich nach Salzwedel, welches nur 2 Meilen von Bergen ist.« — Hieraus entnehme ich, daß Bergen der Geburtsort der Mutter ist, und zwar Bergen an der Dumme und nicht Bergen bei Fallingbostel. Die Kirchenbücher von Bergen, wo Schulz' Eltern vermutlich getraut wurden, gaben keine Auskunft über dieselben (freundliche Benachrichtigung des Herrn Pastor Peetz in Bergen), auch die Kirchenbücher von Lüchow enthalten nichts zur Sache Gehörendes.

2) Diese Angaben nach Schulz' Testament vom 2. Juni 1799 mit Kodizill vom 26. Juni 1799 (1894 noch im Besitz der verwitweten Frau Geheimrat Ecker, geb. Voß zu Freiburg i. Br.).

3) Wilh. Fr. Schulz trat wie Joh. Abr. Peter als Liederkomponist auf. 1794 erschienen seine »Lieder am Klavier«. Lieder von ihm finden sich auch in Sammlungen der Zeit, so zwei Lieder in J. M. Böheim's Freymaurerliedern von 1795, III, S. 40—41.

4) Autobiographie.

5) Neues Tonkünstler-Lexikon, Art. Schulz.

6) Reichardt, a. a. O.

7) Reichardt, a. a. O.

8) Autobiographie.

gungen des Sohnes gegenüber zu verteidigen. Nur in dem Sinne durfte dieser Musik treiben, daß ihm vielleicht auch seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten in der Welt einmal nützlich werden könnten.

An beiden Eltern hing Schulz Zeit seines Lebens mit großer Anhänglichkeit, und er trug dem Vater den Widerstand gegen seine Lieblingswünsche nicht nach. 1791 waren beide Eltern noch am Leben¹⁾. Schulz besuchte sie öfters²⁾; später schreibt er einmal³⁾:

»Es ist mir immer eine meiner liebsten Erinnerungen, noch meine beiden Eltern am Leben zu haben, und ich wünsche gar zu sehr, sie beide auch noch lange zu behalten.«

Seiner Mutter bezeugt er, sie sei ihm »beständig eine gar gute Mutter gewesen«.

In dem kleinen Bäckerhause, wo es nur einen gemeinschaftlichen Wohnraum gab, in dem »Jung und Alt sein Wesen hatte⁴⁾«, wuchs Schulz auf. Er kam zuerst in die St. Michaelisschule, die eine der beiden Lateinschulen der Stadt, Partikularschule des vormaligen Benediktinerklosters St. Michael⁵⁾. Hier blieb er bis zum Jahre 1757, seinem zehnten Lebensjahre⁶⁾. Eine seiner Meinung nach unverdient erhaltene Züchtigung kränkte sein Ehrgefühl dermaßen, daß er zum Verbleiben dort nicht zu bewegen war⁷⁾. Am 6. November 1757 wurde er dafür in das Album der anderen Lateinschule der Stadt, der St. Johannisschule, in die Quarta eingetragen. Hier wurde der Lehrgang bis zur Prima durchgemacht bis zum Abgangsjahre 1764⁸⁾.

Die St. Johannisschule, auch »Ratsschule« genannt, litt damals unter

1) Nach einem Briefe von Schulz an Voß besuchte er dieselben im Sommer dieses Jahres.

2) So im Frühjahr 1781, im Mai 1783, Ende Juni 1784. (Briefe Schulz' an Voß, im Besitz von Frau Geheimrat Ecker in Freiburg i. Br.)

3) An J. Baggesen, 16. Juli 1789 (K. Bibl. Kopenhagen).

4) Autobiographie.

5) Ludw. Albr. Gebhardi, kurze Geschichte des Michaelisklosters zu Lüneburg, 1771, S. 84 f.

6) Schulz gibt nichts Genaueres an, sondern spricht nur von der lateinischen Stadtschule in seiner Selbstbiographie. Reichardt, a. a. O. und ihm folgend Gerber sagen, Schulz habe vom 10.—12. Lebensjahre die Michaelisschule besucht. Meine Darstellung fußt auf der Tatsache, daß sich im Album der Johannisschule (auf der Bibliothek derselben aufbewahrt) vom Rektor Kraut der Vermerk befindet, Schulz sei am 6. November 1757 in die Quarta aufgenommen. Nach Junghans, Progr. des Johanneums zu Lüneburg 1870, S. 41, war Schulz 1757 Sekundaner, was nicht richtig sein kann.

7) Reichardt, a. a. O.

8) Dies geht hervor aus einem Hochfolioband auf der Bibliothek des Johanneums, betitelt »*Lana satura locis communibus et singularibus distincta, datisque quasi symbolis collata a civibus primi in Johanneo Lüneburg ordinis autoritate M. A. W. de Marne C.-R. coepta in tertio muneris sui C.-Rectoratis anno id est 1764 a die mensis Januar. XIV.* Das Aktenstück bekundet für Schulz, daß 1761 *annus accessus*, 1764 *annus abitus* war. Das bezieht sich, wie aus dem eben angeführten Titel der »*Lana satura*« zu ersehen ist, auf den Aufenthalt in der Prima, in der Schulz also, wie damals nicht ungewöhnlich war, mehrere Jahre gesessen hat.

den Einwirkungen des siebenjährigen Krieges¹⁾. Es wirkten an ihr die Rektoren Kraut, Stockhausen und Conr. Arn. Schmid; Konrektor war von 1761 bis 1765 de Marne²⁾. Letztgenannter wird als der bedeutendste der Lehrer und als ein in »jeder Hinsicht ausgezeichneter Schulmann« hingestellt³⁾. Sonst ist unter den genannten Lehrern Schmid der bekannteste; seinen Namen führt auch die Literaturgeschichte als zur literarischen Gruppe Gellerts gehörig⁴⁾.

Was etwa auf der St. Johannisschule gelehrt wurde, zeigt ein Schulprogramm des Rektors Stockhausen vom Jahre 1762⁵⁾, das außer dem Unterricht in der deutschen, lateinischen, griechischen und hebräischen Sprache auch noch den in der französischen, englischen und italienischen verlangte; daneben Geschichte, Geographie, Antiquitäten, Mythologie, Theologie und Philosophie, Geometrie, Rhetorik, Poetik, Musik. Französisch war jedenfalls seit 1758 in den öffentlichen Lehrplan aufgenommen⁶⁾, und die Kenntnis der französischen Sprache sollte später für Schulz, den Komponisten mancher französischer Dichtungen, sehr nötig werden. Über die klassischen Studien erfahren wir, daß der Konrektor de Marne in der Prima den Homer lesen ließ, was für die Johannisschule im ganzen 18. Jahrh. als Ausnahme hingestellt wird⁷⁾, und was für Schulz, den späteren intimen Freund J. H. Vossens, nicht ohne eine gewisse Bedeutung ist.

Schulz war kein besonders guter Schüler. Es hat sich ein Primaner-aufsatz von ihm erhalten⁸⁾, der »Viel Wissenschaft, große Vorteile« betitelt ist. Gegen Arbeiten der Mitschüler sticht er ziemlich unvorteilhaft ab, und de Marne schrieb über den Verfasser⁹⁾: *Non nisi ἄπαξ λεγόμενος uni nimirum arti musicae maxime deditus reliqua studia humanitatis vox a limine salutaverat.*

Es war also die Neigung zur Musik, die Schulz' Hauptstudien beeinträchtigte. Bereits auf der Michaelisschule gehörte er, mit einer schönen Stimme begabt, dem Schulchor an, den damals Christian Hartwig Wittrock leitete, der letzte der eigentlichen Kantoren daselbst¹⁰⁾; Wittrock war 1742 geboren und ist bekannt als Komponist von »Liedern mit Melodien« (1777) nach Gedichten von Hölty, Claudius, Bürger, Stol-

1) W. Goerges, Progr. d. Johanneums 1869, S. 14.

2) Siehe Anm. 1.

3) Siehe Anm. 1.

4) Scherer, Gesch. d. deutschen Literatur, X. Aufl., S. 404.

5) Exemplar auf der Kgl. Bibliothek Berlin.

6) Goerges, a. a. O., S. 14.

7) Siehe Anm. 6.

8) In der schon erwähnten *Lanx Saturata*.

9) Ebenda.

10) Progr. d. Johanneums 1855, S. 12.

berg, Voß, Overbeck, usw.¹⁾. Im Amte blieb er bis 1792, und Schulz stand mit ihm noch in Verbindung, auch nachdem er die Michaelisschule verlassen hatte²⁾. — An der Johannisschule, deren schon genannter Konrektor Stockhausen ein auch für die Musik interessierter Mann war³⁾, sang Schulz unter dem Kantor Georg Schumann⁴⁾, einem gerühmten Manne, dessen auch J. N. Forkel, nach Schulz' Abgang ebenfalls Angehöriger des Schulchors, mit Dankbarkeit⁵⁾ gedenkt.

Der Chor sollte nach einer Instruktion aus den vierziger Jahren des Jahrhunderts⁶⁾ wenigstens aus zwei Bassisten, zwei Tenoristen, zwei Altisten und zwei Diskantisten bestehen, und man kann für die folgenden hier in Betracht kommenden Jahre, in denen allerdings, durch den siebenjährigen Krieg beschleunigt, ein langsamer Verfall der Schulmusik einsetzte, ungefähr dasselbe annehmen. Wie auch an anderen Schulen rekrutierte sich der Schulchor der Johannisschule, was Forkel's Beispiel zeigt, auch aus Auswärtigen, die durch die Aussicht auf Chorverdienst veranlaßt wurden, nach Lüneburg zu gehen.

Auch in Lüneburg wurden die Schulchöre in erster Linie gehalten, um den Gottesdienst in den Kirchen der Stadt mit Musik zu versehen. Die drei Hauptkirchen der Stadt, die Johannis-, Nikolai- und Lamberti-kirche, hatten ein Anrecht auf das Figurieren des St. Johannisschulchors als des bedeutendsten Schulchores der Stadt.

Es wäre nicht uninteressant zu wissen, bei welchen derartigen Auf-führungen der junge Schulz damals mitwirkte. Verzeichnisse über die Sonntagsaufführungen ließen sich indessen nicht auffinden. Mit einiger Sicherheit kann man nur annehmen, daß, wie anderwärts, so auch in Lüneburg die dort ansässigen Tonkünstler kompositorisch das Ihrige dazu beitrugen, um dem Bedürfnis des Tages zu entsprechen. In Betracht kommt in dieser Beziehung namentlich der Organist der Johanniskirche Johann Christoph Schmügel (angestellt seit 1758), von dem sich einige

1) Friedlaender, d. deutsche Lied im 18. Jahrh. II, S. 241; Seifert, das musikal.-volkstümliche Lied 1770–1800 (V. Schr. f. M. 1894, I, S. 45). Friedlaender, a. a. O., findet, daß die Wittrock'schen Lieder im Werte sehr niedrig stehen und geschmack- und stillos, stellenweise ganz verschoben und unfertig seien. Dieses Urteil ist jedoch etwas hart.

2) Autobiographie.

3) Stockhausen hatte als Magister in Helmstädt ein *Collegium Musicum* gehabt und dichtete später Lieder und Oratorien für Joh. Joach. Christ. Bode (1730–1793), (Gerber, Neues Tonkünstler-Lexikon, Art. Bode).

4) Progr. d. Johanneums 1855, S. 10.

5) Progr. S. 11. Nach einem Briefe Kirnberger's an Forkel (Leipz. Allg. Mus. Zeitung 1871, S. 670) sollen Schulz und Forkel unter Schumann eine Zeitlang zusammengesungen haben, doch ist dies ein Irrtum Kirnberger's, da Forkel (Junghans, a. a. O., S. 11) erst am 24. Oktober 1766 in die Prima aufgenommen wurde. Forkel, der über den Kantor Schumann in seinen musikalisch-kritischen Briefen, Bd. II, S. 374 spricht, überlebte Schulz um 18 Jahre.

6) Junghans, a. a. O., S. 25. Nach ihm zum größten Teil auch die folgenden Angaben über die Verhältnisse des Chores.

kirchliche Kompositionen, in diesen Jahren geschaffen, erhalten haben¹⁾, so ein Chor für drei Singstimmen und zwei Trompeten, zwei Violinen, Violoncello und Basso continuo vom Jahre 1760; eine »Friedenskantate« zur Feier des Abschlusses des siebenjährigen Krieges (»Ihr Könige auf Erden«) vom Jahre 1763¹⁾. — Was die Festtagsmusiken betrifft, so fanden zur Passions- und Weihnachtszeit größere Aufführungen statt²⁾, zu Weihnachten griff der Brauch der sogenannten »Kantilenen« ein. Es waren dies von Lehrern der Schule verfaßte Dichtungen, die die Kantoren dann komponierten. Sie wurden unter der Kommunion der drei Tage des Weihnachtsfestes, des Neujahrfestes, sowie des Festes der Erscheinung gesungen. Für die Zeit von 1757—1761 beziehen sie sich auf den siebenjährigen Krieg, unter dem auch Lüneburg sehr litt, und stellen religiöse Betrachtungen in Form zweiteiliger, im ersten Teil deutscher, im zweiten lateinischer Gedichte an. Einer der bedeutendsten Lüneburger Kantilenen-Dichter dieser Zeit war der schon erwähnte Rektor Konrad Arnold Schmid (»Lieder auf die Geburt des Erlösers«, Lüneburg 1761)³⁾.

Als Chorsänger brachte es nun Schulz in kurzer Zeit so weit, daß er Solosänger im Diskant wurde. Das trug ihm zunächst »kleine wöchentliche Benefizien« ein, welche seinen Vater etwas mit dem Eifer aussöhnten, den Schulz in der »Singschule« betätigte⁴⁾. Auf sein Bitten hin erhielt Schulz von ihm bald die Erlaubnis, auch Unterricht auf dem Klavier, der Violine und der Flöte zu nehmen. Dieser Unterricht fiel ohne Verschulden des Vaters allerdings »nur stümperhaft« aus⁵⁾; es gab wohl keinen besseren in der Stadt. Selbst wenn der Organist Otto Ulrich, bis 1758 an der Johanniskirche tätig⁶⁾, der Lehrer gewesen wäre, so würde das nicht viel besagen; denn Ulrich war bei dem Wettspiel, bei seiner Anstellung 1754 auf der Orgel der Johanniskirche, seinem Nach-

1) Eitner, Quellenlexikon, Art. Schmügel.

2) Es wurde z. B. ein Passionsoratorium von Rolle aufgeführt (Junghans, a. a. O.).

3) Von ihm komponierte Schulz später 5 Kantilenen, welche sich in den »lyrischen Gedichten religiösen Inhalts« von 1784 finden. Hiervon ist eine (»Lobgesang der Erhörten«) von Schmid für das Jahr 1759 gedichtet; die anderen stammen aus früheren Jahren. Die Kantilene von 1759 sieht Solo und Chor vor und beginnt:

»Laßt uns in vereinten Chören
Lieder singen, Lieder hören,
Hier ist Gott, Rath, Kraft und Held,
Singt von ihm, er liebt die Welt.

Chor: Er liebt die trauernde Welt,
den Kerker entheiliger Seelen,
Kommt, werdet voll Geistes
und himmlischer Glut,
Die Seele verliere sich ganz in Wundern,
wer kann sie erzählen?
Die an uns Menschen der Ewige tut.«

4) Autobiographie.

5) Autobiographie.

6) Akten der städtischen Registratur des Magistrats zu Lüneburg, betreffend die St. Johanniskirche zu Lüneburg, Vol. 1 in sp. von Organisten zu St. Johannis.

folger, dem schon erwähnten Schmügel, vorgezogen worden, obgleich Schmügel damals alle Mitbewerber besiegte¹⁾.

Als Schmügel nach Ulrich's Tode am 14. April 1758 ins Amt kam²⁾, brachen bessere Zeiten auch für Schulz an. Schmügel, ein Organistensohn aus dem Mecklenburgischen, einer der »besten Discipeln, die Georg Philipp Telemann jemals im Komponieren informiert hatte«³⁾, besaß zunächst ein sehr glückliches Talent im Improvisieren und war ein geschickter Orgelspieler. Sein glänzendes Auftreten bei dem erwähnten Orgelwettbewerb im Jahre 1754, dem sich ein zweites im Jahre 1758 anschloß, das mit Schmügel's Anstellung⁴⁾ endigte, ist in einem protokollarischen Bericht aus dieser Zeit festgehalten⁵⁾.

1) u. 2) Siehe 6) der vorhergehenden Seite.

3) Brief Telemann's, damals Musikdirektor in Hamburg, an den Lüneburger Konsul J. F. Krukenberg (Bericht desselben über die Orgelwettspiele bei den Akten der städt. Registratur in Lüneburg), aus dem dieser Einiges mitteilt. Bei den erwähnten Akten auch die Angabe über Schmügel's Herkunft.

4) Siehe Anm. 1.

5) Schmügel mußte damals in Zeit von zwei Minuten von *B*dur nach *h*moll präludieren und hierauf folgendes Thema ausführen:

Fuga.

Comes.

Nach Ausführung dieser Aufgaben mußte er zweitens aus *b*moll den Gesang: »O Traurigkeit, o Herzeleid« spielen und variieren, hierauf folgendes Thema einer Fuge durch alle dahin einschlagenden Töne ausführen:

Es heißt dann weiter, er sei mit dem Präludium so glücklich gewesen, daß er die Zeit von zwei Minuten durch Verschlagung der *Sexta minoris* ins *h*moll gekommen; bei dem ersten Thema und dessen Kontrathema habe er diese durch alle dahin einschlagenden Töne solcher Gestalt ausgeführt, daß es eine Lust war, solches zu sehen und anzuhören, und hierbei habe er eine ungemeine Fertigkeit in dem Pedal mit Drillerschlägen gezeigt, daß fast sozusagen die Orgel bebte. Auch habe sich seine Kapazität zum Orgelschlagen und Komponieren bei dem aufgegebenen Gesange hervorgetan, da er nicht nur vielfältig den Gesang in gebrochenen Noten und Harpeggien auf dem Klavier variierte, sondern auch zuletzt die Melodie des Gesanges auf dem Pedal traktierte und mit unterlaufenen Sätzen auf dem Klavier kombinierte, so daß es die schönste Harmonie gab. Der Bericht-

Auch rühmt ihm Schulz »Gewandheit in allen Künsten des Satzes« nach. Die Musikgeschichte führt Schmügels Namen hauptsächlich wegen seiner »Sing- und Spieloden« von 1762, von denen aber Schulz nichts erwähnt. Nach H. Kretzschmar¹⁾ war Schmügel als Liederkomponist »der beste Herbingschüler«, und die »Sing- und Spieloden« zeichnen sich dadurch aus, daß sie »wesentliche Teile des poetischen Pensums auf das Klavier übertragen«²⁾. Von Schulz wird Schmügel als Komponist als »brav«, aber nicht »bachisch korrekt« bezeichnet³⁾, gleich Telemann⁴⁾.

Schmügel unterrichtete Schulz bis zu dessen Fortgange von Lüneburg im Jahre 1765⁵⁾. Er nahm sich des begabten, ehrlichen und willigen Schülers um so lieber an, als er in Lüneburg durch schlechte Bezahlung, Undank und Verkennung sonst nicht die besten Erfahrungen gemacht hatte⁶⁾. Schulz brachte anfänglich die meisten schulfreien Stunden in Schmügel's Hause zu und wohnte später mit Bewilligung seiner Eltern, zu denen er nur morgens und abends zur Einnahme der Mahlzeiten ging, ganz bei ihm⁷⁾.

Der Unterricht erstreckte sich auf Orgelspiel auf der damals sehr schlechten, von Schmügel 1760 reparierten Orgel der Johanniskirche⁸⁾ und auf Komposition. Schulz hatte schon vorher zu komponieren versucht, »ohne zu wissen, wie auch nur ein Akkord zusammengesetzt werde«. Jetzt begann ein geregelter Unterricht nach einer von dem Schüler später als vortrefflich gerühmten Methode, die vom Leichten zum Schweren bis zum »fugierten Choralpunkt« führte⁹⁾.

Ein besonderes Bildungsmittel wurde für Schulz die »artige Sammlung von Musikalien von den neuesten berlinischen Komponisten«, welche Schmügel besaß¹⁰⁾. Daß es gerade »berlinische« Komponisten waren, war kein Zufall. Berlin war damals der musikalische Hauptort Deutschlands, namentlich in theoretischer Beziehung. In der erwähnten Sammlung gab es denn auch theoretische Schriften von Berlinern der damaligen

erstatte schließt damit, daß er noch niemals einen geschickteren Organisten im Spiel und Präludieren gehört habe, wie auch in Ausführung des Psalms und der Themata. Beim zweiten Orgelwettbewerb 1758 äußerte Krukenberg zu Schmügel's Mitbewerber Koch, er solle sich Mühe geben, daß er mit den Händen so fertig sei, als dieser Schmügel mit den Füßen.

1) Gesch. d. neu. deutsch. Liedes S. 230.

2) Siehe Anm. 1.

3) Autobiographie.

4) Die Bemerkung über die Korrektheit könnte darauf schließen lassen, daß Schulz diesen Teil seiner autobiographischen Niederschrift zu einer Zeit verfaßt hat, in der er noch ganz unter Kirnberger's Einfluß stand.

5) Schmügel verließ Lüneburg Ende April 1766 (siehe S. 175, Anm. 6).

6) Siehe Anm. 5.

7) Autobiographie.

8) Die Orgel war Schulz' »Hauptinstrument« (Autobiographie).

9) Autobiographie.

10) Autobiographie.

Zeit; unter ihren Verfassern wurde Marpurg Schulz' »Held« für die theoretische Musik, während Ph. E. Bach und Kirnberger seine Vorbilder in der praktischen Musik wurden. Auf theoretischem Gebiet wird sonst noch von Em. Bach der »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« (1753—1762) in Frage gekommen sein; Kirnberger hatte damals außer seiner »Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur«¹⁾ noch keine theoretischen Schriften erscheinen lassen. Dagegen waren von Marpurg bis zu dieser Zeit die hauptsächlichsten theoretischen Werke schon herausgekommen: die »Abhandlung von der Fuge« (1753—1754) das »Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition« (1755—1758) usw.²⁾

Schulz' Neigung zur Musik war in allen diesen Jahren ständig gewachsen³⁾, und von dem Unterricht Schmügel's her rechnete er eine neue Epoche, da dieser ihm, wie er sagt, über die Musik als »wissenschaftliche Kunst« mit einem Male die Augen geöffnet hatte⁴⁾. Im Chor hatte Schulz es bald zu den »höchsten und verdoppelten« Benefizien gebracht. Als er, etwa elfjährig, zu Schmügel kam, konnte er bereits alles nach seiner Weise vom Blatte singen. Das Lüneburger Musikleben zeigt ihn bald schon eine gewisse Rolle spielend; man nannte ihn nur »unseren Diskantist«. Bei Liebhaberkonzerten war er eine Hauptperson, und die Kantoren der Michaelis- und Johannisschule, die ihn beide für ihren Chor haben wollten, beneideten einander um seine Mitwirkung bei ihren Aufführungen⁵⁾.

Welche Stellung Schulz' Vater den einseitig bevorzugten musikalischen Betätigungen seines Sohnes gegenüber einnahm, ist schon erwähnt worden. Bezeichnend ist der Vorfall, den Reichardt⁶⁾ erzählt: Schulz habe von seinem Vater eines Tages, als er fleißig Geige übte, eine Züchtigung erhalten, wobei der Vater unwillig äußerte, er wolle keinen Bierfiedler an ihm erleben. Der Vater konnte sich seinen Sohn in keiner höheren Stellung als Musiker denn als der eines Organisten denken, wobei er sich allenfalls beruhigt hätte, wenn es hätte sein müssen⁷⁾. Allein Schulz

1) v. Jahre 1760.

2) Friedlaender (D. deutsche Lied i. 18. Jahrh. I, 1, S. 255) meint, daß die Hamburger Meister der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wie R. Keiser, Telemann, Görner, Schulz durch Schmügel »näher gerückt« wurden. Schulz habe die Tradition dieser Meister nach einer gewissen Richtung hin fortgesetzt. Telemann war, wie erwähnt, Schmügel's Lehrer. Hamburg lag geographisch sehr nahe. Es ist natürlich sehr leicht möglich, daß Schmügel's Sammlung Werke der genannten Meister enthielt. »Warme Herzenstöne und Wohllaut in auf sich selbst gestellten Melodien« mag Schulz mit jenen Meistern gemein haben; im übrigen ist sein Stil jedoch ein von Grund auf anderer.

3) Er konnte sich schon von früh an keinen anderen Beruf für sich denken als den Musikerberuf und lebte nur in der Musik.

4) Autobiographie.

5) Autobiographie.

6) Schulz-Biographie.

7) Autobiographie.

selber wollte weiter hinaus; wohin, wußte er freilich vorläufig noch nicht bestimmt. Erst als ihm Marpurge's Schriften bei Schmügel in die Hände fielen, worin er »Nachrichten von Kapellen und Kapellmusicis, von deren Gehältern und der Achtung, worin solche selbst bei fürstlichen Personen standen«¹⁾, fand, änderte sich dies²⁾. Von nun an wurde es Schulz' heißester Wunsch, auch Kapellmeister zu werden; jetzt beschäftigte er sich nur noch mit dem Gedanken, es ebenso weit zu bringen, wie die Musiker, von denen er bei Marpurge gelesen hatte; und gegen die Stellung eines fürstlichen Kapellmeisters konnte auch der Vater an sich nichts einwenden.

Inzwischen hielt Schulz' musikalischer Lerneifer an. In seinem 14. Lebensjahre schrieb er heimlich an Ph. E. Bach in Berlin, um ihn über die Anwendung und Ausnahmen gewisser musikalischer Lehrsätze zu befragen, worüber er von Schmügel seiner Meinung nach keine befriedigende Auskunft erhalten hatte³⁾. Bach antwortete »gütig, herablassend, präzise«, Schulz fühlte sich dadurch über die Maßen ausgezeichnet und zugleich auch in dem schon durch die Sammlungen Schmügel's angeregten Gedanken bestärkt, daß er unbedingt nur in Berlin studieren müsse. Hiermit trat er nun auch den Eltern gegenüber hervor, die dergleichen lange als unüberlegten jugendlichen Einfall ansahen; aber er erlangte durch Bitten, Versprechungen, durch beharrliches Bestehen auf seinem Wunsche schließlich im Jahre 1764 die Erlaubnis, wenigstens vorübergehend nach dem Orte seiner Wünsche zu reisen, um dort Verbindungen anzuknüpfen und sich zu erkundigen, wie er sich daselbst als Musiker eine Existenz schaffen könne.

Eine Reisegelegenheit bot sich, als Schulz' Mutter den Sohn bei einer Fahrt zu Verwandten ein Stück mitnehmen konnte, und zwar bis Salzwedel. Von hier reiste Schulz mit der Post allein bis zu seinem Ziele weiter. In Berlin war nur ein Aufenthalt von einigen Tagen vorgesehen. Ohne dort jemanden zu kennen und ohne mit Empfehlungsbriefen ausgestattet zu sein, war dort der Sohn seines Herbergswirts, ein Konzertmeister bei einer Musikkapelle Namens Jüngling, seine einzige Stütze, der ihn ermunterte, in seinem Vorhaben bestärkte und ihn weiter empfahl⁴⁾.

1) Autobiographie.

2) Dergleichen war z. B. in Marpurge's »historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik«, 1754ff. in Band I, S. 75, 85 usw., in Band II und III zu finden.

2) Autobiographie. Hieraus auch das Folgende.

3) Leider bricht die Autobiographie an dieser Stelle ab, so daß wir nicht wissen, wie sein weiterer Aufenthalt in Berlin sich im einzelnen gestaltet hat. Reichardt's Darstellung in seiner Schulz-Biographie ist nicht glaubwürdig. Nach Reichardt ging Schulz im Sommer 1762 »gerade zu Kirmberger«, der ihn zu

Das Resultat dieser ersten Berliner Reise war aber jedenfalls das, daß er nach seiner Rückkehr auf Grund der eingezogenen Erkundigungen seinen Eltern die Erreichung seines Zieles glaubwürdig machen konnte und von ihnen die Erlaubnis erhielt, aufs neue nach Berlin zu gehen, um sich ganz der Musik zu widmen.

Die zweite Reise nach Berlin fand noch in demselben Jahre 1764¹⁾ statt. Die Art, wie beide Reisen gemacht wurden, verlangte und gab Proben jugendlicher Unbefangenheit und schlagfertiger Selbständigkeit. Den Rückweg der ersten und den Hinweg der zweiten Reise legte Schulz größtenteils zu Fuß zurück. Mit Rücksicht auf die bescheidenen Geldmittel, mit denen er nur ausgestattet werden konnte, verfiel er auf den Gedanken, sich Unterhalts- und Beförderungsmittel zeitweilig selbst zu verschaffen durch gelegentliche Dienstleistungen. So verdiente er sich durch Schiffsdienste ein Stück freier Fahrt zu Wasser, durch Scherenschleiferdienste in der Lüneburger Haide die Erlaubnis, an der Mahlzeit eines herumziehenden Scherenschleifers teilzunehmen. Die auf diese Art gemachten Reisen mußten ihm schon frühe eine lebendige Anschauung vom Leben des Volkes außerhalb der Städte verschaffen und seiner stark ausgeprägten Liebe zur Natur neue Nahrung geben²⁾.

Um sich die Grundlage einer Existenz zu schaffen, wendete er sich in Berlin zunächst an den Rektor des Gymnasiums zum grauen Kloster, der ihm sogleich einen Platz im Chore verschaffte³⁾. Es war dies Johann Jakob Wippel, der schon am 12. Mai 1765 starb⁴⁾. Das Verzeichnis der in das Graue Kloster aufgenommenen Schüler trägt den Vermerk:

unterrichten und dafür zu sorgen versprochen haben soll, daß er ein Unterkommen in einem Schulchor fände. Aber Schulz selber erwähnt nichts davon, daß Kirnberger ihm, nachdem er 1765 endgültig nach Berlin gekommen war, zunächst behilflich gewesen wäre; auch ging er damals zuerst andere Männer um Unterricht an, ehe er sich an Kirnberger wandte, zu dem doch sein erster Weg hätte sein müssen, wenn Kirnberger ihm bei seinem ersten Aufenthalt Unterricht versprochen hätte. Nach Reichardt a. a. O. soll auch Schmügel Schulz gegenüber oft mit Verehrung von Kirnberger gesprochen haben. Ist dies zutreffend, dann wäre es verwunderlich, wenn Schmügel Schulz keinen Empfehlungsbrief an Kirnberger mitgegeben hätte.

1) Schulz selber gibt in seiner Autobiographie irrthümlich das Jahr 1765 an. Daß aber 1764 richtig ist, ergibt sich aus dem auf S. 181 zitierten Vermerk in dem Verzeichnis der 1764 in das Graue Kloster aufgenommenen Schüler. Auch wurde auf S. 172 bemerkt, daß sich im Album der Prima des Lüneburger Johanneums 1764 als Abgangsjahr angegeben findet.

2) Die Reiseanekdoten nach Reichardt a. a. O.; aus Schulz' eigener Darstellung geht nur so viel hervor, daß er, wie schon erwähnt, bei der ersten Reise von Salzwedel bis Berlin mit der Post fuhr. Hiermit fällt zunächst schon Reichardt's Behauptung, Schulz sei bei seiner ersten Reise ohne einen Pfennig Geld in der Tasche auf Berlin zugewandert. Reichardt verwechselt dann offenbar Dinge, die auf dem Rückwege von der ersten Reise sich ereigneten, mit solchen, die auf der zweiten Reise passiert sind.

3) Die Straßenleistungen der Berliner Schulchöre hatten Schulz schon bei seinem ersten Aufenthalte entzückt (Reichardt, a. a. O.).

4) Heidemann, Geschichte des Grauen Klosters zu Berlin, S. 218.

»Johann Abraham Peter Schulz, aus Lüneburg, eines Bekkers Son, im 18. Jahr, kommt mit sehr guten Zeugnissen¹⁾ von dem dortigen Johanneo, den 20. Juli in Groß-Prima²⁾«.

Als Chorsänger gewann Schulz nun auch hier in Berlin sich bald »die ansehnlichsten Benefizien«; ebenso wie in Lüneburg wurde besonders seine Fähigkeit, gut vom Blatte zu treffen, geschätzt³⁾. Seine Stimme war zu dieser Zeit schon in den Baß übergegangen und stand nicht mehr auf der alten Höhe⁴⁾.

Die musikalischen Zustände am Grauen Kloster wurden damals gerade einer Visitation unterzogen⁵⁾. Die mit der Untersuchung beauftragte Kommission wollte das Umhersingen auf der Straße abschaffen. Indessen entschied Friedrich d. Gr. im gegenteiligen Sinne. Er kannte die Leistungen des Chores und pflegte, wenn dieser vor dem Schlosse sang, von seinem Fenster aus zuzuhören⁶⁾. Zu erwähnen ist, daß der Chor des Grauen Klosters auch bei Opernaufführungen im königlichen Theater mitwirkte⁷⁾. Infolge der Kosten, die der gerade beendete siebenjährige Krieg verursacht hatte, stand allerdings damals die königliche Oper nicht auf ihrer alten Höhe. Hasse, der Liebling Friedrichs d. Gr., Graun und Agricola beherrschten ihr Repertoire, und in ihren Opern tat also Schulz als Chorsänger zum ersten Male einen Blick hinter die Kulissen⁸⁾. Übrigens kommen für die Dauer seiner Angehörigkeit zum Chor wohl nur die Jahre 1764 und 1765 in Frage. Die Akten des Grauen Klosters enthalten nichts darüber⁹⁾, wann er aus dem Chore austrat. Er mußte das Chor- und Kirchensingen sofort aufgeben, als er dann später zu Kirnberger kam, was in das Jahr 1765 gesetzt werden muß¹⁰⁾.

1) Dies bezieht sich wohl nur auf die musikalischen Leistungen. Vgl. oben S. 178.

2) Freundliche Auskunft des Gymnasiums zum Grauen Kloster.

3) Autobiographie.

4) Schulz' Brief an J. H. Voß v. 23. Juli 1783, wonach er »in Berlin bald Präfektus geworden wäre, wenn er nicht eine so heisere Baßstimme gehabt hätte«.

5) Heidemann, a. a. O., S. 218 f.

6) Heidemann, a. a. O., und Anton Friedrich Büsching, Charakteristik Friedrichs des Großen, S. 94. Die damalige Berliner Kurrende bestand aus 24 Knaben, die mit grauen Kleidern und Mänteln unterhalten wurden und das gesamte Geld unter sich geteilt bekamen. Öffentliche königliche Fonds zu Benefizien gab es nicht; jedoch wurden unbemittelte Schüler einige Tage in der Woche unentgeltlich gespeist, dank der Mildtätigkeit einiger Privatleute: »Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten«, Berlin 1769.

7) Heidemann, a. a. O.

8) Auch das Kastratenwesen lernte Schulz hier noch kennen: die Frauenrollen wurde öfters von Kastraten übernommen.

9) Freundliche Auskunft des Gymnasiums zum Grauen Kloster.

10) Schulz war beinahe 3 Jahre bei Kirnberger und dann über 5 Jahre auf Reisen, von denen er 1773 zurückkehrte (Autobiographie). Also muß er bis 1768 bei Kirnberger gewesen sein, und es muß der Unterricht 1765 begonnen haben.

Verschaffte Schulz seine Tätigkeit als Chorsänger die Grundlage einer Existenz, so konnte er nun daran denken, sich in der Komposition weiter zu bilden, zu welchem Zwecke er Berlin ja in erster Linie aufgesucht hatte. Während man jedoch erwarten sollte, Schulz habe zunächst Bach oder Kirnberger aufgesucht, um sie um Unterricht zu bitten, hören wir vielmehr, daß er sich an Johann Gottlieb Graun, den sogenannten Konzertmeister Graun und älteren der beiden Brüder Graun, wandte. Graun war damals noch in der Königlichen Kapelle tätig und galt als renommierter Lehrer. Es scheint, als ob Schulz ganz zufällig mit ihm bekannt geworden sei. Förmlichen Unterricht erhielt er von Graun jedoch nicht; er durfte ihm nur von Zeit zu Zeit seine Ausarbeitungen bringen: Trios, Präludien, Fugen, Motetten, von denen sich anscheinend nichts erhalten hat¹⁾.

Von dem betagten Graun ging Schulz deshalb nach kurzer Zeit nun doch zu Ph. E. Bach in der Hoffnung, von ihm den Unterricht zu erhalten, den er sich wünschte²⁾. Bach war damals noch Kammercembalist Friedrichs d. Gr. und wurde von Schulz über alle Maßen verehrt³⁾.

Schulz konnte ein fugiertes Trio für zwei Violinen und Baß, das er für Bach ausgearbeitet hatte, vorweisen, das in der »leichten« Schreibweise der Zeit geschrieben war. Bach gab sich die Mühe, diese Ausarbeitung genau durchzusehen und Schulz zu examinieren. Er munterte ihn auf, »die Gründlichkeit des Satzes mit der Gefälligkeit der Melodie zu verbinden«; aber er nahm ihn nicht als Schüler an, sondern empfahl ihn an Kirnberger⁴⁾. Es war dies eine Fügung der Dinge, die für Schulz sehr wichtig wurde.

Johann Philipp Kirnberger war am 23. April 1721 geboren und lebte damals als Kompositionslehrer der Prinzessin Amalia von Preußen, einer Schwester Friedrichs d. Gr. Er war damals noch nicht die theoretische Autorität, die er später, hauptsächlich nach Erscheinen seines

1) Schulz erwähnt Graun in dem Artikel »Symphonie« in Sulzer's Theorie der schönen Künste, Bd. II, S. 1123 (ersch. 1774) wegen seiner »Kammersymphonien, in denen er den wahren Geist der Symphonie getroffen habe und darin seinen Bruder Carl Heinrich übertreffe«.

2) Autobiographie.

3) Diese Verehrung hielt übrigens an. Schulz schreibt einmal über Bach (an Voß 23. Juli 1780), er sei das Non plus ultra in der Musik; es sei ihm an keiner einzigen Seite beizukommen. Dieses Urteil beruhte auf gründlichem Studium der Werke Bach's. Schulz' Name findet sich u. a. unter den Subskribenten von Bach's »Heilig«. Siehe auch den Anhang dieser Abhdlg. S. 267, wo erwähnt wird, daß Schulz Bach als Muster eines Sonatenkomponisten aufstellt. Bach seinerseits zählte unter die Pränumeranten der Schulz'schen geistlichen Liedersammlungen von 1784 und 1788.

4) Die beiden letzten Absätze nach der Autobiographie.

Hauptwerkes, der »Kunst des reinen Satzes« (1774—1779), wurde; sein Ruf war vielmehr noch auf seine Kompositionen gegründet, wie er denn auch für Schulz in Lüneburg zu seinen Helden in der praktischen Musik zählte. Bis zum Jahre 1765 hatte er sich auf verschiedenen Kompositionsgeländen betätigt; er hatte Lieder, Kammermusikwerke und Klaviersachen geschrieben. Dies alles sind Kompositionen, die den sich auflösenden Generalbaßstil zeigen, der in Kirnberger's Werken sein langsam verlöschendes Leben führt.

Bei Kirnberger begann nun noch 1765 oder spätestens Anfang 1766 für Schulz ein Unterricht, der beinahe drei Jahre, also bis zum Jahre 1768 dauerte. Es war, wie Schulz schreibt¹⁾, der förmlichste Unterricht, der sich denken ließ. Schulz mußte ganz von vorne wieder anfangen; der Grund, den Schmügel gelegt hatte, galt für nichts, und die ganze Unterrichtszeit hindurch hatte Schulz nach »unzähligen Vorschriften im simplen und figurierten Choralstil alle Künste des reinen und vielstimmigen Satzes und des einfachen und doppelten Kontrapunktes« zu lernen²⁾. Dies weist schon hin auf einen hervorstechenden Charakterzug der musikalischen Persönlichkeit Kirnberger's: seine fast bis zur Pedanterie getriebene Wertschätzung dessen, was man damals »gearbeitete« Musik nannte, also vor allem einer sich durch sorgfältige Ausarbeitung aller Stimmen, sowie durch Beobachtung aller Regeln des Satzes auszeichnenden Musik. Kirnberger war der Schüler Seb. Bach's in Leipzig in den Jahren 1739—1741 gewesen. Es ist bekannt, daß ihm dieser Zeit seines Leben sein unerreichtes Vorbild namentlich als Harmoniker blieb. Auch als Lehrer scheint Bach Kirnberger als Muster vorgeschwebt zu haben; was Schulz über seinen Unterricht bei Kirnberger berichtet, stimmt mit Spitta's Mitteilungen über Bach's Unterricht überein³⁾, nur daß Kirnberger wohl die Freiheit fehlte, mit der Bach seinen Schülern gegenübertrat, und sich, wie es scheint, nur in immer neuen Variationen derselben Studien erschöpfte. Reichardt⁴⁾ glaubte Kirnberger's Methode überhaupt verurteilen zu sollen, weil sie zu theoretisch, und der »praktisch-kritische« Weg dem eigentlichen Kunsttalent angemessener sei; der theoretische Weg empfehle sich nicht vor erlangter praktischer Fertigkeit im Schreiben. Allein diese hatte sich Schulz bei Schmügel bereits erworben.

Die Wirkung von Kirnberger's Unterricht auf Schulz war die, daß Schulz' »ehemals so leichte« Schreibart zu einer »mühsamen und peinlichen« wurde⁵⁾. Wie später die Prinzessin Amalia für ihr ganzes Leben,

1) Autobiographie.

2) Autobiographie.

3) »Seb. Bach«, S. 606.

4) Schulz-Biographie.

5) Autobiographie.

so wußte Kirnberger jetzt für einige Zeit Schulz vollständig in den Bann seiner Person zu ziehen.

Seine Abneigung gegen den neu aufkommenden, sich namentlich im Hiller'schen Singspiel äußernden Stil ging auch auf Schulz über, bei dem es so weit kam, daß er bald »alle neuere Musik schal und unausstehlich« fand. Begünstigt wurde eine solche Wendung dadurch, daß er anfänglich mit Strenge von allen Musikaufführungen in Konzerten oder Schauspielen ferngehalten wurde, und daß Kirnberger, der selber kein sonderlicher Praktiker war, ihn in praktischer Beziehung auch wenig anregte: die Orgel, früher Schulz' Hauptinstrument, wurde vernachlässigt, weil Schulz aus Furcht, falsche Fortschreitungen zu machen, schüchtern im Phantasieren geworden war¹⁾. Bald fühlte Schulz sich schon von selbst gar nicht mehr versucht, eine Opern- oder Konzertaufführung zu besuchen.

Die Hauptquelle der Studien war für Lehrer und Schüler eine »unschätzbare« Sammlung älterer Meister, die Kirnberger sich angelegt hatte, und die Namen wie Bach, Händel, Scarlatti, Leo, Durante, sowie die anderer Meister von erstem Rang aufwies²⁾.

In dieser Weise mit älterer Kunst bekannt zu werden, war sicherlich kein Schade für Schulz, es ist sogar gesagt worden, daß er mit den »Meisterwerken schwerer deutscher und italienischer Kunst« nicht genügend vertraut geworden ist³⁾. Schulz selber meint rückblickend⁴⁾ er habe sich immer zu schwach gefühlt, den oben genannten Meistern nach zu arbeiten, und aus dieser Bemerkung spricht sicherlich Respekt.

1) Autobiographie, hieraus auch das Vorhergehende. Im Gegensatz zu Schulz' eigener Darstellung behauptet Reichardt (Schulz-Biographie), Schulz habe damals Hasse'sche und Graun'sche Opern sowie viele große Sänger und Instrumentalisten gehört. Daß Hasse und Graun in diesen Jahren das Repertoire beherrschten, ist oben erwähnt worden. Schulz spricht über die beiden verschiedentlich in den Artikeln der Sulzer'schen »Theorie der schönen Künste«, z. B. wird Hasse (im Artikel »Satz«) »mit Recht berühmt« genannt, »ein Mann von wahrem Genie«. Einmal vergleicht Schulz Hasse und Graun und meint, in Ansehung der Arien stehe Hasse über Graun; in mehrstimmigen Sätzen dagegen Graun über Hasse, der zu wenig gelernt habe, um allen Künsten gerecht werden zu können. Hasse wie Graun werden in Artikel »Singend« als Muster für eine kantable Schreibweise hingestellt. Aus diesen Bemerkungen ist zu schließen, daß Schulz sich mit Hasse und Graun auseinandergesetzt haben muß. Obwohl Schulz in seiner Autobiographie nichts davon erwähnt, ist es doch durchaus nicht ausgeschlossen, daß er Hasse'sche und Graun'sche Werke nicht nur als Chorsänger (s. ob. S. 181) gehört hat und sie nicht zu der »neueren« Musik zählte, die er »schal und unausstehlich« fand, umsomehr als Grund zu der Annahme vorliegt, daß auch Kirnberger der Kunst Hasse's und Graun's nicht feindlich gegenüberstand. Schulz' soeben erwähnte Äußerungen über Hasse und Graun sind, wie später auszuführen, unter Kirnberger's Ägide niedergeschrieben.

2) Schulz' Aufsatz in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276.

3) H. Kretzschmar, Geschichte d. neuen deutschen Liedes, S. 286.

4) Siehe Anm. 2.

Persönlich wird Kirnberger als eine heftige, explosive Natur, die oft in gereizter, verbitterter Stimmung und in ihrer Ausdrucksweise spöttisch und nicht ohne schneidende Satire war, geschildert. Seine außermusikalische Bildung war gering, persönlich war er unbeliebt und lebte in Feindschaft mit den meisten damaligen Berliner Tonkünstlern, so daß zu Kirnberger stehen zu einer von zwei Parteien gehören hieß, von der die eine fast allein aus Kirnberger und seinen Schülern gebildet war¹⁾. Bekannt ist Kirnberger's Feindschaft mit Marpurg. Gegen Schulz war Kirnberger jedoch väterlich gut gesinnt. Bei ihm wiederholte sich in gesteigertem Maße, was Schulz in Lüneburg bei Schmügel erfahren hatte; Kirnberger nahm ihn ganz in sein Haus auf. In künstlerischer Beziehung sprach Schulz von ihm bis ans Ende seines Lebens in Verehrung: er nennt ihn »einen hellen denkenden Kopf, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war und weit über das Gewöhnliche hinaussah, der eben so gern Belehrung gab als nahm²⁾«. Kirnberger, der noch bis 1783 lebte, mußte freilich, von sich aus gesehen, eine Enttäuschung an Schulz erleben. 1780 schrieb er an Forkel über den Schüler³⁾ die charakteristischen Worte:

»das ist ein ganz besonders tüchtiger Mensch nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt und sich abgibt mit solcher Narrerei, wie die komischen Operetten obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes«.

Nach dem beinahe dreijährigen Aufenthalte bei Kirnberger wurde Schulz von ihm der polnischen Fürstin Sapieha, Woiwodin von Smolensk, empfohlen. Kirnberger hatte zu ihr von seinem eignen Aufenthalt in Polen her Beziehungen, und Schulz sollte sie auf einer größeren Reise durch verschiedene Länder begleiten und ihr Unterricht auf dem Klavier erteilen.

Das Engagement kam zustande, und man war über vier Jahre unterwegs⁴⁾. Die Reise wurde 1768 angetreten: Schulz berichtet, daß er 1773 nach fünfjähriger Abwesenheit nach Berlin zurückkehrte⁵⁾. Der Aufenthalt wechselte fast beständig⁶⁾; Frankreich, Italien und Österreich wurden besucht⁷⁾. Genauerer über diese Reise ließ sich leider fast gar nicht ermitteln. Man weiß nur, daß Schulz 1771 in Danzig sich aufhielt⁸⁾. Indessen darf angenommen werden, daß in Frankreich Paris besucht wurde,

1) Reichardt, Schulz-Biographie; Gerber, neues Tonkünstlerlexikon, Art Kirnberger; Dulong, Leben und Meinungen, S. 238 f. Ein Schüler von Kirnberger war u. a. Schulz' späterer Freund Carl Friedrich Cramer (Mag. f. Mus. 1784, S. 69).

2) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.

3) Zitiert bei Raven, Vorwort zu Schulz' Passionsoratorium *Kristi Död*, Klavierauszug Kopenhagen 1879.

4) Autobiographie.

5) Autobiographie. Reichardt (Schulz-Biographie) setzt irrtümlich den Beginn der Reise für das Jahr 1770 an.

6) Gerber, altes Tonkünstlerlexikon, Art. Schulz.

7) Reichardt, a. a. O. Schulz selber spricht nur nebenbei von Italien.

8) Reichardt, a. a. O.

wenn nicht Paris überhaupt das einzige französische Reiseziel gebildet hat. Ein Aufenthalt in Paris mußte für Schulz, der später vom Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg genötigt war, musikalisch einen Abglanz des damaligen Pariser Geschmacks herzustellen, sehr instruktiv sein. Es waren damals *opera comique* und Singspiele, welche die Bühne beherrschten, und Schöpfungen von Männern wie Rousseau, d'Auvergne, Audinot, Duni, Monsigny, Philidor und Grétry werden damals zuerst in Schulz' Leben eingetreten sein.

Über den Aufenthalt in Italien hat Reichardt¹⁾ nur berichtet, daß Schulz dort ganz besonders der lebhafteste Anteil und Enthusiasmus getroffen und gerührt habe, mit dem das italienische Publikum Werke der Kunst und geliebte Künstler aufnahm, und er erzählt, daß Schulz noch nach Jahren Reichardt's Schilderung des italienischen Kunstenthusiasmus in dessen Entwurf einer Händelbiographie Tränen entlockt habe.

Auch in Italien blühte die komische Oper, vertreten durch Werke eines Logroscino, Piccini, Galuppi, Paesiello und Cimarosa, auf alle Fälle hörte Schulz aber dort die berühmtesten Virtuosen, die es gab²⁾. Eine reiche und unabhängige Reisende wie die Fürstin Sapiaha wird sich wohl auch nichts Hörenswertes haben entgehen lassen³⁾.

Im Verlauf der Reise kam man dann auch nach Wien. Hier hörte Schulz Haydn'sche Werke »zuerst würdig vortragen«⁴⁾. Den Meister selbst lernte er in Eisenstadt kennen, wo er seit 1761 als Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterhazy wirkte.

Haydn war damals noch nicht der weltberühmte Meister von später⁵⁾; aber er hatte schon eine stattliche Anzahl seiner Instrumentalwerke geschrieben. Von allen Künstlern, mit denen Schulz auf dieser Reise in Berührung kam, hat keiner so mächtig auf ihn gewirkt, wie er. Schulz' ganze Veranlagung macht dies erklärlich; er war empfänglich für alles Große und zur Verehrung geneigt, und in Haydn's musikalischer und auch menschlicher Persönlichkeit findet sich etwas von jener lebenswürdigen Simplizität, die auf Schulz jederzeit besonders wirkte und die für Schulz selbst charakteristisch ist. Reichardt⁶⁾ sagt, daß die Begegnung den hohen Begriff, den Schulz von Haydn's Originalgenie ge-

1) a. a. O.

2) Sulzer, Vorrede zum II. Band der Theorie der schönen Künste. Auch Gerber, altes Tonkünstlerlexikon, Artikel Schulz.

3) Daß Schulz in Mailand gewesen ist, ließ sich feststellen. In der auf S. 270 erwähnten Schrift »Über den Choral und die ältere Literatur desselben« spricht Schulz auf S. 4 davon, daß er in einem »gewissen Kloster in Mailand« der Tradition von Melodien griechischen Ursprungs aus den Antiphonarien nachgegangen sei.

4) Reichardt, a. a. O. O. Pohl, Joseph Haydn II, S. 47 nimmt dafür, Reichardt mißverstehend, das Jahr 1770 an. Reichardt, a. a. O. spricht von Symphonien und Quartetten.

5) Pohl, a. a. O., S. 224.

6) Autobiographie.

faßt hatte, »bekräftigte«; diese Ausdrucksweise könnte eigentlich darauf schließen lassen, daß Schulz schon vorher mit Haydn'schen Werken bekannt geworden sei. Damals zeigte Haydn Schulz unveröffentlichte Arbeiten von sich und spielte ihm daraus vor; vielleicht waren dies die Quartette, Terzette, Divertimenti, sowie Klavierwerke, die Haydn damals entweder gerade in Arbeit hatte, oder die schon länger fertig, aber noch nicht gedruckt waren.

Der Einblick in Haydn's Kunst kann nicht hoch genug in seiner Wirkung auf Schulz veranschlagt werden¹⁾. Äußeres Zeugnis von der Beschäftigung mit Haydn geben später zwei Kantaten nach Haydn'schen Adagios. Sie sind ohne Angabe der Jahreszahl in Partitur²⁾ bei Breitkopf u. Härtel gedruckt und geben »J. A. Schulze« als Bearbeiter an³⁾.

Die zweite dieser Kantaten trägt den Titel »Denk' ich Gott an Deine Güte« und stammt wohl aus derselben Zeit wie die erstgenannte; da sie über ein sehr bekanntes Adagio Haydn's gesetzt ist, nämlich:



so kann man sagen, daß sie nicht vor 1795 geschrieben sein kann⁴⁾.

Auf seiner Reise traf Schulz auch zum erstenmal mit Johann Friedrich Reichardt zusammen, und zwar in Danzig im Jahre 1771⁵⁾. Reichardt befand sich auf der Durchreise von Königsberg nach Leipzig, wo er von 1771—1772 studierte⁶⁾. Er und Schulz »gewannen sich gleich vom ersten Augenblicke an lieb«, und von diesem Zusammentreffen rechnet sich die bekannte ungetrübte Freundschaft zwischen den beiden späteren Häuptern der zweiten Berliner Liederschule her. Reichardt, 1752 geboren, war damals noch ganz in den Anfängen seiner Entwicklung, die zum Teil

1) In einem Brief an seinen Schüler Weyse vom 22. April 1800 sagt Schulz: »... Ein Jahr oder auch nur ein halbes Jahr in Wien und dazu Haydn's Bekanntschaft wünschte ich Ihnen!«

2) Sie trägt den Titel »Der Versöhnungstod«, Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters aus sechs Adagios von Joseph Haydn, und ist erwähnt in Schering's Geschichte des Oratoriums, S. 615.

3) Daß J. A. P. Schulz der Verfasser ist, schließe ich, außer aus den Initialen »J. A.«, die freilich ohne das »P« ungewöhnlich sind, aus dem Umstande, daß sich auf dem Titelblatt der einen der Kantaten der Vermerk befindet: »der deutsche Text ist von Professor Hopfensack«; hiernach handelt es sich ursprünglich wohl um einen dänischen Text, und Schulz hat das Werk in und für Kopenhagen, wo er von 1787—1795 tätig war, geschaffen.

4) Die Sinfonie, aus der das Adagio entnommen ist, führt den Namen »Salomon« und ist im thematischen Katalog der neuen Haydn-Ausgabe unter Nr. 104 als im Jahre 1795 komponiert aufgezählt.

5) Reichardt gibt keine Jahreszahl an; Schulz erwähnt das Zusammentreffen in seiner Autobiographie nicht. Jedoch trat Reichardt seine Reise im Frühjahr 1771 an (W. Pauli, Johann Friedrich Reichardt usw., S. 27) und machte gleich am Anfang seiner Reise (Pauli, a. a. O., S. 31) Schulz' Bekanntschaft.

6) Pauli, a. a. O., S. 14.

ähnliche Züge aufweist, wie die bisherige Entwicklung Schulzens. Auch Reichardt lebte nur in der Musik, und zwar schon als Knabe seiner musikalischen Fähigkeiten wegen bekannt und geschätzt. Die Bekanntschaft mit den »Berlinern« wurde ihm ebenfalls früh vermittelt¹⁾. Der Schwerpunkt seiner musikalischen Ausbildung hatte bisher allerdings weniger wie bei Schulz auf der Komposition, als vielmehr auf dem Praktischen, dem Klavier- und Violinspiel gelegen. In der Komposition hatte er nur dilettiert²⁾.

Damals in Danzig zeigten sich Reichardt und Schulz gegenseitig ihre Produktionen, beide als Instrumentalkomponisten. Reichardt hatte eine Klaviersonate aufzuweisen, Schulz ein »im berlinischen Stil« gearbeitetes Trio für 2 Violinen und Violoncell, das, wie Reichardt erzählt, alsbald gedruckt wurde und wohl die erste Veröffentlichung Schulzens darstellt³⁾. Schulz legte an Reichardt's Sonate seine Kirnbergerische Kritik an; aber er ebenso wie Reichardt lachten dann später über ihre damalige Rechtgläubigkeit an die »durch die berlinische Schule geheiligten Formen«⁴⁾, die bei dieser Gelegenheit hervortrat.

Beide Männer begegneten sich in ihrem Leben noch öfters. Seit 1775 lebte Reichardt als Kapellmeister Friedrichs d. Gr. in Berlin und brachte hier fünf Jahre mit Schulz in derselben Stadt, allem Anschein nach im vertrauten Verkehr mit ihm zu. In den Jahren 1772 und 1783⁵⁾ besuchte er Schulz in Rheinsberg, auch kam Schulz in den achtziger Jahren öfters nach Berlin. Im Sommer 1784 fand ein Zusammentreffen beider Freunde in Lüneburg statt⁶⁾; endlich war Anfang der neunziger Jahre Reichardt vorübergehend auch in Kopenhagen⁷⁾.

Reichardt hat sehr viel für Schulz getan. 1775 brachte er ihn als Kapellmeister an das Berliner französische Theater. In seinen Schriften wies er unaufhörlich mit Nachdruck auf Schulz hin und wußte ihn öffentlich zu manchem anzuregen. Für Schulz' Andenken sorgte er durch seine Biographie des Freundes, die an Warmherzigkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Damals im Jahre 1771 versah Schulz Reichardt mit einer Empfehlung an Kirnberger, während er selber mit der Fürstin seine Reise fortsetzte. Er verließ deren Dienst im Jahre 1772 in Warschau⁸⁾. Von hier aus begab er sich nach dem litauischen Dorfe Deveczyn, um daselbst eine Stellung bei Fürst Casimir Sapieha, Woiwoden v. Plozk, anzutreten. Fürst

1) Pauli, a. a. O., S. 15.

2) Reichardt, Schulz-Biographie.

3) Das Werk scheint verschollen zu sein.

4) Reichardt, a. a. O.

5) Reichardt, Schulz-Biographie.

6) Pauli, a. a. O., S. 110.

7) Reichardt, a. a. O.

8) Autobiographie.

Casimir, ein Verwandter der Fürstin Sapieha, hatte einen Teil der Reise mit dieser zusammen gemacht und Schulz dabei kennen gelernt. Er war damals Unterfeldherr von Lithauen unter der Regierung des Königs Stanislaus August von Polen und hielt sich, da er selber musikalisch war und recht brav die Violine spielte, wie uns Schulz erzählt, neben einem glänzenden Hofstaat auch eine »ansehnliche« Kapelle, die aber keine Sänger aufwies. Schulz hatte weiter nichts zu tun, als »zu akkompagnieren oder allenfalls ein Klavierkonzert schlecht zu spielen« in den zwei großen Konzerten, die wöchentlich gegeben wurden. Diese Tätigkeit genügte ihm natürlich auf die Dauer nicht; er blieb in Devezyn nur sechs Monate und reiste 1773 nach Berlin zurück, wo er von Kirnberger mit offenen Armen empfangen wurde¹⁾.

So endigte ein Abschnitt seines Lebens: seine Lehr- und Wanderjahre. Es war gut, daß sich die einseitige Schule Kirnberger's mit den mannigfaltigen Eindrücken der Reise die Wage hielt. In Italien und Frankreich, meint Sulzer in der Vorrede zum zweiten Teil der »Theorie der schönen Künste«, habe Schulz sich eine gute Kenntnis des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern erworben und dadurch seine Einsicht in die Kunst erweitert. Einen Niederschlag des Gesehenen und Gehörten findet man in der Tat in den Sulzer'schen Artikeln, die von Schulz herrühren, des öfteren vor²⁾. Schulz war in gewisser Weise ein musikalischer Weltbürger geworden, und die Berliner Jahre, die nun für ihn beginnen, gaben ihm Gelegenheit, die innere Freiheit, die sich im Anschluß an seine Reisen in ihm zu entwickeln begann, alsbald zu betätigen und dem nochmaligen Einflusse Kirnberger's seine eigne Persönlichkeit entgegenzusetzen. Vorläufig freilich sollte er doch noch einmal eine gründliche Schule durchmachen: er wurde darin zum musikalisch-theoretischen Denker und Schriftsteller erzogen.

II.

Bei Kirnberger setzte Schulz zunächst seine Kompositionsstudien fort und schrieb kleine Motetten, Chorgesänge, deutsche Lieder, sowie einzelne Klavierstücke³⁾. Bald aber wurde er zu einem Unternehmen hinzugezogen, für das Kirnberger schon länger eifrig beschäftigt war: es waren die musikalischen Artikel in Sulzer's Theorie der schönen Künste.

Der 1720 zu Winterthur geborene Johann George Sulzer war damals einer der bekanntesten Männer des geistigen Berlin. Von äußeren

1) Autobiographie.

2) Z. B. S. 1077, 1095, 1122.

3) Reichardt, Schulz-Biographie. Anscheinend hat sich nichts davon erhalten.

Stellungen nahm er zuletzt nur noch die eines Mitgliedes der Berliner Akademie der Wissenschaften ein. Von Hause aus Mathematiker, war Sulzer doch von jeher allgemeineren Interessen zugewandt gewesen, und heute kennt man ihn hauptsächlich als den Verfasser eines ästhetischen Werkes, der Theorie der schönen Künste.

Der Plan zu diesem Werke wurde schon in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts von Sulzer unter dem Einfluß von Lacombe's berühmtem *Dictionnaire* gefaßt¹⁾, dessen Form ihn anzog. Die »Theorie« sollte alle Materien aller Künste in enzyklopädischer Form behandeln. Der erste Band des Werkes war bereits im Druck erschienen und behandelte die alphabetisch geordneten Artikel von A — I. Der zweite Band war, als Schulz zur Mitarbeit hinzugezogen wurde, bis zum Artikel »Modulation« gediehen²⁾.

Sulzer war eigentlich unmusikalisch³⁾, im Interesse der musikalischen Artikel seines Werkes hatte er sich jedoch mit Musik zu beschäftigen begonnen⁴⁾ und im Laufe der Zeit sich dann mit Männern wie Agricola, Quantz, Niedt, Marpurg in Verbindung gesetzt, aber ohne von der Mitarbeit dieser Männer befriedigt zu werden⁵⁾. Zuletzt wandte er sich an Kirnberger, den er wiederum bei der Ausarbeitung der »Kunst des reinen Satzes« (Band I) schriftstellerisch unterstützt hatte.

Als Schulz nun 1773 nach Berlin zurückkehrte, waren Sulzer und Kirnberger ihrer Zusammenarbeit müde. Reichardt setzt die Gründe davon ausführlich auseinander⁶⁾; der Hauptgrund lag wohl in der Gegensätzlichkeit ihrer Persönlichkeiten. Sulzer »war zu sehr gewohnt, die Künste aus dem einseitigen Gesichtspunkte der moralischen Wirkung anzusehen«, bemerkt Reichardt treffend⁷⁾, er »konnte sich nicht zu dem Begriffe der Kunst an und für sich erheben, sondern dachte Musik nur immer in Verbindung mit Poesie, Pantomime und Tanz«, also in erster Linie als dienende Kunst, während Kirnberger vor allem der strenge musikalische Fachmann war⁸⁾.

Schulz nun konnte sich mit Sulzer vorzüglich verständigen. Zunächst war sein persönliches Verhältnis zu ihm ein freundschaftliches⁹⁾. Ferner

1) J. Leo, J. G. Sulzer und die Entstehung seiner allg. Theorie d. schönen Künste (1907), S. 36.

2) Schulz, L. A. M. Ztg. 1800, S. 276.

3) und 4) Leo, a. a. O., S. 36.

5) Schulz, L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f. Hiermit erledigt sich auch die Vermutung von B. Engelke (»Neues zur Berliner Liederschule«, Riemann-Festschrift, S. 461), daß Schulz als Nachfolger von J. G. Krause, dem Verfasser der »Musikalischen Poesie«, eingetreten sei.

6) Schulz-Biographie.

7) a. a. O.

8) Ein in ähnlichem Sinne tadelndes Urteil auch bei Goethe, Dichtung und Wahrheit, Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, S. 373.

9) Brief Schulz' an Voß, 13. Juli 1780. Schulz sagt in demselben Briefe: »der

war Sulzer's ganze künstlerische Denkweise der seinigen verwandt. Am deutlichsten kann man dies aus Schulz' 1790 verfaßter Schrift »Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes usw.« ersehen: auch für Schulz war die Musik in erster Linie eine dienende Kunst. So konnte es nicht fehlen, daß Schulz, besonders da er mit einer gewissen schriftstellerischen Gewandtheit begabt war, für Sulzer gerade die geeignete Persönlichkeit wurde, die die rechte Mitte zu halten wußte zwischen der Kirnbergerschen Enge eines rein fachlichen Gesichtskreises und der Sulzerschen Weite allgemeiner Betrachtungsweise.

Zunächst begann eine Zusammenarbeit aller drei Männer¹⁾. Schulz mußte einige Verbesserungen zu mehreren bereits angefangenen Artikeln Sulzer's machen. Vom Artikel »Modulation« bis zum Artikel »Präluieren« lieferte er dann unter Anleitung Kirnberger's die Materialien, die Sulzer noch selber verarbeitete und ihnen die gehörige Form gab. Als Sulzer, der schon vorher kränklich gewesen war, infolge der Verschlechterung seines Zustandes sich von der Arbeit zurückziehen mußte, überließ er Schulz seinen Anteil an der Arbeit nach und nach ganz. Vom Artikel »Präluieren« bis zum Buchstaben »S« hatte er, außer dem Artikel »System«, der schon vorher fertig war, und der ersten Hälfte des Artikels »Recitativ« nur noch geringe Mitwirkung an den Arbeiten; vom Artikel »S« an bis zum Schluß war Schulz »unter Zurateziehung seines Lehrers« dann allein tätig.

Man kann die Schulz'schen Artikel den Materien nach, zu welchen sie gehören, etwa nach folgenden Gesichtspunkten ordnen:

1. Allgemeine Begriffe der Kompositionslehre: enthaltend die Artikel »Satz«, »Singen«, »Singend«, »Singstimme«, »Stimme«, »Vielstimmig«, »Zeiten«, »Takt«, »Taktzeiten«, »Tonleiter«, »Vorzeichnung«, »Versetzungszeichen«, »Vorschlag«.
2. Begriffe aus der Harmonielehre: die Artikel a) »Secunde«, »Secundakkord«, »Sexte«, »Sextakkord«, »Septime«, »Septimeakkord«, »Terz«, »Terzquartakkord«, »Undecime«, »Ut«. b) »Übermäßig«, »Verminderter Dreiklang«, »Subsemitonium«, »Tonica«, »Tritonus«, »Zweistimmig«, »Vielstimmig«, »Vorhalt«, »Wechselnoten«, »Schluß«, »Schlüssel«, »Verzögerung«, »Versetzung«, »Verrückung«, »Übergehung«.
3. Begriffe aus der Formenlehre: die Artikel »Symphonie«, »Sonate«, »Solo«, »Trio«, »Recitativ«, »Serenade«, »Serenata«, »Sarabande«, »Singstück«, »Tanzstück«.
4. Begriffe aus der Akustik: »Ton«, »Verwandtschaft der Töne«, »Saite«, »Teilung«, »Temperatur«, »Stimmen«.
5. Musikgeschichtliche Begriffe: »Tonarten der Alten«, »Tetrachord«, »Kirchentöne«, »Solmisation«, »Solfeggieren«.
6. Ästhetische Begriffe: »Vortrag«.

Der II. Band, der diese Artikel enthielt, erschien 1774. In der Vorrede gibt Sulzer eine Notiz über Schulz' Mitwirkung. Dennoch wurde deren Umfang schon bald nach Erscheinen des ganzen Werkes in Zeitschriften,

Mann gehört zu den wenigen, deren Geist und Herz ich gleich sehr schätze und liebe«. An anderer Stelle (L. A. M. Ztg. 1800, S. 276) nennt er Sulzer »edel und lehrbegierig«.

1) Die folgende Darstellung nach Schulz' Artikel in der L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f.

auch in Hitzler's 1779 erschienenen Sulzer-Biographie unpräzise angegeben, worüber sich Kirnberger in einem Brief an Forkel¹⁾ vom 14. März 1783 lebhaft beklagt: Schulz galt nämlich auch für den Verfasser der Artikel des I. Bandes. Auch heute wird Schulz oft schlechtweg als »der« musikalische Mitarbeiter Sulzers angenommen. Man vergißt, daß Kirnberger nach wie vor Schulz' Arbeiten für die »Theorie« beaufsichtigte. Schulz selber bemerkt denn auch bescheiden:

»es war das Urteil Kirnberger's, unter dessen Namen ich schrieb oder doch zu schreiben glaubte«²⁾.

Am offenkundigsten ist der Einfluß Kirnbergers in den Artikeln zu erkennen, die sich auf den Satz beziehen. Am Schluß des Artikels »Satz« hebt Schulz auch ausdrücklich hervor, daß ihm Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, »das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk, das bis dahin über den Satz geschrieben worden«, in allen den Satz betreffenden Materien zum Wegweiser gedient habe³⁾.

An den Artikeln geht man heute so ziemlich vorbei mit Ausnahme eines einzigen, des Artikels »Vortrag«. H. Kretzschmar erwähnt ihn⁴⁾, weil Schulz hier sich zu der nach seiner Ansicht fruchtbringenden Auffassung der Musik als einer Sprache bekannt hat; H. Riemann⁵⁾ erblickt aber darin den eigentlichen Ausgangspunkt einer so wichtigen Disziplin wie der Phrasierungslehre, und nennt den Verfasser außerdem den hervorragendsten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts über den musikalischen Ausdruck, der den ersten größeren Versuch mache, denselben auf Regeln zurückzuführen, und den Grund lege zu der Lehre vom Vortrag, wie sie sich bis heute entwickelt hat.

Die übrigen Artikel enthalten zwar manches Wertvolle⁶⁾ durch den Versuch, das Typische, Charakteristische der einzelnen Formengattungen zu erfassen, und zu einer präzisen Definition zu gelangen; sie bringen ein ganz gutes Stück feinfühligere praktischer Ästhetik; allein Positives, Neues gibt kein Artikel in der Weise wie der Artikel »Vortrag«, so daß es berechtigt erscheint, wenn er als der bedeutendste hervorgehoben wird.

Das Grundlegende ist etwa das Folgende: Unter »Phrasen« werden in weitester Bedeutung »sowohl die Abschnitte wie die Einschnitte und Perioden des Gesanges« verstanden⁷⁾. Um einen deutlichen Vortrag zu erzielen, müssen

1) L. A. M. Ztg. 1871, S. 673. Kirnberger's Klage war wohl etwas übertrieben. Z. B. bringt Meusel, Dt. Tonkünstlerlexikon, eine richtige Angabe. Schulz selber sagt L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f., Kirnberger sei damals »allgemein für den Lehrer Sulzer's und Mitarbeiter an den musikalischen Artikeln bekannt gewesen«.

2) L. A. M. Ztg. 1800, S. 276.

3) Der erste Teil der I. Abtlg. von Kirnberger's genanntem Werk erschien 1771, (Exemplar der Berliner Kgl. Bibl. G. 1300). — In Arbeiten über Sulzer's »Theorie«, wie denen von H. Groß (J. G. Sulzer's allg. Theorie der schönen Künste, Berlin 1905), L. M. Heym (Darstellung und Kritik der ästhet. Ansichten J. G. Sulzer's, Leipz. Diss. 1894) und J. Leo (J. G. Sulzer und Entstehung seiner »Theorie der schön. Künste«, ein Beitrag zur Kenntnis der Aufklärungszeit, Berlin 1907) wird auf die Frage gar nicht eingegangen, inwiefern das Einzelne von Sulzer selbst herrührt. Nur Leo gibt wenigstens das an, was Sulzer in der Vorrede zum II. Bde. über Schulz' Mitarbeiterschaft erwähnt.

4) Mus. Zeitfragen, S. 19.

5) System d. mus. Rhythmik u. Metrik, S. 44.

6) Um sie der Vergessenheit zu entreißen, bespreche ich sie in einem Anhang.

7) An anderer Stelle des Artikels heißt es: jedes gute Tonstück müsse wie die Rede seine Phrasen, Perioden, Akzente haben.

»die Einschnitte deutlich und richtig markiert werden« die Kommata des Gesanges, die, wie in der Rede, durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Die vollkommen regelmäßigen Tonstücke haben durchgängig die gleichen Einschnitte; infolgedessen braucht man sich nur nach dem Anfange des Stückes zu richten, denn »mit welcher Note des Taktes es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an« usw.

Hierzu ist nun zu bemerken, daß der Vergleich mit der Rede und den Redeteilen schon vor Schulz angestellt worden ist. Ph. Em. Bach¹⁾ und Quantz²⁾ sprechen schon von »Einschnitten, Abschnitten und Perioden«; Kirnberger redet im I. Teil, 1. Abteilung seiner »Kunst des reinen Satzes« (1771) im Kapitel von den »harmonischen Perioden und Kadenzen« auf S. 91 ebenfalls davon. Dagegen war das Wort »Phrase« vor Schulz nur bei J. J. Rousseau in dessen »Dictionnaire« (Artikel »Ponctuer«) gebraucht, worauf Riemann³⁾ besonders hinweist. Schulz hat also das Wort »Phrase« allem Anscheine nach in die deutsche Terminologie eingeführt, und er hat »zum ersten Male das richtige Erkennen der Phrasengrenzen als ein Problem hingestellt«; er hat »ein neues Feld der musikalischen Theorie zum ersten Male urbar zu machen versucht«^{4) 5)}.

Die Aufnahme, die die Artikel fanden, war im ganzen sehr gut⁶⁾. Schulz wird in späteren Jahren öfters, wenn von seiner Person die Rede ist, als der Verfasser der »ausgezeichneten« musikalischen Artikel im »Sulzer« bezeichnet. Sulzer selbst war sehr zufrieden; in der Vorrede zum zweiten Band seines Werkes meint er, Schulz habe sich »mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit geäußert, die nur Meistern in der Kunst eigen ist«. Wegen eines Artikels, des Artikels »Verrückung«, wurde Schulz allerdings viele Jahre später⁷⁾ ziemlich heftig angefeindet und zwar von keinem Geringeren als Dittersdorf, der seinerseits von Marpurg beeinflusst war⁸⁾. Allein Schulz konnte darauf entgegenen⁹⁾, daß er nicht mehr alles unterschreibe, was er bei Abfassung der Sulzer'schen Artikel damals in den 70er Jahren unter dem Einfluß Kirnberger's geäußert habe. Von seinem späteren gereiften Standpunkt aus schienen ihm die Artikel teils »manches Unvollständige, teils Überflüssige« zu enthalten¹⁰⁾. Auch

1) Versuch über die wahre Art usw.

2) Versuch einer Anweisung usw.

3) Vademecum der Phrasierung in der Einleitung.

4) Riemann, a. a. O.

5) Es hat nicht fehlen können, daß der Artikel »Vortrag«, ebenso wie andere Artikel, von späteren Schriftstellern mit oder ohne Nennung des Namens des Verfassers benutzt worden sind. Für den Art. »Vortrag« weist Riemann auf Dan. Gottl. Türk's Klavierschule (1789) hin; der Art. »Sarabande« bei Koch-Dommer (1865) benutzt fast wörtlich die Schulz'sche Formulierung.

6) So sagt Schulz selber, Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.

7) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1798, S. 204 f.

8) Marpurg (gest. 1795) hatte Schulz schon im Jahre 1793 (Berl. Mus. Ztg. 1800, Stück S. 157 f.) angegriffen.

9) Leipz. Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 1799/1800, Nr. 15 u. 16.

10) Siehe Anmerk. 7.

erzählt Reichardt¹⁾, Schulz und er hätten später »über die minutiöse Behandlung einzelner Teile der Kunst«, die sich in »fast immer haarfeiner Scheidung und ins unendlich Kleine gehender Kritik, auch wohl gar zu einseitiger Behandlung einzelner Teile der Kunst« äußere, »ihren echten Kunstspañ gehabt. Schulz gedachte, was er als Mängel an seinen Artikeln empfand, in einer zweiten Auflage zu verbessern und die Artikel zum Teil umzuarbeiten²⁾; doch trat die Verlagshandlung nicht mit einem solchen Plane an ihn heran. Überhaupt trug sich Schulz lange mit der »stolzen« Absicht, »ein ähnliches Werk wie Sulzer's Werk, bloß für die Musik, aber vollständiger als es dort hat geschehen können« auszuarbeiten³⁾. Es ist nie dazu gekommen.

Die Sulzer'schen Artikel waren nicht die erste derartige Aufgabe gewesen, die Schulz nach seiner Rückkehr aus Polen 1773 vornahm. Vielmehr arbeitete er unmittelbar nach seiner Heimkehr die »Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie« aus⁴⁾, die noch in demselben Jahre 1773 erschienen. Er selber schreibt darüber⁵⁾:

»Ich hatte noch erst kurz vorher [d. h. vor der Arbeit an den Sulzer'schen Artikeln] seine [Kirnberger's] Lehrsätze der Harmonie für mich zu meiner eignen Befriedigung in eine Art von System gebracht, und solche auf sein Verlangen praktisch auf die Erklärung zweier schwer zu verstehender Joh. Seb. Bach'schen Klavierstücke, von welchen Marpurg gegen Kirnberger behauptet hatte, daß sie nicht zu erklären wären, angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schülers, und er ließ es geschehen, daß solche unter dem von Sulzer vorgeschlagenen Titel ‚Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie‘ unter seinem Namen als ein Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes in Berlin bei Decker gedruckt wurde«⁶⁾. Das Bach'sche Stück, — es handelt sich nur um eines — ist die Fuge Nr. 24 aus dem I. Teil des »wohltemperierten Klaviers«, also in der Tat ein in harmonischer Beziehung besonders interessantes Werk. Die »wahren Grundsätze« sind also nicht Schulz' Werk, wie Riemann⁷⁾, auf Gerber gestützt, irrtümlich annimmt.

Schulz ist es nun zu verdanken, daß die »Wahren Grundsätze« Kirnberger's lesbarstes Werk wurden durch die darin herrschende klare Dis-

1) Schulz-Biographie.

2) Siehe Anmerk. 5.

3) Ebenda.

4) Der vollständige Titel lautet: »Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darinnen deutlich gezeigt wird, wie alle möglichen Akkorde aus dem Dreiklang und dem wesentlichen Septimenakkord und deren dissonierenden Verhältnissen herzuleiten und zu erklären sind«.

5) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.

6) Im Vorbericht sagt Kirnberger, das Verlangen des Magdeburger Organisten Hoffmann, eine »gewisse Bach'sche Fuge auf eben die Art als in der ‚Kunst des reinen Satzes‘ (S. 248) mit einer anderen von seinem Werke geschehen«, auf ihre »simple Grundakkorde« zurückgeführt zu sehen, sei der Anlaß zur Abfassung.

7) Gesch. der Musiktheorie, S. 477. Siehe auch Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1799 S. 320.

position und seinen klaren Schreibstil überhaupt, der seine Perioden in der Rede ähnlich baut wie später in der Musik.

Die »Kunst des reinen Satzes« selbst, an deren zweitem Teil, wie schon erwähnt, Schulz mitarbeitete (auf alle Fälle wohl bis 1776, in welchem Jahre er Kirnberger's Haus verließ und an das königliche französische Theater in Berlin kam)¹⁾, gewann durch ihn ebenfalls »die gewandte und eingehende Darstellung«, die z. B. H. Riemann lobend hervorhebt²⁾.

Schulz wohnte während dieser Zeit bei Kirnberger, erwarb sich seinen Unterhalt jedoch vornehmlich durch Stundengeben. Man bewarb sich sowohl bei Hofe wie auch in den ersten Häusern der Stadt um seinen Klavier- und Gesangunterricht, und er hatte, wie er gesteht, in dieser Art bald mehr zu tun, als ihm eigentlich lieb war³⁾.

Um das Jahr 1775 beginnt er allem Anschein nach als Komponist zuerst in die Öffentlichkeit zu treten. Wie er später gestand, war es von vornherein die Vokalkomposition, die ihn bei weitem mehr anzog, als die Instrumentalkomposition⁴⁾. Als sein frühestes bekannt gewordenes Werk wird ein Vorspiel »Das Opfer der Nymphen« angegeben⁵⁾. Schulz soll es im Jahre 1774 auf einen Text von Ramler für den Geburtstag Friedrichs d. Gr. komponiert haben. Wo und wann es aufgeführt wurde, gibt Plümicke nicht an⁶⁾. Anscheinend ist das Manuskript verloren.

Eine Reihe anderer Werke, deren Entstehungszeit als in diese Jahre fallend anzunehmen ist, hat sich dagegen erhalten. In Frage kommen eine Kantate »Vater, bester Vater lebe« für eine Singstimme mit Orchester, eine Sonate für Violine und Cembalo, Trios für zwei Violinen und Baß, endlich die »Six pièces pour le clavecin« von 1776. Die Kan-

1) Reichardt berichtet, er habe, als er 1775 nach Berlin berufen wurde, Schulz und Kirnberger bei der Arbeit am II. Bande »der Kunst des reinen Satzes« angetroffen (Schulz-Biographie). Es handelt sich um die erste Abteilung des II. Bandes. Später trat zwischen Schulz und Kirnberger aus künstlerischen Gründen eine Entfremdung ein.

2) Schulz' Mitarbeit an der »Kunst des reinen Satzes« war noch um die Wende des Jahrhunderts nicht allgemein bekannt: Spazier forschte einen anderen Schüler Kirnberger's, den Hallenser Professor Johann August Eberhardt aus, wie das Kirnberger'sche Buch zu seinem Stile gekommen sei. (Zelter, Allgemeine Musikzeitung II, S. 870.) Andererseits brachte das Zusammenleben von Schulz und Kirnberger es mit sich, daß Kirnberger manchmal dafür als der Verfasser angesprochen wurde, wo Schulz als Autor in Frage kam. Z. B. war Abt Vogler der Meinung, eine in Berlin herausgekommene Rezension von Schulz sei von Kirnberger. (Brief Kirnberger's vom November 1781, abgedr. Allg. M.-Ztg. 1871, S. 673.)

3) Geschichte der Musiktheorie, S. 478.

4) Brief an Fr. W. Rust v. 28. Okt. 1885 (abgedr. bei Hoseus, Rust) u. an Voß, 12. Mai 1780.

5) Plümicke, Theatergeschichte Berlins, S. 354.

6) Dieses »Opfer der Nymphen« war nach Gerber, neues Tonkünstlerlexikon, 1791 in Kopenhagen aufgeführt worden; da aber sonst nichts darüber verlautet, so glaube ich, daß Gerber sich irrt.

tate befindet sich urschriftlich auf der Berliner Kgl. Bibliothek, ist jedoch nicht datiert. Ein handschriftlicher Zusatz Poelchau's gibt an, sie sei auf den Geburtstag Friedrichs d. Gr. geschrieben. Poelchau hat die Zahl »178.« darüber gesetzt. Da aber der Baß noch beziffert ist, so möchte die Entstehungszeit weiter zurück, etwa noch in die Kirnberger-Zeit Schulzen's zu setzen sein.

Das Stück besteht aus drei Teilen: den Mittelteil bildet ein Rezitativ. Von Instrumenten sind im ersten Teile (Moderato) außer zwei Flöten die Streicher, im letzten Teile (Allegro) zwei Waldhörner beschäftigt.

Die »Sonate« findet sich im Ms. 194 der Berliner Kgl. Bibliothek und ist ähnlich gearbeitet wie die Kirnberger'schen Stücke dieser Gattung. Eine Datierung fehlt ebenfalls. Die Trios finden sich als ein Schulz'sches Werk unter dem Titel »Trios für zwei Violinen und Baß«, darunter eins über einen »Graun'schen Baß«, in Ledebur's Katalog, dem ein von Schulz angefertigtes Verzeichnis zugrunde lag¹⁾. Anscheinend sind sie niemals veröffentlicht worden. Die »Six pièces pour le clavecin« sind dagegen seine erste gedruckte Arbeit.

Diese Werke Schulzen's zeigen uns ihn noch wenig in seiner späteren Eigenart. Anders verhält es sich mit sechs Gesängen aus einer unvollendeten Operette: *Clarissa oder das unbekannte Dienstmädchen*.

Mit diesem Werke war, wie Reichardt berichtet, Schulz gerade beschäftigt, als Reichardt 1775 nach Berlin kam, und Schulz vollendete das Werk nicht, weil ihm die Texte zu schlecht waren²⁾. Die genannten sechs Gesänge daraus hat er dann später in den »Liedern im Volkston« von 1782 und 1785 II. abdrucken lassen. Sie müssen für eine Betrachtung Schulz' als schaffenden Künstler, die hier nur in ganz engen Grenzen geschieht, den Ausgangspunkt bilden, wobei allerdings mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß mit ihnen in dem zehnjährigen Zeitraum bis zu ihrer Veröffentlichung Veränderungen vorgenommen wurden.

Daß Schulz sich Mitte der siebziger Jahre des Jahrhunderts dem Singspiel zuwandte, ist zunächst überhaupt bedeutsam. Es lag für ihn nahe, sich in dieser Gattung zu versuchen, da das Singspiel damals in Berlin auf der Bühne der Döbellin'schen Truppe seine ausgesprochene Pflege fand. Aber auch ein innerer Grund bestimmte Schulz dazu. Wie er am Ende seines Lebens erzählt³⁾, fühlte er sich immer zu schwach, den großen Meistern der großen Kunst, die Kirnberger's Götter waren, nachzuarbeiten, und ging lieber dem »Leichten und Populären« nach. Um diese Zeit muß diese entscheidende Wendung eingetreten sein.

1) Schulz selber hat zu den Trios bemerkt: »Kirnberger hatte einer Schülerin ein Graun'sches Trio ganz mechanisch akkompagnieren gelehrt, und da diese es bald müde ward, immer ein und dasselbe zu hören, so komponierte ich über diesen Baß ein zweites Trio, ward aber durch andere Arbeit daran gehindert«.

2) Nach Reichardt, a. a. O.

3) Siehe oben S. 184.

Es handelt sich in dieser *Clarissa* um den Text eines gewissen Bock. Es ist derselbe Text, den der spätere Kapellmeister am Kgl. Nationaltheater zu Berlin, Joh. Chr. Frischmuth komponierte¹⁾, dessen Werk am 26. Mai 1775 in Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde. Diese Tatsache hat wohl auch Grund zu der Annahme gegeben, daß die damals aufgeführte *Clarissa* von Schulz herrühre²⁾.

Um dieselbe Zeit war Schulz, wie bemerkt, mit seiner *Clarissa* beschäftigt³⁾. Die Wahl gerade dieses Stückes⁴⁾, dieser Piècen, dieser Nuancen des »Leichten und Populären«, erscheint charakteristisch schon für den ganzen Schulz, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Schulz die sechs damals komponierten Stücke für wert erachtete, später in seinen »Liedern im Volkston« zu stehen; ja eines der Stücke (»Der Landmann hat viel Freude«) ließ er sogar von Voß vervollständigen: Voß mußte noch einige Strophen hinzudichten.

Es sind auch dichterisch wirkliche Lieder, die Schulz in schlichte, liedmäßige Sätze kleidet. Damit stellt er sich entschieden auf den Boden der Hiller-Weisse'schen Richtung, und bleibt vom französischen, italienischen, österreichischen Singspiel und anderen deutschen Spielarten der Gattung, die damals in Berlin florierten, unberührt.

Wie verhältnismäßig bedeutend aber gleich seine künstlerische Persönlichkeit in die Erscheinung trat, das lehrt ein Vergleich mit der Frischmuth'schen Komposition, die im ganzen auf demselben Boden steht wie die Schulz'.

Gleich das erste der sechs Schulz'schen Stücke, »Hans war des alten Hansen Sohn«, eine Art komisch-räsonierende Ballade mit recht platter Moral, zeigt Schulz' Überlegenheit.

Das Schulz'sche Lied, an sich keineswegs eine bedeutende Komposition, zeigt im wesentlichen schon die Gesetze jenes neuen Liedstiles, den man als den »neuklassischen« zu bezeichnen pflegt. Es ist eine offene Frage, ob dieser Stil durch die Gesetze der neuen klassischen deutschen Dichtung, wie sie sich namentlich in Goethe's Lyrik zeigt, entscheidend beeinflußt wurde, oder ob Dichtung und Musik jede selbständige Wege gingen⁵⁾. Hier, in den *Clarissa*-Liedern, liegt ein entscheidender unmittelbarer Einfluß der Dichtung jedenfalls nicht vor, und man kann wohl annehmen, daß es Schulz' Verdienst ist, die in Haydn's instrumentaln Werken schon zehn Jahre früher ausgeprägten Elemente des neuklassischen Stiles auf das Lied energisch übertragen und somit die Eroberung der neuen Dichtkunst durch eine adäquat musikalische Kunst entscheidend mit vorbereitet zu haben⁶⁾.

Schulz' erstes gedrucktes Liederwerk, die »Gesänge am Klavier« erschien im Jahre 1779.

1) Nach v. Ledebur, Tonkünstlerlex. Berlins.

2) So bei Friedlaender, Das dt. Lied usw., I, S. 258.

3) Reichardt, a. a. O.

4) Der verbindende Text fehlt auch bei Frischmuth (Ms. d. Berl. K. Bibl.), so daß man sich kein vollständiges Bild des ganzen Werkes machen kann.

5) H. Riemann, Kl. Handbuch d. Musikgesch., S. 198/99.

6) Namentlich in der Zusammenziehung gleicher oder ähnlicher Motive auf bestimmte Stellen, die zueinander in einem bestimmten Abhängigkeitsverhältnis stehen, zeigt sich ein der »altklassischen« Kunst, die es liebte, durch das ganze Tonstück hindurch Motive und Motivteile beständig durcheinander zu kombinieren, entgegengesetztes neues architektonisches Prinzip. Man kann aber von »architektonischen« Neuerungen Schulz' (H. Kretzschmar, Gesch. d. neuen dt. Liedes, S. 256) wohl nur in dem im Text angegebenen Sinne sprechen.

H. Kretzschmar¹⁾ nimmt zwar an, daß Schulz bereits um das Jahr 1775 mit Liederdrucken hervortrat, mit denen er, neben Reichardt und André, die etwa um dieselbe Zeit mit Liedern auf dem Plan erschienen, sofort die stärkste Aufmerksamkeit erregt habe. Liederdrucke von ihm sind aber vor 1779 nicht nachweisbar²⁾, und so kann man wohl auch nicht mit Bestimmtheit sagen, daß André und Reichardt in ihren Anfängen in der Weise von Schulz abhängig sind, wie Kretzschmar annimmt, und der Anteil, den Schulz an dem Zustandekommen des Stiles der zweiten Berliner Liederschule in entscheidender Weise haben soll³⁾, kann nicht als ganz so bedeutend angesehen werden. 1779 stand jedenfalls André bereits als fertige Individualität da; ja nach Kretzschmar⁴⁾ bezeichnen seine »Lieder und Gesänge am Klavier« (1779) bereits einen, wenn auch nur vorübergehenden Rückschritt. Wahrscheinlich regten sich alle drei Männer, die seit 1777 in einer Stadt lebten⁵⁾, im persönlichen Verkehr einander an, und wurden sich gegenseitig viel schuldig.

Die »Gesänge am Klavier« von 1779 zeigen uns nun Schulz zum ersten Male als Komponist von Werken der hervorragenden Dichter der Zeit.

Bereits für das Jahr 1773 hat Reichardt berichtet⁶⁾, Schulz habe eine nicht geringe literarische Bildung gehabt. Die Liederkomposition hatte, wie er am 12. Mai 1780 an Voß schreibt, »jederzeit viele Reize« für ihn gehabt; und wie er am 28. Oktober 1785 an Fr. W. Rust schreibt⁷⁾, die Singekomposition fiel ihm von Jugend auf immer leichter wie die Instrumentalkomposition. Also wird man annehmen dürfen, daß Schulz neue poetische Erscheinungen eifrig daraufhin studiert hat, gute, ihm gemäße Texte für Lieder zu finden.

In die siebziger Jahre fällt nun das Aufblühen der volkstümlichen Richtung in der Poesie. Schulz' Verhältnis dazu hat C. Klunger in seiner Schrift »J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern«⁸⁾ im I. Kapitel eine Reihe von Betrachtungen gewidmet. Ich begnüge mich hier damit, die Vermutung aufzustellen, daß Schulz von vornherein sich dieser volkstümlichen Richtung zwar im ganzen ergab, ihr aber doch mit

1) Gesch. d. neu. dt. Liedes, S. 280.

2) Die im Katalog der Lübecker Stadtbibliothek S. 16 aufgeführte Sammlung von »Sing- u. Klavierstücken« von 1776 soll ein Stück auch von Schulz enthalten. Ich weiß nicht, ob es J. A. P. Schulz ist, und ob es sich um ein Sing- oder ein Klavierstück handelt.

3) a. a. O., S. 301/302.

4) a. a. O., S. 299.

5) Reichardt schon seit 1775; André war seit 1777 Kapellmeister der Doebbelin'schen Truppe.

6) Schulz-Biographie.

7) Abgedruckt bei Hosäus, Fr. W. Rust (1882).

8) Leipz. Inaug.-Dissert. 1909.

einem persönlich ganz bestimmten Standpunkt gegenübertrat. In dem erwähnten Brief an Voß vom 12. Mai 1780 heißt es in diesem Sinne:

»ich bin immer arm an guten Texten gewesen, nicht alle Lieder sind mir sangbar«.

Dies erklärt auch den verhältnismäßig kleinen Umfang, den die *Gesänge* am Klavier von 1779 angenommen haben. Die Wahl, die Schulz hier getroffen hat unter den volkstümlichen Liedern, ist sehr bezeichnend für ihn: das tritt um so mehr hervor, wenn man vergleicht, was sich andere Komponisten unter den Produktionen derselben Dichter ausgesucht haben. Als Muster für ein Gedicht nach seinem Geschmack bezeichnet Schulz selber Voß gegenüber (a. a. O.) »das allerliebste Lied, wozu ich mit so vieler Lust die kleine Melodie gesetzt habe«: »Beschattet von der Pappelweide« (Voß)¹). Also ein Gedicht, das Naivetät, Unschuld, Primitivität der Empfindungen mit idyllenhafter episch-anschaulicher Naturbeschreibung verbindet.

Von den deutschen Gedichten der Sammlung waren die Claudius'schen »Ach Gottes Segen über dir« und »Bekränzt mit Laub« im Voß'schen Almanach, Jahrg. 1775/6, im Jahrg. 1776/7 das Bürger'sche: »Mein Trautel hält mich für und für«, im Jahrg. 1777/8, »Ich danke Gott« und »Sie haben mich dazu beschieden«, der Voß'sche »Reigen«, von Overbeck »Blühe liebes Veilchen«, von Hölty »Beglückt, beglückt wer die Geliebte findet« zum ersten Male gedruckt. Daneben kommt als Quelle in Betracht der Göttinger Musenalmanach: das Gedicht von Claudius »Ich war erst sechzehn Jahr alt« erschien dort im Jahrgang 1771. Die übrigen Gedichte von Claudius, Bürger, Klopstock, Burmann fanden sich in den Werken dieser Dichter; die Claudius'schen im »Wandsbecker Boten« (1770/1), den Schulz nach seinem Briefe an Voß vom 12. Mai 1780 »beinah auswendig« wußte.

Der Voßische Musenalmanach zeigt sich also schon in den »Gesängen am Klavier« als eine ergiebige Fundgrube für Schulz.

Bezeichnend ist, daß Schulz damals noch ausländische Gedichte brachte. Verse von Metastasio, Berquin, Beaumarchais, Sauvigny sind vielleicht mit Rücksicht auf die Hofreise in die Sammlung aufgenommen, in denen Schulz damals viel verkehrte; das Exemplar der »Gesänge« der Berliner Kgl. Bibliothek ist von Schulz eigenhändig der Prinzessin Friederike Charlotte von Preußen [gewidmet²]. Die ausländischen Stücke finden sich in den »Gesängen am Klavier« noch mit den deutschen untermischt; in den späteren Sammlungen, in denen sie sich übrigens bis auf die Ariette der Rosine aus dem *Barbier von Sevilla* nicht wieder abgedruckt finden, hat Schulz dann immer eine eigne Rubrik für »The-

1) Zuerst gedruckt im Voß. Musenalmanach 1781.

2) Die Prinzessin war die älteste Tochter Friedrich Wilhelm's II (geb. 1763) und nach Gerber (N. T. L., Art. Joh. Chr. Franz) eine gute Sängerin. Es ist sehr leicht möglich, daß Schulz ihr Lehrer war, da er damals in Diensten ihrer Mutter, der Kronprinzessin, stand.

atergesänge«, und hier stehen dann die französischen Stücke aus seinen dramatischen Werken.

Zur Zeit der Abfassung der »Gesänge am Klavier« war Schulz noch »Directeur de Musique« (seit Ostern 1776)¹⁾ an dem damals neu eröffneten Kgl. französischen Theater. Diese Stellung nahm er bis zur Auflösung des Theaters im Jahre 1778 ein. In dieser ihm von Reichardt verschafften Tätigkeit²⁾ hatte er dreimal wöchentlich³⁾ französische Operetten zu dirigieren. Reichardt berichtet uns, daß besonders Grétry's Werke innerhalb des Repertoires des Theaters Eindruck auf Schulz machten, und präzisiert dies dahin, daß »die große Naivität, die feine geistreiche, oft selbst witzige Behandlung der Worte, Charaktere und Situationen Schulz an Grétry's besseren Arbeiten so sehr ergötzt habe, daß er ihm die größten Unkorrektheiten, Leeren und Trockenheiten gerne zugute hielt.« In der intimen Bekanntschaft mit den Werken, aus denen das Repertoire des französischen Theaters sich bildete, vor allem denen Grétry's, erblickte Reichardt einen Hauptgewinn der neuen Stellung für Schulz⁴⁾.

Der Reflex von Grétry's Werken (Grétry befand sich in den siebziger Jahren des Jahrhunderts gerade im vollen Flusse seiner Entwicklung und hatte seit 1768 fast jährlich neue komische Opern erscheinen lassen) äußert sich nun bei Schulz nicht nur in den Gesängen von 1779, sondern vor allem in der von Grétry bevorzugten Gattung. 1779 verfaßte Schulz für die damalige Kronprinzessin von Preußen, die Gemahlin des spätern Königs Friedrich Wilhelm II., eine geborene Prinzessin Friedrieke Luise von Hessen-Darmstadt, zum Geburtstage des Kronprinzen ein dramatisches Werk komischen Genres, das den Titel trägt:

»*Musique de l'Impromptu en vers, Cômédie, mêlée d'ariettes, composée par ordre de Son Altesse royale Madame la Princesse de Prusse, pour célébrer le jour anniversaire de la naissance de son Altesse royale Monseigneur le Prince de Prusse*«⁵⁾.

Es handelt sich, wie bei den meisten Grétry'schen Werken, um ein gesprochenes Stück mit Gesangseinlagen. Es kommen für diese dieselben Formen vor, wie zumeist in den Grétry'schen Singspielen: Arien, Arietten, Duette, Terzette, ein Finale. Auch die Anlage dieser Formen erinnert an Grétry: doch ist Schulz weit entfernt, die Feinheiten Grétry's zu erreichen, namentlich was die Behandlung des Orchesters angeht. Die vollendete Art und Weise, wie bei Grétry Orchester und Singstimmen zu einer Einheit verschmolzen sind, wobei das Orchester doch seine Selbständigkeit wahrt und das Ganze zusammenhält, die feine Wahl bald dieser, bald jener Kombination von Instrumenten, der Vergrößerung und

1) Vossische Zeitung v. 13. Februar 1777.

2) Siehe Schulz-Biographie.

3) Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte Berlins, 1781, S. 144 f.

4) Schulz-Biographie.

5) Siehe Schulz' Manuskript auf der kgl. Hausbibliothek zu Berlin.

Verkleinerung des Klangkörpers je nach dem Inhalte der Worte und der architektonischen Stellung im Aufbau, endlich die respektablen Ansätze zu thematischer Arbeit innerhalb des Orchesters finden sich bei Schulz noch nicht. Dazu kommen nationale Stilverschiedenheiten: das Geistreich-Pointierte bei Grétry, das zum Ausdrucke kommt in dem Spielen mit dynamischen Gegensätzen, in Kombination mit überraschenden Harmoniewendungen, seine graziöse Leichtigkeit, die sich zeigt in seiner Vorliebe für diminuierendes Mitgehen mit der Singstimme im Orchester, sticht ab gegen das mehr deutsche Sinnig-Ernste bei Schulz, mit seinem gewichtigeren Charakter. Wie er damals schrieb, davon mögen anbei ein paar Takte eine Vorstellung zu geben versuchen:

No. 6. J. A. P. Schulz. (1779).

Viol. I. *f p sf*

Viol. II. *f p mf p*

Viola. *p mf p*

Agnes. *p*
 Ah, mon oncle! Si j'ose! je sais bien une

Baß. *p*

sf p

sf p

sf p

chose, je sais bien une chose, pour vous donner le pas!

Eigentliche Liedsätze finden sich im »Impromptu« gar nicht. Koloraturen werden wie bei Grétry nicht verschmäht, obgleich das Stück zum Teil für eine Darstellung durch Dilettanten berechnet war: die Handschrift zeigt noch, von Schulz eingetragen, die Verteilung der Rollen; mehrere adelige Damennamen finden sich, und die beiden Arien der Egerie sind der Kronprinzessin selbst vorbehalten. Schulz leitete damals das Privattheater dieser Fürstin¹⁾; und er hatte diese Stellung übernommen, nachdem durch Dekret Friedrichs d. Gr. vom 30. 3. 1778 das französische Theater infolge des Ausbruches des Bayrischen Erbfolgekrieges aufgelöst wurde, und eine Bewerbung um das Kantorat der St. Petri-Kirche zu Berlin vergeblich geblieben war²⁾.

Die Stellung am französischen Theater war für Schulz aus mehr denn einem Grunde instruktiv gewesen. Die Kapelle daselbst, die dreimal in der Woche für das Publikum, im übrigen aber für Hoffestlichkeiten zu spielen hatte³⁾, war auf eine Anregung Reichardt's hin gegründet worden und spielte seit dem April 1776 im neubauten Kgl. Theater auf dem Gensdarmenmarkt⁴⁾. Schulz als »Maitre de Musique« stand Johann Böttcher als »Anführer«⁵⁾ des aus 17 Personen bestehenden Orchesters zur Seite. Dieses war zusammengesetzt aus »vielen geschickten, zum Teil noch jungen Musikern in Berlin, die man in dem großen königlichen Orchester, dessen Anzahl sehr beschränkt war, nicht anbringen konnte⁶⁾«. Nach Reichardt's Worten sollte diese Kapelle »eine Art Pflanzschule für das große königliche Opernorchester, in welchem sich viele bejahrte Künstler befanden«, werden. Die Orchestermitglieder waren nach Reichardt »größtenteils junge lebhaft Leute, die nie oder selten zusammen gespielt hatten«, und die französischen Sänger und Sängerinnen waren eigentlich gar keine solchen. Mit diesen problematischen Kräften hatte Schulz die Rollen einzustudieren. Doch gab ihm dies Gelegenheit, sein Talent im Unterrichten und seine unermüdliche Geduld zu zeigen und zu üben, Dinge, deren er später noch oft benötigen sollte. Er wußte sich bei den Sängern sowohl wie bei den Spielern sehr beliebt

1) Autobiographie.

2) C. Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin, S. 178.

3) u. 4) Reichardt's Schulz-Biographie und Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte Berlins 1781, S. 144 f. Eröffnet wurde das Theater mit *Polieuct* von Corneille und *La servante maîtresse* von Pergolese. Über das Repertoire siehe oben S. 181, wobei noch nachzutragen ist, daß auch Divertissements und Kinderballette gegeben wurden.

5) Unter den bei v. Ledebur (Tonkünstlerlexikon Berlins) angeführten Künstlern dieses Namens kann der Zeit und Beschäftigung nach nur dieser in Frage kommen. Ledebur entscheidet sich selbst dafür. Er wurde später Kammermusikus und Violinist an der Kgl. Kapelle und leitete mit E. Benda u. C. L. Bachmann zusammen die »Liebhaber Konzerte« in Berlin.

6) Schulz-Biographie.

zu machen¹⁾ und brachte gute Leistungen zustande. Reichardt rühmt besonders eine Aufführung seines Melodrams *Procris und Cephalus*. Diese fand in französischer Sprache im Palast des Übersetzers, des Herzogs Friedrich von Braunschweig statt, der dem Kronprinzen von Preußen damit ein Fest geben wollte; die Musiker des französischen Theaters spielten, Schulz dirigierte und brachte das manche Schwierigkeiten bietende Werk nach nur wenigen Proben überraschend gut heraus.

Aufführungen in Privathäusern unter Schulz' Leitung fanden überhaupt noch öfters statt; Reichardt berichtet z. B. von einem Konzert im Hause des englischen Gesandten zu Berlin in kleinerem Rahmen, wobei nur zwei Violinisten, ein Bratschist und ein Violoncellist mitwirkten, und wobei Schulz seine Geistesgegenwart und Menschenkenntnis zeigen konnte²⁾.

Am Privattheater der Kronprinzessin, in deren Dienst Schulz dann 1778 trat, hatte er Aufführungen von »anfangs kleinen, dann immer größeren« französischen Operetten durch Damen der Hofgesellschaft zu leiten. Er mußte mit denselben die Rollen einstudieren; täglich fanden Versammlungen bei der Kronprinzessin statt, und er war vollauf beschäftigt. Nach Beendigung des Bayerischen Erbfolgekrieges (1779) löste sich das Privattheater der Kronprinzessin zwar auf, doch blieben die Übungen bestehen, und Schulz mußte dreimal die Woche nach Potsdam fahren, um sie zu leiten³⁾.

Die Berliner Jahre, und wie man sagen kann, Schulz' Bildungsjahre fanden ihren Abschluß dadurch, daß Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrichs d. Gr., der einige Vorstellungen des Privattheaters der Kronprinzessin mit angesehen hatte, Schulz für sein Rheinsberger Theater verpflichtete. Schulz trat die neue Stellung am 1. April 1780 an.

III.

Der Hof, den sich der Prinz in Rheinsberg i. d. Mark in seinem an See und Park gelegenen Schlosse hielt, war aus fremden Kavalieren, einigen Militärs, dem Dienstpersonal, sowie Musikern und Schauspielern zusammengesetzt.

1) Wie Reichardt a. a. O. berichtet, soll Schulz sogar allzusehr an dem ungebundenen Leben der Künstler teilgenommen haben, so daß seine Freunde um seine Gesundheit besorgt waren.

2) Ursprünglich nur zur Begleitung einer Sängerin bestellt, wußte er aber, obwohl gänzlich unvorbereitet, mit seinen Musikern dennoch auch der Instrumentalmusik gerecht zu werden, indem er ein Trio von Stamitz mehrmals hintereinander spielen ließ, bald schnell, bald langsam, bald mit diesem, bald mit jenem Affekt, so daß die Zuhörer glaubten, Stücke verschiedener Komponisten zu hören.

3) Selbstbiographie.

Die Rheinsberger Kapelle hatte schon unter Friedrich d. Gr. bestanden, und ein Mann wie Joh. Gottl. Graun war ihr Mitglied gewesen. Später fungierte Joh. Pet. Salomon darin als Konzertmeister bis zu dem Zeitpunkte, wo sie vom Prinzen vorübergehend aufgelöst wurde¹⁾. Nach dieser Auflösung stand bei der Neueinrichtung²⁾ nur ein geringer Etat zur Verfügung, und aus diesem Grunde gehörten ihr, als Schulz sie übernahm, nur der Konzertmeister Joh. Wilh. Matthes³⁾, der Kontrabassist Sievert, der Kammermusikus J. Horzizki⁴⁾, sowie sechs Hautboisten und Waldhornisten an, die aber keine Berufsmusiker, sondern Hausoffizianten waren. Eigentliche Sänger und Sängerinnen gab es nicht, vielmehr mußten die Schauspieler und Schauspielerinnen (vier Damen und drei Herren) als solche fungieren⁵⁾.

In seiner neuen Stellung bezog Schulz ein Gehalt von 800 Talern, freie Wohnung, täglich 1½ Tragen Holz, täglich ein Wachs- und Talglicht und jährlich ein Kleid⁶⁾. Der eigentliche Hofdienst begann im März und endete mit dem November. Er war häufig unterbrochen. Von Dezember bis März genoß Schulz jede Freiheit⁷⁾. In der »Saison« hatte er einzustudieren, zu dirigieren und zu komponieren. Es kam hauptsächlich dramatische Musik in Frage für das neben dem Schlosse, in einem Anbau des einem Seitenflügel desselben parallel gelegenen sogenannten »Kavalierhauses« sich befindende Theater, das mit einem kleinen Logenhaus ausgestattet ist; der Raum für das Orchester ist vertieft, die Bühne ist geräumig und hoch⁸⁾. Konzerte fanden statt in dem von Friedrich d. Gr. angelegten, mit erlesenem Geschmack ausgestatteten Konzertsaal im Schlosse selbst. Es wurden jedoch nur »drei bis vier erbärmliche« jährlich vom Prinzen darin veranstaltet, wenn eine Sonntagsvorstellung ausfallen mußte: der Prinz wollte der Kosten wegen von

1) Krauel, Prinz Heinrich v. Preußen i. Rheinsberg, Hohenzollern-Jahrbuch, 1902, S. 24. Die Ursache der Auflösung war der bayr. Erbfolgekrieg.

2) Im Jahre 1779.

3) Matthes ist nach Gerber (N. T.-L.) 1748 geboren und war ein »sehr fertiger und solider Violinist, der sich besonders durch einen schönen, vollen Ton auf seinem Instrumente auszeichnet«.

4) Horzizki lebte (nach v. Ledebur's Berliner Tonkünstlerlexikon) von 1757 bis 1837. Seine Gattin war Sängerin unter Schulz.

5) Acta zur Rheinsbergischen Schloßfeier u. das f. d. Hofstaat bestimmte Brennholz, 1783/6, Litt. R. Fach XXI, die mir durch die Freundlichkeit des Herrn Oberförsters v. Bruchhausen zugänglich gemacht wurden. Sie bilden leider die einzige Quelle für die Rheinsberger Verhältnisse; das Schloßarchiv enthält keinerlei sonstige Nachrichten aus dieser Zeit. Forkel zählt im Mus.-Almanach 1782, S. 149 die Kapellmitglieder auf; es sind nach ihm 13, statt der in den Brennholzlisten erwähnten 11, darunter auch zwei Flötisten. Die Notiz über die Sänger nach Reichardt, Schulz-Biographie.

6) Brief Schulz' an Voß vom 29. Januar 1784, sowie Brennholzlisten.

7) Brief an Voß vom 29. Januar 1789.

8) Außer diesem Theater befindet sich noch ein Naturtheater im Parke, auf dem im Sommer bisweilen gespielt wurde.

einem Auftreten fremder Virtuosen nichts wissen¹⁾. Immerhin gab es Ausnahmen: Friedr. Ludw. Dulon spielte z. B. im September 1782 durch Schulz' Vermittlung bei Hofe²⁾.

Der Prinz bereitete vor allem der französischen Musik eine Stätte. Die Schauspieler und Schauspielerinnen, die er sich hielt, waren Franzosen, desgleichen ein Teil der Kavaliers, mit denen er sich umgab. Was der Prinz aufführen ließ, waren vielfach Werke, die damals in Paris neu herausgekommen waren und von denen alle Welt sprach. Sacchini, Piccini, sowie die Meister des französischen Singspiels beherrschten das Repertoire; aber auch Gluck kam zu seinem Rechte: am 9. Mai 1783 wurde die *Iphigenie auf Tauris* aufgeführt. Neben diesen Werken gelangten Schulz' eigene Kompositionen zu Worte.

Die Texte, die Schulz auf Befehl des Prinzen in Musik setzen mußte, entsprachen den französisierenden, von Pariser Ereignissen beeinflussten Neigungen desselben. Außer einer Reihe »großer und kleiner« Gelegenheitsmusiken, die der Vergangenheit verfallen sind³⁾, kommen hier in Betracht innerhalb des komischen Genres *La Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames* von Charles Simon Favart, dem damals so beliebten Operettendichter; innerhalb der Gattung der Opera seria die Chöre zu Racine's *Athalie* (Gossec's *Athalie*-Chöre zu Versailles aufgeführt regten wohl den Prinzen zu seinem Befehl an), sowie Michel Sedaine's *Aline, reine de Golconde*.

Schulz, neben dem gelegentlich auch Franziskus Horzizki, der Bruder des genannten J. Horzizki, als Komponist für den Bedarf des Prinzen auftrat⁴⁾, stand dem französischen Geschmack des Prinzen keineswegs

1) Selbstbiographie Schulz'.

2) Leben und Meinungen, S. 238.

3) Autobiographie. Leider hat sich außer den gleich aufzuzählenden dramatischen Werken aus der Rheinsberger Zeit Schulz' nichts erhalten. Es wird Schulz noch zugeschrieben die komische Oper: *Le barbier de Séville* (Gerber, a. a. O. Riemann, Opernhandbuch, Clément-Larousse, *Dictionnaire*, Friedlaender, a. a. O., S. 255). Als Aufführungsjahr wird von den Genannten 1786 angegeben, als Entstehungszeit von Friedlaender »wahrscheinlich die Zeit von 1776—1779«.

Vielleicht stammt auch eine *Hochzeit des Figaro* aus der Rheinsberger Zeit, wenn ein solches Werk überhaupt von Schulz jemals geschrieben wurde. H. Kretzschmar, *Gesch. d. n. dt. Liedes*, S. 303, spricht von »mehreren Stücken« aus der »Hochzeit d. Figaro«, weil eine Sammlung »Lieder und Gesänge beym Klavier« aus berühmten Operetten italienischer, französischer und deutscher Komponisten, die zu Kopenhagen erschien (ohne Jahreszahl), von Schulz den Gesang »Klarer Quell, geliebter Hain« als Lied des Cherubim aus der angeblichen »Hochzeit des Figaro« enthielt.

Der Rheinsberger Zeit möchten (des französischen Titels wegen) noch angehören ein »Epilog« *La vérité* (hls. K. Bibl. Kopenhagen), sowie eine Arie *Moi seule au temple de Mémoire*, die Eitner namhaft macht (Abschrift K. Wiener Hofbibliothek). Über die letztere siehe S. 223.

4) Fr. Horzizki war Geheimsekretär des Prinzen (etwa 1755—1805) und nach Gerber ein »ebenso erfindungsreicher, wie geschmackvoller« Komponist, der Singspiele und Opern schrieb, wie *Titus*, *Soliman*, *Oreste*, *Le maître de Musique* usw., die der Prinz gedichtet hatte und auf seine Kosten drucken ließ. Ihr Verbleib ist unbekannt.

freundlich gegenüber. In einem Briefe an Voß vom 12. Mai 1780 spricht er von der »oft sauren Arbeit, über französische, oft nonsensikalische Theaterstücke Noten zu schreiben, wofür er in Rheinsberg eigentlich bezahlt werde«. Ein andermal schreibt er (23. Juni 1783) an Voß, »warum soll ich, da ich ein Deutscher bin und in Deutschland lebe, für Franzosen arbeiten, die von mir nichts wissen?«. Häufige und sonderbare Theatergeschäfte nennt er seine Tätigkeit in einem Briefe an Fr. W. Rust vom 28. Okt. 1785.

Das letzte deutsche Werk Schulz' waren die »Gesänge am Klavier« von 1779 gewesen. Ihr Erfolg konnte ihn nur ermutigen, auf dieser Bahn fortzuschreiten. Darin wurde er aber nun aufs entschiedenste bestärkt durch den Dichter Joh. Heinr. Voß, dem Haupte des Göttinger »Hains«, zu dem er, seit dem Frühjahr 1780, in immer engere Beziehungen trat. Voß wurde der Lieblingsdichter Schulz', sein jährlich erscheinender »Almanach« wurde der Ort, wo Schulz vielfach seine Lieder, die dann in den Sammlungen vereinigt und bereichert aufs neue erschienen, zuerst veröffentlichte; und wie Voß persönlich und in seinen Briefen auf Schulz wirkte, wird das Folgende verschiedentlich dartun.

Voß und Schulz waren zwei ähnlich angelegte Naturen. Wie sehr sie sich verstanden, läßt sich jetzt durch die im Vorwort erwähnte Albers'sche Eruierung von 74 Briefen Schulz' an Voß genau erkennen. Vorher waren nur die Briefe Voß' an Schulz bekannt. Voß war nicht ganz ohne musikalische Bildung. In seinem Hause wurde auch musiziert, und der Gedanke hieran war für Schulz, wie er einmal schreibt, ein anregender und beglückender: Voß und seine Gattin Ernestine, geb. Boie, zu der er bald auch in ein herzliches Verhältnis kam, waren sein ideales Publikum. Die Beziehungen begannen damit, daß Schulz Voß seine »Gesänge am Klavier« zusandte. Dieser antwortete am 10. April 1780 mit warmer Zustimmung, und das Band war angeknüpft. Schulz' Erwiderung auf diesen Brief ist bezeichnend:

»Ich bildete mir nicht ein«, schreibt er, »als ich auf den Einfall kam, einige der besten Lieder unseres Jahrhunderts nach meiner Weise zu singen, daß ich mir dadurch den Beifall und die Achtung eines Mannes erwerben würde, dessen Talente ich schon so lange so vorzüglich hochschätze, dem ich so manche angenehme Stunde meines Lebens zu verdanken habe, und dessen Freundschaft ich mir schon lange erbeten haben würde, wenn ich nur etwas an mir hätte entdecken können, wodurch ich mich darum verdient machen könnte. Jetzt aber, da ich weiß, daß sie musikalisch sind, ergeht diese Bitte in ihrer ganzen Stärke an Sie, und nun glaube ich fast ein Recht an Ihre Freundschaft zu haben, weil ich in stande bin, Ihren Geist in müßigen Stunden mit meinen geringen musikalischen Ausarbeitungen unterhalten zu können. Das ist mir höchst angenehm, und ich danke Ihnen recht sehr, daß sie mir so angenehm zuvorgekommen sind.«

Dann legt Schulz ein Glaubensbekenntnis ab:

»... Ich wüßte nicht, was mich ... mehr erquicken könnte, als ein Lied in meiner Muttersprache mit Herz und Mund zu singen. Aber ich bin so arm an Texten, daß ich hier nicht einmal schlechte Lieder besitze. Schicken Sie mir doch von Zeit zu Zeit, guter lieber Herr Voß, o schicken Sie mir alles, was Sie in dieser Art gemacht haben oder was Sie wollen. Wenn Claudius doch auch so wollte! Wie gern wollte ich sie alle in Musik setzen! ... Ich will Ihnen meine Melodien dafür wieder schicken. Vielleicht erkennen Sie denn in einem oder dem anderen Gesange, daß ich mit Ihnen gleichgeföhlt habe. O! das wird mich so glücklich machen! ... Damit ich künftig Ihre Briefe eher und sicherer erhalte, muß ich wegen Menge Schulze, die es hier und allenthalben in Deutschland gibt, meiner Eitelkeit zuwider, gestehen, daß, so sehr ich auch wünschte, einst Liedermann des Volks genannt zu werden, ich bis jetzt noch nicht weiter, als bis zum Kapellmeister S. Kön. Hoh. des Prinzen Heinrich von Preußen gekommen bin«.

Voß willfahrte Schulz' Bitte, und in den nächsten Jahren ließ nun Schulz zwei Gedichte von sich selbst, die Voß seinem ersten Briefe an Schulz beigelegt hatte, nämlich »Euch ihr Schönen«¹⁾ und »Beschattet von der Pappelweide«, im Almanach 1781 erscheinen. Sie hatten Schulz' ganzes Entzücken erregt, und er komponierte sie im Verlauf des Sommers desselben Jahres 1780, obwohl er »an einer schmerzhaften Ohrenkrankheit über vier Wochen recht krank darniederlag« (Brief an Voß vom 13. 7. 1780) und »jetzt nicht einmal ein ganzes Orchester hören konnte«. Im Oktober 1780 übersandte Voß den fertigen Almanach und rühmte an Schulz' Liedern besonders, daß sie »ohne Zusatz des Modegeschmackes und der Virtuosen-eitelkeit seien«.

Für den Almanach des folgenden Jahres 1782 steuerte Schulz zwei Lieder bei: »Seht den Himmel wie heiter« und »Des Lebens Tag ist schwer und schwül«. Das erste davon ist von Voß und trägt den Titel »Mailied eines Mädchens«. Am 10. Juni 1781 war es vollendet²⁾. Für den Almanach von 1783 schrieb Schulz drei Lieder: »Sagt, wo sind die Veilchen hin«, »Das Frühjahr ist gekommen« und »Freund, ich achte nicht des Mahles«. Diese drei Stücke wurden am 7. Juli 1782³⁾ an Voß abgesendet. Der Almanach des folgenden Jahres brachte den »Trost am Grabe«⁴⁾; ferner die Lieder: »Komm Gärtner, dies heilige Dunkel der Eichen«, »Dem Kindlein, das geboren war«, »Der Abend sinkt, kein Sternlein blinkt«, »Es gibt der Plätzchen überall«.

Am 23. Juni 1782 hatte Schulz diese Lieder Voß zur Ansicht und Auswahl zugesendet, der darauf am 12. Oktober einen wertvollen Brief

1) Komponiert am 13. Juli 1780 (Brief von diesem Tage an Voß).

2) Brief an Voß von diesem Tage.

3) Brief von diesem Tage.

4) Es ist merkwürdigerweise in Schulz' Liedersammlungen nicht aufgenommen.

schrrieb, in welchem er den Freund aufs neue ermahnte, gemeinsam mit ihm »der Natur treu zu sein und alles eitle Gepräng zu verachten«. Schulz' Antwort hierauf enthält die bemerkenswerten Sätze:

»Daß Ihnen die Wahl der Texte nicht durchgängig zu Dank ist — ja, mein lieber Hr. Voß, ich habe in der Dichterei nicht den geläuterten Geschmack, den Sie haben¹⁾. Wählen Sie mir nur Texte aus, und ich verspreche Ihnen, keine anderen in Musik zu setzen, als Sie sie gut finden.«

Obleich nun Schulz in einem Briefe an Voß vom 16. August 1785 die Befürchtung aussprach, daß die Poesiegattung, die ihm gerade liege, könne aus der Mode kommen, setzte er seine Liederarbeit dennoch eifrig fort. In einem anderen Briefe²⁾ meinte er, mit seinen Volksliedern sei er »immer so ziemlich zufrieden«, was er von seinen größeren Arbeiten nicht sagen könne; und es sei jedenfalls besser, »vollkommen oder groß im Kleinen zu sein, als mittelmäßig oder klein im Großen«. Am Schluß des Jahres 1784 finden wir Schulz wieder mit Liedern beschäftigt³⁾; am 25. Febr. 1785 sandte er an Voß sechs neue Melodien, »die Frucht der neuen Versenkung in die Liederarbeit«. Neue Gedichte, die um diese Zeit von Voß herauskamen, begrüßte er mit Freude.

Die Lieder nun, die Schulz für den Voß'schen Almanach dieser Jahre schrieb, bilden den Grundstock seiner Sammlungen, durch die er erst in weiteren Kreisen bekannt und berühmt wurde.

Zunächst kommt die Sammlung von 1782 in Betracht. Sie trägt ihren berühmten Titel »Lieder im Volkston«, und vielleicht ist dieser Titel geschichtlich das Wichtigste daran. Er bedeutet die Manifestation des volkstümlichen Prinzipes auch von seiten der Musiker aus: in der Poesie war die volkstümliche Richtung bereits in den siebziger Jahren des Jahrhunderts zur entschiedenen Geltung gelangt. Wieder aber muß hier auf Voß hingewiesen werden als auf den Mann, der Schulz wohl hier am entscheidendsten beeinflußt hat. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß Voß am 4. März 1782, also kurz vor Erscheinen der »Lieder im Volkston«⁴⁾ an Schulz geschrieben hatte:

»Ich halte Sie für den Mann, der die Musik, die jetzt bald als Seiltänzerin herumgaukelt, bald unter erlogener Simplizität ohne Kraft und Reiz dahin schleicht, zu ihrer hohen Bestimmung zurückzuführen, und, ohne Rücksicht auf die Abzünungen der Klügler im alten Geschmack, neuen Geschmack,

1) Voß hatte das Gedicht von Clamer Schmidt »Komm Gärtner, dies heilige Dunkel der Eichen« beanstandet, das Schulz dann in seinen Sammlungen auch fortließ.

2) Zitiert bei Thrane, a. a. O., S. 181, Anm. 3, ohne Angabe des Adressaten.

3) Brief an Voß vom 5. Nov. 1784.

4) Schulz erwartete am 7. Juli 1782, wie er an diesem Tage an Voß schrieb, »mit jedem Posttage Exemulare«.

italienischem Geschmack und wie das Zeug weiter heißt, sein Auge unverrückt auf den Ton der Natur, den lebhaftesten, schärfsten Ausdruck jeder Leidenschaft, oder Empfindung heften wird«.

Schulz selber hatte seinen früheren Schüler aus Berlin, den späteren Rheinsberger Kapellmeister Bernhard Wessely¹⁾, um diese Zeit ermahnt, der »süßen, heiligen, gütigen und wohlthätigen Natur«²⁾ treu zu bleiben, damit seine künstlerischen Leistungen »ohne Schwulst und Prunk, leicht fließend und faßlich« seien und, ohne doch schal zu sein, »mit edler Simplizität« dahergingen »ohne Ziererey und Modegekräusel«. Auf die Sammlung selber einzugehen ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei gesagt, daß von den bereits früher in den Almanachen erschienenen Liedern einzelne musikalisch verändert waren, wie z. B. das Voß'sche »Seht den Himmel wie heiter«³⁾, einzelne wie »Reigen« und »Tischlied«

1) Lindner, Gesch. d. deutschen Liedes i. 18. Jahrh., druckt den die Mahnung enthaltenden Brief auf S. 128 ab und setzt seine Entstehung mit Recht in diese Zeit.

2) Man vergleiche hiermit das Stolberg'sche Gedicht »An die Natur«, das mit den Worten beginnt »Süße, heilige Natur«, und womit die »Lieder im Volkston« v. 1785 wie mit einem Programm eröffnet werden.

3) Schulz selber betrachtete dieses bekannter gewordene Lied als »im Zuschnitt verdorben« (an Voß 7. Juli 1782). Die Natur der Veränderungen erhellt aus einem Vergleich beider Fassungen. Die in Frage kommenden Stellen lauten im Almanach:

1. 2.

Schmücken Feld und Hain gir - ren brü - ten - de Vö - ge - lein

Sie heißen in der Fassung von 1782:

1. 2.

Schmücken Feld und Hain gir - ren brü - ten - de Vö - ge - lein.

Also Veränderungen der Melodie (an den beiden Hauptabschnitten im 6. und 12. Takte) und des Basses. Die Fassung von 1782 verdient wohl den Vorzug: der Gedanke, die Modulation nach der Dominante schon auf dem *G* des Basses bei »schmücken« beginnen zu lassen, so, daß die neue Tonica auf Hain nun um so kräftiger, abschließender wirkt, ist neu; in der ersten Fassung nahm die Durchgangsdominante auf »schmücken« einen Teil dieser Wirkung vorweg. Die Melodie-

wurden vom Dichter umgestaltet, worüber die Vorrede berichtet. Die Zahl der Lieder wäre beinahe eine noch größere geworden, hätte nicht Voß einen Teil der Schulz zgedachten Lieder zu spät abgesendet¹⁾.

Voß nahm das neue Werk mit Begeisterung auf. Er schrieb²⁾

»O machen Sie, Lieber, daß wir bald eine neue Sammlung bekommen. Sie sind der wahre Volkssänger! Aber, weil Sie es sind, so bitte ich Sie, komponieren Sie ja nichts, was nicht auch ohne Ihren Gesang hörbar ist, und auch das Hörbare mit Auswahl. Ihre Töne hat Ihnen Apoll zu edlen Zwecken gegeben, und Sie werdens bey ihm zu verantworten haben, wenn Sie auch nur einige verschwenden«!

Die Wirkung solcher Worte auf Schulz ist nicht zu unterschätzen!

Wie von Voß, so wurden Schulz' Bestrebungen begeistert auch von Reichardt aufgenommen.

»Diese Sammlung«, schrieb er³⁾, »kann wahrlich Vieles dazu beytragen, daß unsere Nation von dem fremden, eiteln, üppigen Klingklang und Modesingsang zur Wahrheit und rührenden Einfalt zurückkehrt, und so wieder freudigen, wahren Genuß an der Kunst erhält. Herr Schulz ist vor hundert Anderen der Mann dazu, der, indem er, wo es sich mit gutem Gewissen tun läßt, mit dem Verwöhnten halben Weg geht auf ihrer Straße, sie so mit Lust und Liebe auf den besseren, edleren Weg der Natur ziehen kann...⁴⁾«.

In das folgende Jahr 1784 fällt die Herausgabe der zweiten Auflage der »Lieder im Volkston« ersten Teiles mit der berühmten Vorrede; für den Almanach fielen zwei Lieder ab: »Wohl, wohl dem Manne« und »Lieblicher Knabe, ich wiege dich«. Die Neuauflage erfolgte im Herbst des Jahres. Schulz trat an seinen Verleger Decker in Berlin heran, der »in alle seine Vorschläge einwilligte«, namentlich auch darin, daß die neue Ausgabe in zwei Teilen gedruckt werden sollte⁵⁾.

führung in der Fassung von 1782 ist vorzuziehen, weil sie im Verein mit dem entgegengeführten Baß das Halbsatzende des Liedes besser markiert; ferner sind die beiden Halbsätze des Liedes in engere Verbindung gebracht durch Überbrücken derselben in den Baßnoten, usw.

1) Brief Schulz' an Voß vom 7. Juli 1782.

2) Am 22. Mai 1783.

3) Musikal. Kunstmagazin, 1782, Stück 4, Bd. 1.

4) Im Gegensatz dazu äußerte J. A. Hiller (nach Chr. Fel. Weiße's Selbstbiographie, S. 325) beim Erscheinen der »Lieder im Volkston«: »Jetzt werden Volkslieder herausgegeben, welche das Volk nicht kennen lernt und nicht singen kann. Weiße und ich haben nicht mit diesem Titel geprahlt, aber unsere Lieder sind wirklich von der Nation, vom Volke in Deutschland gesungen worden«. — Allerdings mußte Schulz bei der Vornehmheit seiner Kunst bei seinem Publikum immer eine gewisse Bildung voraussetzen. Man kann noch heute beobachten, daß die eigentlichen Volklieder viel weniger »populär« sind, wie die gewöhnlich der Unbildung aller Stände entgegenkommenden Operettenmelodien, die zudem durch die Aktualität neuer Aufführungen, durch die Möglichkeit, gleich einem großen Personenkreise auf einmal bekannt zu werden, im Vorteil sind.

5) Brief an Voß vom 5. November 1784.

Jeder Teil sollte dreizehn Bogen enthalten, und deren jeder Bogen mit einem Louisdor bezahlt werden, womit Schulz sehr zufrieden war. Wie er in dem erwähnten Briefe schrieb, freute er sich hauptsächlich, daß nun alle seine Lieder in gleichem Format gedruckt werden sollten, die er künftig nach Zeit und Gelegenheit durch mehrere Teile fortsetzen könnte. Auch lagen ihm viele Veränderungen früherer Lieder am Herzen, die nun in der neuen Fassung gut bekannt werden konnten. Wegen dieser Veränderungen hatte sich Schulz schon am 15. Oktober 1784 an Voß gewandt: zu »Der Landmann hat viele Freude«¹⁾ wollte er noch ein oder zwei Strophen gemacht haben. Allerdings schrieb dann Schulz über dieses Lied am 5. November 1784 an Voß, es sei nicht der Mühe wert, und er »wolle den Bettel wegschmeißen«! Es erschien dann doch im zweiten Teil der 2. Auflage auf Seite 42; es ist im Jahre 1775, wie bereits erwähnt, zur *Clarissa* geschrieben, und die eben erwähnte Briefstelle erklärt, wieso das Gedicht bald für das Werk eines Unbekannten, bald für das von Voß gehalten wird²⁾.

Die Veränderungen waren überhaupt hauptsächlich dem zweiten Teil der 2. Auflage vorbehalten. Am 5. November 1784, also nach Erscheinen des ersten Teiles, bat Schulz Voß, ihm die Veränderungen zu schicken, die er in seinen Liedern, soweit sie in seinen »Gesängen am Klavier« standen, gemacht habe, wie auch von folgenden Liedern: »Freund, ich achte nicht des Mahles«, »Die Lerche sang, die Sonne schien«, »Wohl, wohl dem Manne für und für«, »Im blanken Hemde gehen« sowie vom »Neujahrslied«. Voß zögerte, und Schulz mußte damit drohen, die »Gesänge am Klavier« in unveränderter Form abzdrukken. Am 25. Februar 1785 konnte er ihm jedoch den ersten Teil der neuen Auflage übersenden.

Die Veränderungen des zweiten Teiles bezogen sich auch auf die Musik. Jedoch sind sie nicht erheblich. Umgestaltet sind aus den »Gesängen am Klavier« neun Nummern³⁾. Meistens beziehen sich die Veränderungen nicht auf die Melodie der Singstimme, sondern nur auf den Satz. Bald ist die Harmonie vollgriffiger behandelt⁴⁾, bald ist ein Vorschlag weggelassen⁵⁾, bald ist der Baß ein wenig verändert⁶⁾. Doch kommen auch Veränderungen in der Melodie vor, Veränderungen, die einen notwen-

1) Aus der *Clarissa*.

2) Friedlaender, Das deutsche Lied usw., II, S. 287.

3) Es sind folgende Lieder: »Mit des Jubels Donnerschlägen«, »Blühe, liebes Veilchen«, »Ich war einst sechzehn Jahre alt«, »Regen komm herab«, »Bekränzt mit Laub«, »Sagt mir an, was schmunzelt ihr«, »Schön sind Rosen und Jasmin«, »Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet«, »Schwermutsvoll und dumpfig«.

4) Z. B. in »Beglückt«, Takt 4.

5) Z. B. in »Mit des Jubels Donnerschlägen«, Takt 3, in der Melodie.

6) Z. B. in »Bekränzt mit Laub«, erste Variante.

digeren und natürlicheren Fluß herstellen. Das »Vaterlandslied eines deutschen Mädchens« ist in der Fassung von 1779 überhaupt verworfen und neu komponiert; auch hat es sein Gegenstück in dem »Vaterlandslied eines deutschen Jünglings« erhalten.

Statt vieler sei hier ein Beispiel für die Art der Veränderungen angeführt. Das »Regenlied« schloß 1779 folgendermaßen:



Es schließt jetzt so:



Im selben Liede hieß es früher in Takt 15 und 16:



Jetzt heißt es:



Außerhalb der »Gesänge am Klavier« ist noch verändert das Lied »Die Lerche sang, die Sonne schien«: es erhielt erst jetzt die Varianten für die Schlüsse der Strophen.

Der »Vorbericht« zum ersten Teil trägt das Datum: Berlin im November 1784. Durch denselben erhält die Sammlung eine zentrale Stellung in Schulz' künstlerischem Schaffen. Einmal hat er hier vor der Öffentlichkeit den Lebensnerv seiner Kunst aufgedeckt; er gab gleichsam einen Kommentar zu seinen bisher erschienenen, hier zusammengefaßten und inzwischen zum Teil noch künstlerisch ausgefeilten Liedern. Er bezeichnete das Publikum, an das er sich gewendet haben wollte: »ungeübte Liebhaber des Gesanges, denen es nicht ganz und gar an Stimme fehlt«, und scheute sich nicht zu gestehen, daß er auf dieses Publikum hin seine Lieder eingerichtet habe. Trotzdem zieht ihn nicht das Publikum herab, sondern er es zu sich herauf: denn künstlerischer Wert soll allem innewohnen, was aus seiner Feder fließt. Worin er ihn in der Gattung des volkstümlichen Liedes erblickt, davon gibt er nun Rechenschaft; und hierin liegt die zweite Hauptbedeutung des »Vorberichtes«. Es ist gleichsam ein musikästhetischer Essay von der besten Art. Besonders beachtenswert ist die Stelle, wo Schulz von der »höchsten Vollkommenheit aller Verhältnisse der Teile« des Kunstwerks spricht, »wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen notwendig ist«. Hier sehen wir ein Hauptprinzip des neuen Stiles ausgesprochen, eines Stiles mit ganz anderen architektonischen Grundsätzen, der hierdurch jene von Schulz geforderte Kongruenz des dichterischen und musikalischen Organismus erst möglich machte. Denn die zeitgenössische Dichtung zeigte ebenfalls einen neuen Stil in der Entwicklung begriffen, und es ist nicht das kleinste Verdienst Schulz', daß er für das Lied wenigstens die Notwendigkeit eines der Dichtung adäquaten Stilgefühles betonte und vielfach auch in seinen Kompositionen bewies¹⁾.

Wenn es auch ausgemacht ist, daß Schulz' Hauptbegabung auf dem Felde einer kleinen Gattung wie der des Liedes lag, wenn er auch selbst nur mit seinen Liedern dauernd zufrieden war²⁾, so drängte es ihn dennoch bisweilen, sich auch in größeren Formen auszusprechen, in einer Oper, in einem Oratorium, oder »in einem Herr Gott dich loben wir, und dergleichen«, — worin er, wie er am 23. Juni 1783 an Voß schreibt, »sein bißchen Kunstvermögen so recht auskramen könnte«. Nur sollte es durchaus ein deutsches Werk werden. Bereits am 2. August 1782 schrieb er an Voß in diesem Sinne; er habe einen Plan zu einer deutschen Oper gemacht, die er für sein Leben gern in Musik setzen möchte, wenn sie von einem guten Dichter ausgearbeitet wäre. Voß sollte sein Gutachten abgeben, ob der Plan bearbeitenswert sei, und ob er auch wirklich bearbeitet werden könne.

1) Siehe oben S. 197.

2) Siehe S. 208 dieser Abhandlung.

»Finden Sie, daß er brauchbar sei, o! dann verhelfen Sie mir zu einem deutschen Dichter, der die Hand daran lege. Ich kenne Niemanden als Sie, und ich zweifle sehr, daß Sie zu dergleichen Ausarbeitungen Lust haben möchten. Aber Sie kennen alle Dichter des ganzen römischen Reichs mit allen ihren Talenten; vielleicht kennen Sie unter diesen Jemanden, der im Stande sei, eine gute Oper zu machen, und der auf Ihre Empfehlung sich über diesen Plan erbarmen möchte. Sie täten mir den größten Gefallen von der Welt«.

Diesem Briefe hatte Schulz eine Abschrift eines dramatischen Entwurfes beigelegt, der den Titel führt: »Esther. Ein lyrisches Schauspiel in drei Aufzügen.« Der Stoff war darin für die einzelnen Auftritte disponiert, und Schulz hängte dieser Disposition »Anmerkungen für den Dichter« an. Danach sollte dieser gänzliche Freiheit in Absicht der Form der anzubringenden Arien, Duette und Chöre behalten; nur sollte die Sprache lyrisch und leidenschaftlich sein. Je verschiedener die Form dieser Singstücke sei, desto weniger Monotonie würde sich einstellen.

Da das ganze Stück gesungen werde, so müsse die Sprache des Rezitativs gedrängt, aber doch höchst klar sein. Die Sprache des ganzen Stückes solle »soviel wie möglich die Sprache der heiligen Schrift sein« und das Buch »Esther« zu dem Dialog der meisten Szenen das Material geben. Die Klagelieder Jeremiä waren zu den Chören der Israeliten ausersehen, und sie sollten nicht immer von dem ganzen Volk gesungen, sondern bald von einer, bald von mehreren, bald allen Stimmen gesungen werden. Dabei »könnten selbst unter diesem Volk noch besonders gruppierte Handlungen vorgehen, die zu kleinen aber interessanten Episoden Anlaß gäben.« — Der Dichter sollte gänzliche Freiheit, diesen Plan nach Gefallen zu verbessern, behalten.

Voß antwortete ablehnend¹⁾, er traue sich eine derartige Aufgabe zu lösen nicht zu.

»Ich würde«, schrieb er, »an der Krücke des Herkommens einherlahmen, und ein Ding hervorbringen, wie es viele Dinge giebt, gut genug für einen Komponisten, der es macht wie seine Vorgänger, aber nicht für den edlen Schulz, der unbekümmert um Mode und Geschmack, nicht wie ein ceremonienkundiger Opfermietling, sondern als ein Sohn der Natur, in ihren innersten Heiligthümern aus und eingeht. Auch weiß ich niemand unter meinen Freunden, dem es gelingen möchte.«

Schulz' Wünsche gingen nicht in Erfüllung. Er tröstete sich später damit, »das Sujet schicke sich vielleicht auch besser zu einem Oratorium, als zu einer Oper«²⁾. Dafür wurde jedoch ein Werk vollendet, dessen Stoff ebenfalls aus der Bibel genommen war, und in welchem die Anordnung der Chöre und der Charakter der Sprache so beschaffen

1) Am 22. Mai 1783.

2) Am 23. Juni 1783 an Voß.

waren, wie Schulz es in den oben wiedergegebenen Anmerkungen zur *Esther* verlangte, so daß man nicht bestimmt sagen kann, wie das Abhängigkeitsverhältnis beschaffen ist. Es waren die Chöre zu Racine's *Athalia*. Entweder wurde Schulz nämlich durch die *Athalia*, die doch französisch geschrieben ist, angeregt, ein ähnliches Werk in deutscher Sprache zu erstreben, oder die *Athalia* wurde von Schulz hervorgesucht, weil sie seinen Wünschen nach einem solchen Werke entsprach. Denn wenn auch die *Athalia*, wie C. F. Cramer in der Vorrede zu seiner Übersetzung mitteilt, auf einen Wunsch des Prinzen Heinrich komponiert wurde, so war sie doch Schulz in gewisser Weise ans Herz gewachsen und, wie er sich äußerte ¹⁾, »dasjenige Werk, durch das er versuchen möchte, eigentlich zu zeigen, ob er sich der Liebe und Gunst, die das Publikum gegen kleinere Arbeiten von ihm gezeigt, wert machen könne, und auf das er seine ganze Kraft verwandt habe«.

Racine's Dichtung stammt aus dem Jahre 1691; sie war sein letztes Werk und wird vielfach als die Krone des klassischen französischen Dramas angesehen. Die Chöre, die allein für die Komposition in Betracht kommen, finden sich am Schluß der ersten vier Akte und sind öfters komponiert worden ²⁾. Man kann begreifen, daß sie Schulz eine sympathische Aufgabe boten. Er komponierte sie im Laufe des Jahres 1782. Aus einem Schreiben Voß' an Schulz vom 4. März 1782 geht hervor, daß er damals mitten in der Arbeit war.

Die *Athalia* wurde in der Folge eines der berühmtesten und beliebtesten Werke Schulz'. Sie wurde wiederholt in Rheinsberg aufgeführt; der Prinz hatte eine prunkvolle Ausstattung dazu bewilligt ³⁾. Um der *Athalia* zu ihrer Beliebtheit zu verhelfen, mußte aber noch eine Reihe von Umständen mitwirken, vor allem eine Übersetzung und Druck. Als Reichardt im Jahr 1783 in Rheinsberg sich aufhielt, machte er sich zu Schulz' Zufriedenheit daran, den Chören deutschen Text unterzulegen ⁴⁾. Er kam aber nur bis zum ersten Chore ⁵⁾, und die Arbeit übernahm nunmehr Carl Friedrich Cramer.

Cramer, der dem »Hain« nahestand, war durch Voß mit Schulz bekannt geworden und lebte als Professor der griechischen und orientalischen Sprachen in dem damals dänischen Kiel. Schulz und er lernten sich persönlich zuerst im Sommer 1784 kennen: Cramer, für die Musik interessiert und selbst ausübend, besuchte Schulz kurz vor dem Tode

1) Cramer, Magazin für Musik, 1784, S. 271.

2) Es sei hier an Moreau's, Gossec's, Mendelssohn-Bartholdy's Kompositionen erinnert.

3) S. Anm. 1. Zu der ersten Rheinsberger Vorstellung hatte Schulz Reichardt eingeladen (Reichardt a. a. O.).

4) Schulz-Biographie.

5) Schulz an Reichardt, 7. April 1783, abgedr. bei Reichardt a. a. O.

von dessen Gattin, und wie aus einem Brief Schulz' an Voß vom 7. Juni 1784 hervorgeht, wurden beide Männer bald recht vertraut miteinander. Es folgte darauf ein Zusammentreffen in Eutin, und Cramer und Schulz reisten gemeinsam nach Kiel¹⁾. In seinem »Magazin«²⁾ kündete Cramer seine Übersetzung des Werks an und benachrichtigte das Publikum, daß eine Partitur des Werkes in seiner »Polyhymnia« demnächst erscheinen werde. Die Übersetzung sollte sich auf das ganze Stück, nicht nur auf die Chöre erstrecken und sollte in Jamben sein, »mit einem untergelegten Texte des lyrischen Teils, so daß man sie sowohl in deutschen Theatern als auch in Konzerten als ein geistliches Oratorium wird aufführen können«. Gleichzeitig forderte Cramer zu einer »vorläufig sichernden« Subskription auf, da ohne dieselbe der Druck der Partitur nicht geschehen könne.

Vor der Drucklegung arbeitete Schulz die Partitur noch einmal um. Er benutzte zu dieser Arbeit den Winter 1784/5³⁾ und konnte sagen, daß sie »nun so gut wäre, als er es zu machen imstande sei«⁴⁾. Gleichzeitig fanden sich auch »gegen zweihundert Subskribenten«, »ohngefähr hinlänglich, um die Kosten der Herausgabe zu bestreiten«⁵⁾. Im Oktober 1785 befand sich das Werk im Druck⁶⁾, und 1786 erschien es, wie angekündigt, in der »Polyhymnia«. Im selben Jahre erschien auch ein von Schulz ausgearbeiteter Klavierauszug.

Um die »Athalia«. wie Cramer angekündigt hatte, auch für den Konzertsaal zu erschließen, verfertigte dieser einen die einzelnen Chöre der Akte verbindenden Text und Schulz eine Zwischenakts-Musik. Im »Magazin«⁷⁾ kündigte Cramer beides unter dem Titel »Nachtrag zur Athalia« an. Schulz war der Gedanke zu seiner Zwischenakt-Musik gelegentlich der Aufführung gekommen, die er im Winter 1786/7 im Konzertsale des korsikanischen Hauses zu Berlin selber leitete⁸⁾. Er schrieb an Cramer am 16. Oktober 1786:

». . Ich hatte nach dem vierten Akt die Instrumente auf eine wüste kriegerische Art fortgehen lassen, bis das erste Chor ‚laut durch die Welten tönt dein großer Name‘ wie ein Tedeum nach gewonnener Bataille einfiel; das machte sich ungemein gut. Das Monodrama hatte ich in ein Instrumentalstück zusammengefügt, das zu den folgenden Chören einleitet.«

Allem Anschein nach wurden die Zwischenakts-Musiken bei der erwähnten Aufführung in Berlin zum erstenmal benutzt; dieselben erschie-

1) Ernestine Voß, a. a. O., S. 37.

2) Jahrg. 1784, S. 270.

3) Schulz an Reichardt, 29. April 1785, abgedr. bei Reichardt a. a. O.

4) Schulz änderte nachher doch noch unwesentlich: siehe Cramer, »Magazin«, 1786, S. 1441.

5) S. Anm. 3.

6) Schulz an Rust am 28. Okt. 1785, abgedr. bei Hosaeus, Rust.

7) Jahrg. 1786, S. 1440.

8) Cramer, a. a. O.

nen bei Rellstab. Den verbindenden Text veröffentlichte Cramer im Anschluß an die oben erwähnte Ankündigung.

Die Aufnahme, die Schulz' Werk fand, war wie bereits bemerkt, eine glänzende. Im »Magazin für Musik«¹⁾ teilt Cramer im Anschluß an seinen »Nachtrag zur Athalia« die begeisterten Urteile einiger hervorragender Künstler²⁾ über das Werk mit. Dieselben sind zum Teil ganz überschwänglich, besonders das von W. von Gerstenberg.

Reichardt besprach das Werk ausführlich in seinem »musikalischen Kunstmagazin« 1791 II. S. 36, nachdem er schon im »Kunstmagazin« von 1787 im fünften Stück dasselbe angezeigt hatte, und bereits bei dieser Gelegenheit bezeichnete er die *Athalia* als ein Werk, das »an Wahrheit, reiner Kunstschöne und echten guten Geschmack vielleicht bis jetzt nicht seines Gleichen habe«. Dieses Urteil erneuerte er dann 1791, obgleich es, wie er sagt, »manchen parteiischen Freunde« viel zu enthusiastisch erschienen sei. Er regte zugleich an, daß die *Athalia* auch in kleineren gesellschaftlichen Zirkeln »bei einem guten Fortepiano, das hie und da die Blasinstrumente ersetzt, mit wenigen Singstimmen und zwei Violinen, Bratsche und Baß« aufgeführt werde.«

Goethe und Voß dehnten ihr Urteil zugleich auf die Übersetzung aus, welche überhaupt nicht unbeanstandet geblieben war. Die schärfste Anfeindung hatte sie durch Chr. Fr. Nicolai in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« desselben erfahren³⁾. Goethe hatte, von Reichardt auf das Werk aufmerksam gemacht⁴⁾, dasselbe mit als das »Merkwürdigste vom Jahre 1789« bezeichnet. Er besaß Abschriften der Chorpartien aus dem zweiten, dritten und vierten Akte⁵⁾ und trug sich mit der Absicht, denselben eine neue Übersetzung zu geben, da ihm die Cramer'sche nicht gefiel. In einem Briefe vom 15. Juni 1789 schrieb er in diesem Sinne an Reichardt⁶⁾ und sprach von den »ausgezeichneten« Chören Schulz'. Goethes Übersetzung blieb ungedruckt; sie findet sich im Weimarer Goethearchiv unter den einzelnen Stimmen der Abschrift, die übrigens die Instrumentalbegleitung nicht mit enthält⁷⁾.

Voß war zufriedner mit Cramer's Arbeit. »Ich täte sie Dir nicht nach«, schreibt er an ihn am 21. Nov. 1786⁸⁾. Schulz' Komposition gedenkt er als eines Meisterwerkes: »Ich kenne nichts, was ich darüber setzen möchte.«

Im krassen Gegensatz zu dem Beifall, den die *Athalia* bei Kennern gefunden hatte, steht das Urteil derjenigen Fürstin, der Schulz das

1) Jahrg. 1786, S. 146.

2) Z. B. Naumann, Salieri, Reichardt, Ernst Wilh. Wolf, von Nichtmusikern W. v. Gerstenberg.

3) Band 73, erstes Stück, S. 141.

4) Bei einem Besuch Reichardt's bei Goethe im Jahre 1789, Pauli, a. a. O., S. 73.

5) So nach dem Aufsatze von B. Suphan, »Goethe's ungedruckte Übersetzung der Chöre zu Racine's »Athalia«, Goethejahrbuch XVI, S. 35, zitiert bei L. Krähe, C. F. Cramer bis zu seiner Amtsenthebung, S. 193 f.

6) Weimarer Ausgabe, Band IV, S. 129.

7) Suphan, a. a. O.

8) Cramer's »Magazin«, a. a. O.

Werk zuerst widmen wollte: der Prinzessin Amalia von Preußen. Sie schrieb zunächst auf Schulz' Bitte, die Widmung anzunehmen:

»Ich verbitte sehr, meinen Namen unter ein Werk zu setzen, auf welches ich nie unterzeichnen werde, und zwar aus dem Grunde, weil die itzige Musik keine Musik ist!«.

Hierauf schickte ihr Schulz, wie er am 31. Januar 1785 an Cramer schreibt, »in tiefster Ehrfurcht« einige Chöre in Partitur und unter anderen die Fuge aus der *Athalia* dennoch zu, wobei er sich »der hohen Gnade, den verehrungswürdigen Namen einer so erlauchten Kennerin seinen geringen Ausarbeitungen vorsetzen zu dürfen, vollkommen unwürdig« erklärt. Amalia sandte das Paket zurück mit einem von fremder Hand abgefaßten Schreiben, unter das sie nur ihren Namen setzte. Es lautete folgendermaßen:

»Ich stelle Mir Vor, Herr Schulz! daß er sich versehen, und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen von Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der ModusContrarius ganz hinten-angesetzt, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt; man muß raten, aus welchem es gehen soll, keine kanonischen Nachahmungen, nicht der allermindeste Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heißen? Gott wolle denjenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft von sich selbst besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern, und erkennen Lehren, daß sie nur Stimper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, daß das Werk den Meister rühmen müßte, aber anitz ist alles Verkehrt und Verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiermit genug. Amélie«.

Schulz widmete sein Werk nunmehr Kronprinzessin Louisa Augusta von Dänemark, einer geborenen Prinzessin von Anhalt-Dessau, an die er einesteils durch Rust, den Dessauer Hofkapellmeister²⁾, andererseits durch Cramer empfohlen war. Sie nahm die Widmung an. Dies schuf die erste Beziehung Schulz' zu Dänemark und die Widmung an diese Fürstin, die später, da der Kronprinz von Dänemark für seinen Vater die Regentschaft führte, die erste Frau in Dänemark war, sollte für Schulz von Bedeutung werden.

Das Verhalten der Prinzessin Amalia ließ Schulz nicht gleichgültig und war auch von Folgen für ihn begleitet, insofern, als der Prinz die

1) Dieser Brief vom 31. Jan. 1785 findet sich in einer alten Abschrift auf der Berliner Kgl. Bibliothek und ist ebenso, wie der sogleich folgende der Prinzessin, veröffentlicht bei Bitter, Emanuel u. Friedemann Bach, sodann von C. Sachs im Hohenzollernjahrbuch 1910 (Prinzessin Amalia als Musikerin).

2) Schulz' Brief an Rust vom 28. Oktober 1785. (Abgedr. bei Hosäus, Rust): »Ich rechne mir's zur besonderen Ehre, den Namen Ihrer liebenswürdigen Fürstin diesem Werke vorsetzen zu dürfen, und wünsche nichts sehnlicher, als daß die Bearbeitung desselben auch ihrer Erwartung in etwas entsprechen möge.« Derjenige, der die Widmung eigentlich veranlaßte, war Cramer: s. Krähe, a. a. O., S. 220.

Abneigung seiner Schwester gegen das Werk teilte. Schon am 7. Februar 1785 beklagte er sich über die bitteren Kränkungen, die er erfahren müsse¹⁾; am 4. April desselben Jahres schrieb er an Cramer²⁾:

»Alles, was die Prinzessin Amalia Ungünstiges über ihn gesagt habe, könne sein; aber warum müsse es ihm so grob gesagt werden,«

und spricht von seinem Ekel, den er gegen die Musik habe, worüber er sich schon Reichardt gegenüber ausgelassen hatte³⁾:

»Indessen hat man doch so viel gewonnen, daß die Liebe zur Kunst, die mein ganzes Leben lang in meiner Seele gelegen hat, nun davon gewichen ist. Ich lebe seit acht Tagen in einer Untätigkeit, die wahrlich stinkend ist, und bin dabei so grämlich, daß ich mir selbst zur Last werde.«

Die humorvolle Seite der Angelegenheit kommt aber dann ein wenig zum Ausdruck in einem Briefe Schulz' an Cramer vom 20. Juli 1786, als die Partitur fertig gedruckt war:

»Hätten wir nicht gut getan, ein Exemplar auf Löschpapier mit bemalten Hexenköpfen drucken zu lassen, um es der Prinzessin Amalia zu schicken?«

In Amalias Urteil spricht eine aussterbende Zeit in ihrem Todeskampfe gegen eine neue. Man hört aus ihren Worten deutlich ihren Lehrer Kirnberger heraus, der übrigens schon 1783 gestorben war und der, wie bereits bemerkt, Schulz' Entwicklung seit 1775 durchaus als eine in die Irre führende ansah. Im Frühjahr 1780 hatte Kirnberger an den Schulz ebenfalls nicht allzufreundlich gesinnten Forkel geschrieben:

»Schulz ist ein besonders tüchtiger Mensch, nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt, und sich abgiebt mit solchen Narrereien wie die komischen Operetten, obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes, wovon Hiller, Neeffe und dergleichen absolut keinen Begriff haben...«

Die Prinzessin Amalia wollte Schulz freilich nicht einmal den reinen Satz zugestehen. — Amalia's Tadel zog sich wie Schulz übrigens kein Geringer als Glück zu, über dessen *Iphigenie auf Tauris* die Prinzessin an Kirnberger schrieb: sie habe keine Invention, eine elende Melodie, keinen Akzent, keinen Ausdruck, alles gleiche einander usw.⁴⁾.

Seiner Partitur-Ausgabe von 1786 schickte Cramer eine französische Vorrede voraus, er spricht daselbst von der »*Mélodie simple*« und der »*Harmonie savante*« Schulz' als dem »neuen Gusto« der Zeit.

Schulz selber hat der Cramer'schen noch eine eigene, ebenfalls französisch geschriebene Vorrede folgen lassen. Hierin spricht er von dem Melodrama, das sich in Racine's Dichtung im II. Akte in Szene VII findet. Es tritt da der Chor, entgegen der sonstigen Gepflogenheit des Dramas, mitten in der Szene auf »*au son de toute la symphonie des instruments*«, die Rede des Hohenpriesters unterbrechend, der ebenfalls eine Zeitlang zum Tone der Instrumente spricht, deren Einsetzen Racine genau vorgeschrieben hat. Schulz glaubt sich rechtfertigen zu müssen, »*afin ne point passer pour vouloir accéditer un nouveau genre pour le mélodrame*«.

1) Brief an Reichardt, in dessen Schulz-Biographie.

2) Abschrift Pölchau's in der Berliner Kgl. Bibliothek.

3) Siehe Anm. 1.

4) In dänischer Sprache auszugsweise abgedr. bei Ravn, a. a. O.

Die »*Athalia*« wurde häufig in der ersten Zeit nach ihrem Entstehen auch außerhalb Rheinsbergs aufgeführt¹⁾. Es kam ihr zu statten, daß sie im Rahmen eines gewöhnlichen Konzertes leicht aufführbar war. H. Kretzschmar legt ihr denn auch die geschichtliche Ehre bei, die Gattung der Schauspielmusiken in das deutsche Konzert gebracht zu haben²⁾.

Vor der *Athalia* vollendete Schulz noch eine andere Komposition in französischer Sprache im dramatischen Genre: die der »*Fée Urgèle, ou ce qui plaît aux dames*«, nach der gleichnamigen »*Comédie en 4 actes mêlée d'ariettes*« von Charles Simon Favart. Schulz arbeitete an diesem Werke im Winter 1780/1. Er komponierte die »Arietten«, setzte dem Werke außerdem eine Ouvertüre vor und stattete es mit einem Entreakte zwischen dem 1. und 2. Akte, sowie mit Tanzeinlagen (Divertissements) aus. Die Arbeit fiel ihm recht schwer. Im einem Briefe an Reichardt, den dieser in seiner Schulz-Biographie wiedergibt³⁾, dessen Datum ich aber von Reichardt für falsch angegeben halte, spricht er näher davon: er strengte sich bei der Ausarbeitung so an, daß er krank wurde und sich Schwindel und Blutstarrungen einstellten, wovon er überfallen wurde, sobald er mit einiger Anstrengung an irgend etwas denken wollte. Nichtsdestoweniger atmet die *Urgèle* Leichtigkeit und Grazie; vielleicht ist Schulz dem französischen Stile nirgends näher gekommen, als hier; gegen das *Impromptu* von 1779 zeigt sich ein großer Fortschritt. Reichardt, der das Werk sehr schätzte, gab in seinem »Kunstmagazin«⁴⁾ dem Wunsche Ausdruck, das Werk durch eine Übersetzung der deutschen Bühne zugänglich gemacht zu sehen. Zu einer deutschen Übersetzung ist es auch gekommen; ein handschriftlicher Klavierauszug mit Angabe der Instrumente auf der Berliner Kgl. Bibliothek⁵⁾ beweist dies. Schulz trug sich selber damit, die *Urgèle* neu zu bearbeiten⁶⁾; es ist sehr

1) Die Aufführung im Winter 1786/87 im korsikanischen Konzertsaal ist schon erwähnt worden. Im Jahre 1786 fand ebenfalls eine Berliner Aufführung im »Müller'schen« Konzertsaal statt (Textbuch in deutscher und französischer Sprache auf der Kgl. Bibliothek Berlin). 1788 wurde das Werk aufs neue in Berlin aufgeführt (Bemerkungen eines Reisenden usw., Halle 1788); diese Aufführung war »matt, unrein und in verfehlemte Zeitmaße«. 1789 kam das Werk auf das deutsche Nationaltheater (Schneider, Gesch. d. Berliner Opernhäuser, S. 232), auf Veranlassung Friedrich Wilhelm's II., der Schulz sehr hoch schätzte. Reichardt berichtet in seiner Schulz-Biographie von seinen vergeblichen Versuchen, die *Athalia* in Paris auf das *Théâtre français* zu bringen: in Paris dominierte Gossec's Musik zur *Athalia*.

2) Führer durch d. Konzertsaal, S. 320.

3) Vom 7. April 1783, welches Datum aber in 1782 umgeändert werden muß

4) Jahrg. 1782, S. 205.

5) Ein Fragment aus der Partitur hat sich erhalten in der »*Ah, que l'amour est chose jolie*« — Arie für Sopran mit Instrumenten, die im Manuskript auf der Hofbibliothek Wien sich befindet. Auch befindet sich eine Partiturabschrift (vielleicht das Autogramm?) auf der Kgl. Bibliothek Kopenhagen (Katalog der Werke Schulz' daselbst).

6) Brief an Voß vom 25. August 1786.

leicht möglich, daß dies geschehen ist, denn 1789 wurde sie ¹⁾ auf dem Nationaltheater zu Berlin in deutscher Sprache aufgeführt ²⁾. Von dem erwähnten Klavierauszug sagte Gerber 1792, er sei im Druck versprochen ³⁾.

Im darauf folgenden Winter begann Schulz die Ausarbeitung einer neuen französischen Operette ⁴⁾, deren »Text ihm so ziemlich gefiel«. Von wem dieser war, habe ich nicht ermitteln können. Auch dieses Mal wurde Schulz die Arbeit sehr sauer. Er schreibt darüber (in dem soeben erwähnten Briefe):

». . . sie wollte mir durchaus nicht nach meinem Kopfe geraten. Eigensinnig und halsstarrig wollte ich es durchsetzen, oder der Teufel müßte sein Spiel mit mir haben. Ich entschlug mich aller anderen Gedanken und Vergnügungen, sann auf nichts als auf meine Operette, und trug am Ende die Krankheit davon, die mir ‚*La Fée Urgèle*‘ zuerst zuwege gebracht, wovon ich aber wieder kuriert ward, und nach der Zeit nichts wieder empfunden hatte. . . .«

Das Resultat war schließlich, daß Schulz das unvollendete Werk ins Feuer warf, da es, wie er sich Reichardt gegenüber ausdrückt, höchst steif und ohne Geniezüge war.

Überhaupt kam bei Schulz immer wieder der Wunsch zum Durchbruch, ein größeres Werk in deutscher Sprache zu komponieren. Am 23. Juni 1783 schreibt er an Voß:

Die einzige große Musik, die ich bis jetzt mit Vergnügen gemacht habe, ist über französische Worte, nämlich die Chöre von *Athalie*. Warum soll ich, da ich ein Deutscher bin, für Franzosen arbeiten, die von mir nichts wissen, und meinen lieben Landsleuten nichts weiter liefern, als hin und wieder ein paar Liederchen, und auch diese in sehr geringer Anzahl, da es mir an guten Texten fehlt!

Im Jahre 1785 sollte seine Sehnsucht nach dem Text eines deutschen Werkes befriedigt werden. W. v. Gerstenberg, den er 1784 gelegentlich eines Besuches bei Voß in Eutin kennen lernte, sandte ihm im Februar 1785 seine *Minona* und Schulz schrieb sehr befriedigt über das Werk an Voß ⁵⁾.

»*Minona* oder {die Angelsachsen«, ein tragisches Melodram in vier Akten ⁶⁾, sollte aber dennoch nicht von Schulz komponiert werden.

1) Nach Gerber, Lex., Art. Schulz.

2) Eine Ankündigung der deutschen Übersetzung findet sich in der »Musikalischen Realzeitung«, Speier 1790.

3) Zwei Stücke aus dem Werke veröffentlichte Schulz in den »Liedern im Volkston« 1785, I, unter dem Titel *Airs détachées de la Fée Urgèle*.

4) An Reichardt, 7. April 1783 (1782?).

5) Das Stück ist in Gerstenberg's vermischten Schriften (1813), Band I, gedruckt.

6) Am 25. Februar 1785.

Das in weitschweifigster Prosa geschriebene Stück spielt in Britannien zur Zeit der Römerherrschaft. Für die Musik kommen teils die Monologe der Minona (der Schwester des Königs Trenmor von Morven, die den sächsischen Heerführer Edelstan liebt und deshalb von ihrem Vater in einer Höhle der Geisterinsel zum Opfer für den Gott Brumo verwahrt wird), teils Geisterchöre, Bardenchöre, Druidenchöre usw. in Betracht. Gerstenberg hat dabei den Charakter der Musik zum Teil genau vorgeschrieben; z. B. singt Minona bei ihrem ersten Auftreten »in die Harfe ein romantisches Lied«, oder die Barden singen »motettenartig und nur durch das Taktschlagen der Schilde begleitet«. Die Poesie der Gesänge entbehrt nicht eines musikalischen Reizes, z. B. hebt Minona an:

Holdes Traumbild süßen Schlummers,
Traumbild süßeren Erwachens,
Schwebe mir mit deinem Zauber,
Schwebe weilend über mir« usw.

1786 war Schulz mit dem Werke ernstlich beschäftigt. Zu Beginn dieses Jahres weilte er in Berlin¹⁾ und schrieb von hier aus an Cramer²⁾:

er gehe »itzt täglich zu dem großen Harmonikaspieler Rölling um sich in den Ton der Arie der Minona zu versetzen. Dieser habe eine Art erfunden, dies Instrument als ein Klavier zu spielen, ohne daß es das Geringste von der himmlischen Sanftheit seines Tones verloren, sondern an Stärke vielmehr gewonnen hat. . .«

Am 25. August des Jahres bezeichnet Schulz Voß gegenüber die *Minona* noch als Projekt. Ein solches blieb es, wie gesagt, auch. Zwar brachte die »Allgemeine deutsche Bibliothek³⁾« eine Ankündigung des Gerstenberg'schen Werkes, mit dem Zusatz: »Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Schulz«; Schulz' Komposition wird aber sonst in keiner Weise weiter gedacht. Schulz hatte schon am 20. Mai 1785 an Gerstenberg geschrieben⁴⁾:

»Wissenschaft, Überlegung, gesunde Urteilskraft, Richtigkeit und Gründlichkeit des Mechanismus bei der Kunst verschlägt bei ihr nicht. Hierbei muß die Seele entflammt sein und außer sich selbst geraten, wie des Dichters Seele, wie bei Emanuel Bach in seinen Phantasien und Gluck in einigen Szenen seiner Opern. Ich habe einen dunklen Begriff, eine Ahnung von einem solchen Seelenzustand, aber noch niemals habe ich mich trotz aller Anstrengungen darin erhalten können. Deshalb habe ich es bislang auch vermieden, mich mit Werken abzugeben, die hohe Begeisterung voraussetzen«.

1) An Voß, 3. März 1786.

2) Mag. f. Mus. 1786, S. 1319.

3) Bd. 77, S. 116/7.

4) Dieser Brief findet sich im Auszug in dänischer Sprache abgedruckt in Thrane's Werk »*Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels Historie 1648—1848*, Kopenhagen 1908, S. 181. Wie Thrane a. a. O., S. 418 angibt, befanden sich dieser und andere Briefe Schulz' im Besitz des Hrn. E. Frensdorff, Buch- und Kunstantiquariat in Berlin. Als ich hiervon Kenntnis erlangte, hatte sich die Firma gerade aufgelöst, und die Briefe waren in unbekannte Hände übergegangen.

Ein Einblick in die »Minona« überzeugt denn auch, daß sie für Schulz nicht geeignet war¹⁾.

Zu einem größeren deutschen Werke sollte Schulz nun nicht mehr kommen. Seine nächste größere Arbeit war wieder eine französische, nämlich »*Aline, reine de Golconde*«, nach dem Text des Michel Sedaine (gest. 1797), Schulz' einzige durchkomponierte Oper. Dieselbe wurde im Sommer 1787 geschrieben, und sollte die Anwesenheit der Königin Friederike Louise von Preußen, Gemahlin Friedrichs Wilhelm II. in Rheinsberg feiern²⁾. Am 9. Juli 1787 schrieb Schulz an Voß:

daß er »Tag und Nacht bei der Arbeit sitze, die er mit Lust mache, und die in der künftigen Woche fertig sein müsse«.

Dies bezieht sich auf die *Aline*³⁾.

Dieses Werkes nahm sich C. F. Cramer, wie früher der *Athalia*, im Interesse der deutschen Bühne an. Er verfertigte eine deutsche Übersetzung und veröffentlichte dieselbe zunächst in seiner Zeitschrift »Die Musik«. Mit dieser Übersetzung erschien 1790 ein Klavierauszug des Werkes⁴⁾, der der Königin von Preußen gewidmet war. Da Schulz Rheinsberg im Entstehungsjahr der Oper verließ, so spielen sich die Schicksale derselben zum großen Teil in Dänemark ab, wohin Schulz nunmehr ging.

Außer den genannten Werken schuf Schulz noch eine Reihe kleinerer Gelegenheitsarbeiten für den Hof. Hiervon hat sich eine Arie für Sopran und Cembalo, je zwei Violinen, Oboen, Hörner, Viola und Baß erhalten (Exemplar auf der Hofbibliothek Wien) in einer Abschrift auf einem Firmenbogen der Rellstab'schen Musikhandlung in Berlin, wo sich das Urmanuskript damals befand, wie ein gedruckter Vermerk angibt. Der Text »*Moi seule au temple de mémoire, je donne L'immortalité, j'y trace son histoire à la posterité* usw. deutet darauf hin, daß die Arie zum Gedächtnis Friedrichs d. Gr. 1786 geschrieben ist. Es ist ein durchaus unbedeutendes Werk, nur dadurch interessant, daß es Einblick gewährt in die Art und Weise, wie sich Schulz mit solchen Dingen abfand.

1) In Gerstenberg's Biographie in der »Allgemeinen deutschen Biographie« heißt es irrtümlich, die Schulz'sche *Minona* sei in Eutin entstanden und Gerstenberg habe sie für Schulz' bestes Werk gehalten.

2) Dies besagt die französische Vorrede des gleich zu erwähnenden Klavierauszuges von 1790 »... *la musique de cet opéra, qui faisait partie des fêtes charmantes, qu'un prince illustré donna à l'occasion du séjour d'une reine adorée à Rheinsberg*«. In einem Briefe Sch.' kurz vor der Abreise aus Rheinsberg (Frühherbst 1787) heißt es: »... da die Königin hier war und mich und uns alle, die wir mit Musik zu tun haben, so warm hielt, daß die Welt hätte untergehen können, ohne daß ich es bemerkt hätte«.

3) Bereits am 25. August 1786 spricht Schulz Voß gegenüber von dem Projekte einer Oper für den Prinzen.

4) Eine Partitur wurde nicht gedruckt. Ein Manuskript derselben befindet sich auf der Berliner Kgl. Bibliothek.

Von sonstigen Werken der Rheinsberger Zeit ist noch zu erwähnen die *Es dur*-Klaviersonate von 1782¹⁾. Sie zeigt, wie sehr Schulz auch auf diesem Gebiete mit der neuen Zeit mitging. Wie Schulz am 28. Okt. 1785 an Rust schrieb, hatte er außer den bei Hummel gestochenen Klaviersachen [die »*six pièces*« von 1776]²⁾ seither für Klavier nichts komponiert, was er dem Umstand zuschreibt, daß ihm alle Instrumentalmusik von Jugend auf sehr schwer wurde, daß er das Klavier im besonderen nur wenig in seiner Gewalt hatte, und zu einem praktischen Klavierspieler nie die Anlage besaß. Seine gedruckten Klavierstücke wurden, wie es im Briefe weiter heißt, auf besonderer Veranlassung gemacht³⁾.

Schulz als Liederkomponist hatten wir zuletzt bei den »Liedern im Volkston« verlassen. Ein Jahr vor den Sammlungen von 1785 hatte er »Johann Peter Uzens lyrische Gedichte religiösen Inhaltes, nebst einigen anderen Gedichten gleichen Gegenstandes von E. C. von Kleist, J. F. Freiherrn von Cronegk, C. A. Schmidt und J. J. Eschenburg mit Melodien zum Singen bei dem Klaviere« erscheinen lassen.

Am 29. März 1784 meldete er Voß, daß er »bis jetzt daran gearbeitet habe«; die Arbeit habe ihm »unendliches Vergnügen« bereitet. Sie sei im Druck, und werde noch in demselben Jahre erscheinen.

Die Veranlassung zur Komposition war eine Aufforderung des Verlegers Herold in Hamburg⁴⁾. Schulz schreibt denn auch in dem erwähnten Briefe an Voß, er habe die Texte so nehmen müssen, wie Herold sie ihm geschickt habe.

Die Lieder waren dem Herzog Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg gewidmet. An ihn richtete der Verleger eine Vorrede, worin es von Schulz heißt:

er habe die ganze Würde des Berufs für Religion und Tugend zu arbeiten, innigst gefühlt, und sei ihr treu geblieben«.

Schulz konnte mit dem Erfolge dieses Werkes zufrieden sein. Die Kritik äußerte sich sehr anerkennend⁵⁾, und die Subskribenten ließen

1) Auch die Sonate von 1782 ist bei Hummel erschienen.

2) Höchst anerkennende Kritik bei Dulon, *Leben und Meinungen*, S. 240. Die »*Six pièces*« von 1776 waren einer Donna Arighetta Willmann gewidmet, einer Schülerin Kirnberger's, der dieser selbst einige Kompositionen von sich dediziert hat. Eine höchst lobende Rezension findet sich ferner in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« XXXIX, S. 174 (sie »gehören zu den besten Klaviersachen der Zeit« usw.). Bei dieser Gelegenheit ist zu bemerken, daß die von Gerber im »Neuen Tonkünstlerlexikon« Schulz zugeschriebenen Klaviersachen (»Musikal. Belustigungen«, »Musikal. Badinage«, »Musikal. Luftballon«) nicht von ihm, sondern von Joh. Chr. Schulz (1733—1813) sind, der Musikdirektor am Doebbelin'schen Theater zu Berlin war.

3) Welche Veranlassungen dies waren, ist unbekannt.

4) Ankündigung des Werkes in Cramer's »Magazin« 1783, S. 943, der Auftrag an Schulz seitens des Verlegers erfolgte etwa um die Mitte des Jahres 1783, wie aus der Ankündigung hervorgeht. Nach Gerber, *Lex.*, veranstaltete Rellstab im Jahre 1794 eine zweite Ausgabe des Werkes.

5) Z. B. »Allg. deutsche Bibliothek«, 60. Band, zweites Stück: »Herr Kapell-

der Qualität und Quantität (es waren 865) nach nichts zu wünschen übrig ¹⁾).

Im Jahre 1786 folgte eine zweite geistliche Liedersammlung, die den Titel trug: »Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodien bei dem Klaviere«. Sie erschienen ebenfalls bei Herold in Hamburg und waren der Erbprinzessin von Dänemark und Norwegen, Sophie Friedrike (einer geborenen Prinzessin von Mecklenburg-Schwerin) zugeeignet²⁾. Dieses Mal fanden sich sogar 1200 Subkribenten, eine Zahl, von der H. Kretschmar³⁾ meint, daß sie in der Geschichte der Berliner Schule allein stehe. Auch von dieser Sammlung soll Rellstab nach Gerber eine zweite Ausgabe 1792 veranstaltet haben.

Als Schulz an dieser Sammlung tätig war, hatte er seine erste Gattin bereits verloren, und als er die erste Sammlung geistlicher Lieder schrieb, war bereits der Verlust seines ältesten Kindes für ihn zu beklagen.

Er hatte sich nämlich am 11. Mai 1781 mit Wilhelmine Friedrike Caroline Flügel verheiratet⁴⁾. Diese war die Tochter des verstorbenen Rheinsberger Kammermusikus Flügel und dessen ebenfalls verstorbener Gattin geb. Sievert, Schwester des oben erwähnten prinzlichen Kontrabassisten Sievert. Geboren im Jahre 1765 zu Berlin, war sie bei ihrer Heirat erst 16 Jahre alt. Über seine Gattin schrieb Schulz am 29. Januar 1784 an Voss:

»Als ich im Jahre 1780 hierher in prinzliche Dienste trat, lernte ich bald darauf zwei junge Mädchen, vater- und mutterlose Schwestern kennen, die an ihrer Mutter Bruder, namens Sievert, einen zweiten Vater gefunden hatten. Dieser Sievert ist unverheiratet, und wohnt mit seiner Mutter, die die Großmutter der beiden Schwestern ist, ein liebes, munteres Mütterchen von 73 Jahren, zusammen. Von seiner geringen Pension von 26 monatlichen Thalern hat er es möglich zu machen gewußt, daß ihrer Viere nicht allein ordentlich und anständig lebten, sondern daß auch die beyden Mädchen so erzogen wurden, als ob sie Kinder bemittelter, tugendhafter Eltern wären. Hierzu trug aber der Character der Kinder sehr viel bei. Güte, Freundlichkeit und Unschuld liegt auf ihren Gesichtern, und die Älteste ist dabei so naiv, so ohne alle Ziererei und doch so wissenschaftlich in Allem, was ein Frauenzimmer, die nicht gelehrt sein will, wissen muß, daß ich mich nicht länger halten konnte; ich erhielt ihr Jawort, und mit dieser Frau und mit dieser Familie leb' ich ein Leben, das nicht glücklicher auf Erden gedacht werden kann«.

.....
meister Schulz zeigt sich in jedem neuen Werke immer mehr als Meister... « usw.

1) Eine eingehende Würdigung dieser Sammlung, sowie der Sammlung von 1786 bei Kretschmar, a. a. O., S. 289 f.

2) Für einen Verwandten dieser Fürstin beabsichtigte Schulz im Jahre 1786 einen Psalm zu schreiben: Brief an Voß vom 25. August 1786.

3) Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, S. 290.

4) Freundliche Auskunft des Hrn. Pfarrer Richter in Rheinsberg nach dem dortigen Kirchenbuche.

Am 13. April 1782 wurde dem jungen Paare das erste Kind, ein Mädchen geboren, das in der Taufe am 28. April die Namen Friederike Henriette erhielt. Als Taufzeugen werden im Rheinsberger Kirchenbuche die »Prinzessin von Preußen« (vielleicht Prinzessin Amalia?), sowie »Mademoiselle de Wreck« und »der Herr Baron v. Knesebeck« genannt. Am 24. Juli desselben Jahres starb jedoch das Kind bereits wieder; die Beerdigung fand tags darauf statt. Schulz gab seinem Schmerze über den Verlust in einem Briefe an Reichardt¹⁾ Ausdruck, den dieser in seiner Schulz-Biographie wiedergibt. Indessen wurde am 6. Febr. 1784 ein Sohn geboren, der am 11. Febr. d. J. auf die Namen Carl Nicolaus getauft ward, diesmal unter Assistenz weniger vornehmer Paten als bei dem ersten Kinde²⁾. Allein auch dieses Kind wurde nicht alt; es starb bereits am 2. Juni desselben Jahres.

Nach so vielen Wechselfällen sollte Schulz aber auch noch die Gattin verlieren. Im Anschluß an die Geburt des letzten Kindes erkrankte sie und starb am 12. Juni 1784. Um Trost zu suchen, unternahm Schulz eine Reise nach Berlin, Lüneburg, Hamburg, Kiel, Ludwigslust und Eutin, wo er Freunde und Verwandte hatte, eine Reise, die er schon kurz vor dem Tode seiner Gattin in Voraussicht ihres unvermeidlichen baldigen Endes ins Auge gefaßt hatte³⁾.

In Eutin traf er »gegen den Herbst« ein⁴⁾ und blieb dort mehrere Wochen. Er erholte und erheiterte sich und genoß mit dem Voß'schen Ehepaare alle Schönheiten der Umgebung. Das wichtigste aber war, daß Schulz hier mit Männern wie Graf Friedrich Leopold Stolberg, Carl Friedrich Cramer und Heinr. Willh. von Gerstenberg zusammentraf, zu denen sich später noch Joh. Joach. Spalding, der berühmte Berliner Theologe, gesellte.

Wie er am 11. Okt. 1784 an Voß schreibt, hörte Schulz »in seinem Lehnstuhl den tiefsinnigen Gesprächen zu, die Voß mit Stolberg und Spalding über den Dativum und Accusativum, über den Musenalmanach und Griechenland führen«; er »geräth wohl selbst mit Gerstenberg in dicke musikalische Wälder«, wo er »ohne ihn weder ein noch ausgefunden hätte.« Aus Herbst's Voß-Biographie⁵⁾ erfahren wir dann noch, daß Voß vor Schulz und Gerstenberg »seine Gedanken über Hexameter, lyrische Strophen und größere Chorreigen« entwickelt habe. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß in diesem Kreise auch die »Theorie des Volksliedes« erörtert wurde, und daß Schulz durch das Gespräch mit den Männern des Eutiner Kreises zu größerer Klarheit seiner Anschauungen gelangte⁶⁾.

1) Vom 12. August 1782.

2) Taufpaten waren der Hofgärtner Müller, der Kastellan Curs, der Fabrikant Lüdtko (Rheinsberger Kirchenbuch).

3) Brief an Voß vom 7. Juni 1784.

4) Ernestine Voß, a. a. O., S. 36.

5) II. Band, S. 282.

6) Vielleicht hat auch Reichardt hierauf mit eingewirkt, mit dem Schulz, laut Reichardt's Schulz-Biographie, in diesem Sommer 1784 zusammengetroffen war.

Am 2. Januar 1786 begründete Schulz wieder einen neuen Hausstand: er führte die jüngere Schwester seiner verstorbenen Gattin heim, die am 2. Jan. 1770 zu Berlin geborene Charlotte Flügel.

Er schrieb am 3. März 1786 an Voß, ihm sei, als ob er die erste Ehe nur fortsetze, denn Ähnlicheres an Leib und Seele lasse sich nicht finden als diese zwei Schwestern, »die dazu geschaffen und ausersehen waren, ihm in diesem Leben die größten Freuden und auch — ach! — die größten Leiden zu geben«. Reichardt¹⁾ bezeichnet diese zweite Gattin Schulz' ebenfalls als »reizend und angenehm, wenngleich weniger schön und interessant, als ihre Schwester«. Von der ersten hatte Reichardt an anderer Stelle seiner Schulz-Biographie gesagt, sie habe, häuslich erzogen, Schulzens bescheidenem Rheinsberger Auskommen Rechnung zu tragen gewußt, und »sie war und blieb eine einfache, anspruchslose Hausfrau, wenngleich halb Rheinsberg und alle gebildeten galanten Fremde, welche Rheinsberg besuchten, ihr unaufhörlich den Hof machten«. Trotz dieser besonderen Vorzüge seiner ersten Frau, die Schulz in einer Weise betrauert hatte, »daß seine Freunde nicht begriffen, wie er ihren Tod überleben konnte«²⁾, wurde Schulz auch mit seiner zweiten Frau dauernd glücklich. Ein bedenklicher Punkt war nur, daß auch diese, wie Schulz am 3. März an Voß schreibt, von nur zarter Konstitution war.

Schulz verließ Rheinsberg im Jahre 1787. Die ungnädige Aufnahme der Widmung der *Athalia* an die Prinzessin Amalia bildete den mittelbaren Anlaß zu seinem Rücktritte, den er von selbst damals wohl nicht genommen haben würde, obgleich ihm die Rheinsberger Verhältnisse keineswegs nach Wunsch waren. Es ist schon ausgeführt worden, daß Schulz seine Tätigkeit nicht recht behagte; dazu kam der Mangel an künstlerischer Anregung, die Notwendigkeit, nur mit »Hofleuten hofmäßig zu verkehren«, da es außer dem Prediger und »einigen zum Umgang unbrauchbaren Bürgern« niemanden sonst für ihn zum Verkehre gab. Schulz schreibt einmal an Voß³⁾:

»Häusliche Freuden hab' ich die Menge, aber keine Künstlerfreuden. Ich, der ich an meiner Kunst wie an meinem Weibe hänge, habe niemanden, mit dem ich mich hierüber auslassen kann; niemanden, den ich über diese oder jene Wissenschaft befragen, bei dem ich mir in zweifelhaften Fällen Rats erholen könnte, dem ich so gerne zu hören, von ihm lernen möchte.«

Alle Unannehmlichkeiten des Rheinsberger Aufenthaltes (nur die Lage des Ortes und der Wohnung dem prinzlichen Schlosse gegenüber gewährten ihm Freude⁴⁾) wurden für Schulz noch verschärft durch seinen schlechten Gesundheitszustand. Von seiner ersten Gattin war ein

1) Schulz-Biographie.

2) a. a. O.

3) Am 29. Jan. 1784.

4) Ibid.

Lungenleiden auf ihn übertragen worden, nachdem er vorher an Ohren- und Nervenkrankheiten gelitten hatte¹⁾. Zu einer akuten Gefahr war es im Frühjahr 1786 gekommen, als er, von einer Reise nach Berlin zurückgekehrt, an Lungenentzündung erkrankte²⁾, Am 4. Juli des Jahres spricht Graf L. Stolberg von Schulz' Blutspeien³⁾.

Schulz' Gesundheitszustand und die Art, wie er in Rheinsberg lebte, gingen seinen Freunden und Verehrern nahe, und es war vor allem C. F. Cramer, der viel dazu beitrug, ihn aus dem »Viperneste« Rheinsberg, wie er es einmal ausdrückt, fortzubringen. Auf seine Veranlassung wurde, wie oben bemerkt, die *Athalia* nunmehr der Prinzessin Luisa Augusta v. Dänemark gewidmet; Cramer selbst hatte die Partiturausgabe mit einer Widmung versehen⁴⁾. Dann fanden zu Beginn des Jahres 1787 in Kopenhagen Aufführungen der *Athalia* statt: am 1. 15. u. 22. Januar im Palais des Grafen Schimmelmann, wobei Damen der Hofgesellschaft sangen, L. Ae. Kunzen dirigierte und der anwesende Kronprinz zu Tränen gerührt wurde.

Vorher war Schulz schon durch seine Lieder und Gesänge in Kopenhagen bekannt geworden: unter den Pränumeranten der »Uz'schen lyrischen Gedichte« usw. finden sich auch der König von Dänemark, der Kronprinz und die Kronprinzessin sowie die Erbprinzessin von Dänemark. Sodann hatte im Jahre 1785 Niels Schiörring, Kammermusikus und Akkompagnateur am Kgl. dänischen Hofe, das eben genannte Werk mit der dänischen Übersetzung des Schulz später befreundeten Dichters Edvard Storm herausgegeben. 1786 hatte ferner Kunzen, den Schulz 1784 in Kiel kennen lernte und der damals in Kopenhagen lebte, daselbst seine »Weisen und Gesänge« herausgegeben und im Vorworte auf Schulz hingewiesen. Endlich hatte in den gräflichen Familien Schimmelmann, Bernstorff, Reventlow, die dem Kronprinzen nahestanden, der ihnen verschwägte Graf Stolberg von Schulz, den er seit 1785 ja auch persönlich kannte und der schon 1782 durch Voß auf Schulz als Künstler aufmerksam geworden war, gesprochen.

Die Kopenhagener Stelle wurde 1786 frei. Der Hofmarschall C. F. Numsen, den genannten Adelsfamilien ebenfalls verschwägart, ließ, vielleicht auch durch den abgehenden Reformator der Königlichen Kapelle, I. G. Naumann, auf Schulz aufmerksam gemacht, durch Cramer in Kiel mit diesem Verhandlungen anknüpfen. Auf Anfrage erklärte Schulz, daß er Naumann's Honorar in Höhe von 2500 Reichstalern verlange.

1) Z. B. Brief an Voß, 10. Juni 1781, wo er von einer langwierigen Kopfkrankheit spricht, bei welcher ihm alles Arbeiten untersagt war.

2) Brief vom 3. März 1786 an Voß.

3) Stolberg's Briefe, ed. Hellinghaus, S. 237.

4) Auch an die auf S. 218 u. 225 erwähnte Widmung an die Erbprinzessin von Dänemark muß hier erinnert werden.

Jedoch gab er sich dann auch mit 2000 R. zufrieden¹⁾. Am 25. Mai 1787 erhielt er den Kontrakt, den der König bereits einen Monat früher eingesehen hatte²⁾. Rheinsberg verließ er im September 1787³⁾ voller Freude, auf diese ehrenvolle Weise aus der »prekären« Situation, in der er sich in Rheinsberg befand, herauszukommen⁴⁾.

IV.

Am 19. Oktober 1787 traf Schulz in der dänischen Hauptstadt ein⁵⁾. Er fühlte sich zunächst sehr wohl in seiner neuen Stellung. Glück-lich war er in dem Gefühl, nun auf Lebenszeit versorgt zu sein; glücklich in dem Glauben, seiner Stellung vollkommen gewachsen zu sein, und in Allem den Gegensatz zu dem ihm verhaßten Rheinsberger Verhält-nissen erblicken zu dürfen, frei von Schikanen und Kabalen und Rivali-täten durch Kollegen; glücklich in der Meinung, ein »unbemerktes stilles Leben« führen zu können⁶⁾, wie es ihm das Liebste war.

Zu seinem Wohlbefinden in dieser ersten Zeit trug außerdem noch der Umstand bei, daß seine Aufnahme in Kopenhagen sowohl von seiten des Hofes, als des Publikums über seine Erwartung gut war, und, was ihn »vollends unaussprechlich glücklich machte«, er in seinem Chef (dem schon erwähnten K. Ferd. Numsen) »einen Mann der Güte und Liebe« fand⁷⁾, der mehr sein Freund als sein Vorgesetzter werden zu wollen schien, und es auch wirklich wurde.

Schulz' Verpflichtungen waren die folgenden. Er sollte einmal Kapell-meister, sodann Komponist sein. Als Kapellmeister hatte er namentlich die spezielle Aufsicht über die Kapelle und über alles, was damit zu-sammenhing⁸⁾. Dafür kam ihm Sitz und Stimme in der Theaterdirektion zu. Unterstellt war er einzig und allein dem Hofmarschall. Was als Komponist von ihm erwartet wurde, sprachen seine Anstellungs-bedingungen vom 18. Mai 1787 aus⁹⁾. Er hatte für den Hof die damals noch nicht existierende Kirchenmusik einzurichten und für ihre gute Verfassung zu sorgen; er sollte ferner die anderen Kirchen der Stadt mit Musik versehen, sobald hierzu ein Bedürfnis vorlag. Alsdann hatte

1) Thrane, a. a. O., S. 184. Dasselbst auch das Vorhergehende.

2) Thrane, a. a. O., S. 178.

3) Undatiertes Brief an Voß aus Rheinsberg.

4) Thrane, a. a. O., S. 183.

5) Thrane, a. a. O., S. 186.

6) Briefe an Voß 8. Jan. 1788, 20. Juni 1788 und ein bei Thrane a. a. O., S. 183 zitierter Brief ohne Datum.

7) Promemoria an Numsen vom 24. Febr. 1790, eigenhändig, auf dem Reichs-archiv in Kopenhagen.

8) Exposé Numsen's an den König Christian VII. vom 12. März 1790, hls. Reichs-archiv Kopenh.

9) Im Auszuge abgedr. bei Thrane, a. a. O., S. 184.

er für den Geburtstag des Königs alljährlich eine neue Oper zu komponieren. Auf mündlichen Abmachungen mit Numsen¹⁾ beruhte die Verpflichtung, für die musikalische Erziehung des dänischen Volkes nach Möglichkeit Sorge zu tragen und die Musik in Dänemark zu einer möglichst volkstümlichen Kunst zu machen. Denn Dänemark stand damals unter dem Ministerium Bernstorff im Zeichen humanitärer Ideen, die namentlich auch in Adelskreisen (den schon genannten Familien Schimmelmann, Reventlow und Bernstorff) viel durchgesprochen wurden: Bauernbefreiung, Verbesserung des Schulwesens, überhaupt Popularisierung der Bildung standen auf dem Programm²⁾.

Die königliche Kapelle, deren Chef Schulz nun wurde, hatte zuletzt unter der provisorischen Leitung ihres Konzertmeisters Johann Ernst Hartmann gestanden. Der letzte eigentliche Kapellmeister, Israel Gottl. Wernicke, war 1786 pensioniert worden. Eine 1784 vom Könige eingesetzte Kommission zur Untersuchung und Verbesserung der Kapellverhältnisse hatte Johann Gottlieb Naumann, den Kgl. Sächsischen Kapellmeister und Reformator der Stockholmer Hofkapelle, berufen, um hier in Kopenhagen desselben Amtes zu walten, wie in Stockholm.

Naumann's »Reform« hatte hauptsächlich in der Neuanstellung von Kapellmitgliedern und in der Neuordnung des schließlich zusammengekommenen Personales bestanden. Man unterschied nunmehr Solospieler, Ripienisten und Eleven. Die Solospieler waren Virtuosen in ihrem Fache, die für die anderen Spieler ein Vorbild abgeben sollten und verpflichtet waren, ihnen Unterricht zu erteilen. Sie hatten nur bei Oper und Singspiel mitzuwirken. Ihre Zahl betrug vier; bei Schulz' Dienstantritt waren es der Violinist P. M. Lem (später Leiter einer nach Schulzens Plan 1790 eingerichteten Violinschule), der Oboist Chr. Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bach's; der Flötist Hans Hinrich Zielche, der Fagottist Braune, von Naumann aus der Dresdener Hofkapelle nach Kopenhagen berufen.

Die nächste, niedriger besoldete Klasse, die »Ripienisten«, hatten auch bei Komödie und Ballett zu spielen; die »Eleven« endlich, junge Anfänger, mußten alles spielen, was der Dienst verlangte und erhielten dafür noch weniger. Sie konnten ergänzt werden durch die Oboisten, die bei Hofe zum Tanz aufzuspielen hatten, und bildeten mit diesen Musikern zusammen eine Sondergruppe, das sog. »Orchester«, im Gegensatz zu der »Kapelle«. Diese Klassifizierung ließ Schulz fortfallen; hinfort wurden alle Mitglieder der Kapelle bei der Anstellung verpflichtet, alles zu spielen, und nur die Einrichtung der »Solospieler« ward beibehalten.

Im ganzen hatte die Kapelle bei Schulzens Dienstantritt 29 Mitglieder gehabt: 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 2 Cellisten, 3 Kontrabassisten, je 2 Oboisten, Flötisten, Fagottisten, Waldhornisten. Unter Schulz fand jedoch eine Reihe von Entlassungen und Neuanstellungen statt; er wirkte in den 90er Jahren namentlich dafür, daß 2 Klarinettenisten angestellt wurden, und an einer neuen Instruktion für die Kapelle im Jahre 1791 hatte er natürlich hervorragenden Anteil.

1) Thrane, a. a. O., S. 186.

2) Die folgende Darstellung ganz nach Thrane, a. a. O., S. 160 f. Nachrichten über die Kapelle in dieser Zeit auch in Cramer's Magazin 1786, S. 988.

Schulz als Kapellmeister stand als Konzertmeister zur Seite der schon genannte J. E. Hartmann¹⁾, der bis zum Jahre 1792 wirkte. Eine Besonderheit seiner Stelle war, daß er Schulz zu vertreten hatte, wenn dieser verhindert war, ein Zustand, den Schulz bei seinem Abgang 1795 übrigens dringend zu beseitigen anriet²⁾. Die Vertretung hatte er zusammen mit dem »ersten Akkompagnateur«. Unter diesem Titel, in Wirklichkeit als »Singemeister« für das Sängersonal, fungierten damals Hartnack Otto Zinck, und neben ihm der Italiener Michelangelo Potenza³⁾. Zinck war aber nur dem Namen nach Akkompagnateur; und so lasteten die Pflichten eines solchen: »Exekutive der Theatermusiken mit allen ihren Details: Notenkopituren, Durchsicht und Korrektur der Partituren, Instrumentalpartien, Rollen, Akkompagnements, sowie Direktion der Singstücke«, wie Schulz sie einmal zusammenfaßt⁴⁾, noch mit auf Schulz⁵⁾.

Die Kapelle selbst traf Schulz trotz der Naumann'schen Reform in einem »vollständigen Insubordinationszustand« an, in den sie unter Hartmann's Leitung verfallen war⁶⁾. Es gelang ihm indessen, sie, wie er in seinem Abschiedsgesuche vom 10. Februar 1795⁷⁾ von sich selber sagen konnte und wie ihm auch sonst bezeugt wird⁸⁾, »zu Ordnung und Präzision zu erziehen«. Es glückte ihm auch hier, sich zu den Kapellmitgliedern in das beste Verhältnis zu setzen. Für das materielle Wohl der Kapellmitglieder sorgte er durch die auf seine Anregung hin erfolgte Gründung einer »Kapellwittwenkasse«. Der Plan dazu geht auf das Jahr 1789 zurück. Anschließend an den Tod eines Kontrabassisten, der eine drückende Notlage für dessen zahlreiche Hinterbliebene hinterlassen hatte, die Schulz durch ein Wohltätigkeitskonzert am 30. Mai 1789 fürs Erste zu lindern suchte, machte er den Kapellmitgliedern den begeistert angenommenen Vorschlag zur Gründung einer derartigen Kasse und arbeitete einen Plan aus. Die erste Einzahlung fand bereits am ersten Oktober 1789 statt; Numsen befürwortete das Projekt sehr. Infolge bürokratischer Schwierigkeiten erhielt die Kasse jedoch erst im April 1791 die königliche Genehmigung. Schulz als Vorsteher bewahrte der Kasse sein Interesse (auch noch nach seiner Pensionierung bis zu seinem Tode. Er zahlte seinen Beitrag nach wie vor weiter⁹⁾) und setzte ihr in seinem Testamente¹⁰⁾ einen Betrag aus. Während seiner Amtszeit suchte Schulz der Kasse außer den Beiträgen

1) Geb. zu Großglogau 1726.

2) Promemoria Schulz' an den Hofmarschall Joh. Ad. Wilh. Hauch vom 20. Febr. 1795, handschriftlich auf dem Reichsarchiv zu Kopenhagen.

3) Bis 1790.

4) Promemoria Schulz' in Sachen Potenza-Zinck 1790, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

5) Auf dem Reichsarchiv nicht zu finden, jedoch auszugsweise wiedergegeben bei Thrane, a. a. O., S. 184.

6) Eigenhändiges Promemoria Schulz' vom 10. Febr. 1795 auf dem Reichsarchiv.

7) Hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

8) Rapport d. Theaterdirektion 1790—92, hds. Reichsarchiv.

9) Schreiben aus Rheinsberg vom 16. Dez. 1797, Reichsarchiv Kopenhagen.

10) Abschrift Reichsarchiv Kopenhagen.

der Mitglieder auch sonst alles mögliche zuzuwenden: so wurde die obligate Neujahrgabe des Hofes an die Kapellmitglieder auf seinen Vorschlag fortan für dieselbe eingezahlt¹⁾.

Die Tätigkeit der Kapelle zerfiel in eine Theater- und eine Konzerttätigkeit. Den musikalischen Spielplan des Theaters, dessen Spielzeit von September bis Mitte Mai dauerte, füllten hauptsächlich komische Opern und Singspiele aus: von Monsigny, Destouches, Philidor, Dezède, Champein, Regnart, Duni, Dalayrac, und vor allem Grétry: also, von Destouches abgesehen, hauptsächlich von den damals aktuellen französischen Singspielkomponisten. Ferner waren vertreten italienische Werke von Cimarosa, Paesello, Sarti, Salieri, Sacchini; dänische von Sarti (der einige Jahre in Dänemark zugebracht hatte und Werke in der Landessprache schrieb), dem schon erwähnten Zinck und Klaus Peder Schall; deutsche von Gluck, Dittersdorf, Georg Benda, Florian Gassmann, Stegmann, Martin und endlich Schulz²⁾.

Die »große Oper« war nur schwach vertreten: der schon erwähnte Konzertmeister Hartmann, Naumann, L. Ae. Kunzen und Schulz sind die wenigen Namen, die uns hier begegnen. Von Hartmann gab man unter Schulz' Direktion *Fiskerne* und *Frode og Fingal*, von Naumann die *Cora*, von Kunzen den *Holger Danske*, von Schulz die *Aline*³⁾.

1) Hierauf bezügliches, von Schulz aufgesetztes Aktenstück im Reichsarchiv Kopenhagen.

2) Nach der »Minerva«, einer dänischen Monatsschrift, geleitet von K. L. Rahbeck und Chr. Henrichsen Pram, damals der angesehensten periodischen Publikation. — Wie die Verzeichnisse der »Minerva« ergeben, spielte auch das Ballett schon damals in Dänemark eine große Rolle: alle die genannten Singspiele wurden entweder mit den zu ihnen gehörigen Tänzen, oder zusammen mit einem Diverissement gegeben. Schulz' Kopenhagener dramatische Arbeiten weisen denn auch zahlreiche Tänze auf. Ballettmeister war der ausgezeichnete Galeotti.

3) Die *Aline* wurde ebenso wie die *Athalia* und die *Fée Urgèle* öfters in Kopenhagen aufgeführt. Zunächst wurde die *Aline* von C. F. Cramer ins Dänische übersetzt. In dieser Übersetzung, die Schulz in einem Briefe an Cramer in Einzelheiten rügte (vom 4. Juli 1789, hds. auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen), nämlich da, wo sie der Möglichkeit eines deutlichen Vortrages durch die Sänger zu widerstreiten schien, wurde das Werk zu des Königs Geburtstag als Ersatz für ein neues Werk am 30. Jan. 1789 zum ersten Male aufgeführt und mit Beifall aufgenommen. Eine Fehde, die sich gegen die angebliche Überwucherung der Oper damals richtete (die Seele derselben war der Professor der Ästhetik und Schriftsteller Knud Lynhe Rahbeck, der spätere Übersetzer von Schulz' Volksliedern), machte sich bald darauf auch in einigen wenig schädlichen Epigrammen gegen *Aline* Luft. Eine dänische Übersetzung der *Athalia* beabsichtigte Jens Baggesen, worüber Briefe von ihm an Schulz, Cramer, Grönland, vom Herbst 1789 (Hls. Bibl. Kopenhagen) Auskunft geben. Baggesen kam nur bis zum ersten Akt. (Sein Brief an Grönland und Cramer vom 25. Sept. 1789.) Schulz übertrug die Übersetzung dann einem Professor Schönheyder (Brief an Baggesen v. 3. Nov. 1789, kgl. Bibl. Kopenhagen), der sie zu Ende führte. Nachdem die Partitur einer Überarbeitung unterzogen worden war, fand die erste Aufführung im Rahmen des ganzen Stückes am 24. März 1790 statt (»Minerva«, XIX, S. 424). Eigentlich hatte das Werk zum Geburtstag des Königs im Januar gegeben werden sollen (Schulz' Brief an Baggesen vom 16. Juli 1789, Kgl. Bibl. Kopenhagen), allein die geeigneten Chöre fehlten für

Nur wirkliche Opern hatte Schulz zu dirigieren. Wie aber bereits bemerkt, mußte er die Pflichten des ersten Akkompagnateurs, vornehmlich also auch die Direktion der Singspiele, dennoch mit übernehmen. Dies bedeutete eine um so größere Belastung für ihn, als das Singspiel im Repertoire dominierte. Es fanden durchschnittlich 18 Vorstellungen im Monat mit Musik statt, und von diesen waren die meisten Singspiele¹⁾. Die große Oper dagegen krankte namentlich an dem Mangel einer nationalen Kunst; auch was man von Schulz für dieselbe erwartete, blieb unerfüllt. Es boten sich daneben auch Schwierigkeiten finanzieller Natur: man hatte keine geeigneten Chöre; jedes Jahr waren deren neue zu bilden, da die alten nicht allen Aufgaben gewachsen waren²⁾.

Die Singspiele wurden meist von denselben Personen gegeben, die auch als bloße Schauspieler auftraten; verschiedene unter diesen waren recht gute Sänger und Sängerinnen.

Es gelang Schulz in bezug auf seine Dirigententätigkeit alle Erwartungen zu erfüllen, die man von ihm hegen durfte, und daß er gegen den Schluß seines Kopenhagener Aufenthaltes infolge der Verschlechterung seines Gesundheitszustandes, der denn auch 1795 seinen Abschied hervorrief, seinem Amte nur mit äußerster Anstrengung gewachsen war, kränkte ihn selber nach seiner Art tief.

Neben der Theatertätigkeit kam noch die Konzerttätigkeit der Kapelle in Frage. Diese war hauptsächlich dem Dienste der Wohltätigkeit geweiht. Für die von Schulz gegründete Witwenkasse fanden zweimal jährlich Konzerte statt, das eine mit weltlichem Programm im Theater, das andere mit geistlichem in der Kirche. Schulz kreierte diese mit einem Konzert, das am 17. Dezember 1791 in Gegenwart des Hofes im Königlichen Theater gegeben wurde³⁾. Ferner spielte die Kapelle zugunsten der milden Stiftungen der einzelnen Kirchspiele der Stadt⁴⁾. Schulz war,

diesen Termin (Schulz an Baggesen vom 3. Nov. 1789, Kgl. Bibl. Kopenhagen). — Die *Fée Urgèle* wurde zum ersten Male zum Geburtstag des Königs im Jan. 1792 gegeben (»Minerva«, XXVII, S. 147). Der Übersetzer war Th. Thaarup.

Von den drei bereits in Deutschland komponierten Werken *Athalia*, *Aline* und *Fée Urgèle* fand *Aline* eine sehr beifällige Aufnahme, *Athalia* »kannte man schon auswendig«, und die *Fée Urgèle* fiel durch. Den Mißerfolg dieses Stücks ließ sich Schulz, wie Ravn, a. a. O., berichtet, so nahe gehen, daß er vorübergehend an seinen Abschied dachte. — Nach der »Minerva« wurde die *Aline* 1790 am 9., 12., 16. Nov., 1791 am 24., 27. Mai, 1792 am 24. Febr., 2. Mai, 24. Okt., 11. Dez. aufgeführt; dann wieder 1797 am 10. Jan. u. 31. März; 1798 am 2. Jan., 9. März, 15. Nov., 1799 am 15. März, die *Fée Urgèle* nur noch einmal am 3. Febr. 1792.

1) Brief Schulz' an Cramer 4. Juli 1789, hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen, sowie »Kongelige Ordres og Resolutioner« von 1787.

2) Nach den Übersichten unter der Rubrik »Skuepladsen« in den in Frage kommenden Jahrgängen der »Minerva«. Die erste Vorstellung, die Schulz übrigens noch vom Cembalo aus dirigierte, war *L'Amant jalou* von Grétry (Ravn, Vorwort zum Passionsoratorium *Kristi Död* von Schulz).

3) Ravn, a. a. O.

4) Quittungen über die einzelnen Konzerte auf dem Reichsarchiv in Kopenhagen. Oft wurden Schulz'sche Werke in ihnen aufgeführt.

als Dirigent aller dieser Konzerte, wie der Geschichtschreiber des Kopenhagener Konzertwesens C. Ravn sich ausdrückt, »die Seele der philanthropischen Konzerte¹⁾«.

Für den Hof kamen namentlich die sog. »Hofpassionskonzerte« in Betracht. Dieselben wurden ebenfalls zuerst unter Schulz' Leitung abgehalten, und die ersten vier fanden in der Passionswoche des Jahres 1788 statt. Im nächsten Jahre 1789 wurden drei solcher Konzerte gegeben, usw.

Außer den erwähnten regelmäßig wiederkehrenden Konzerten wurden natürlich auch noch Gelegenheitskonzerte bei Universitätsfeiern oder Ereignissen innerhalb der königlichen Familie gegeben. Gelegentlich dirigierte Schulz auch im Privatkreise, wie in der »Harmonischen Gesellschaft«, deren Mitglied er war²⁾.

Wie bereits bemerkt, war die zweite Hauptverpflichtung Schulz' die der Komposition auf weltlichem und kirchlichem Gebiet. Die erwähnten ersten »Hofpassionskonzerte« wurden sogleich auch mit einem Schulz'schen Werk bestritten: es war das Passionsoratorium *Maria und Johannes*³⁾. Den Text hierzu wählte Schulz unter mehreren ihm angebotenen aus⁴⁾ und entschied sich für den des dänischen Dichters Johannes Ewald⁵⁾. Er komponierte das Werk im Winter 1787 auf 1788⁶⁾. Es war das erste der seinen dänischen Passionsoratorien. Eine eigentliche Partitur wurde nicht gedruckt. Nur die Partitur in der Chiffrenschrift, die Schulz im Sommer 1788 erdachte⁷⁾, ist in deutscher und dänischer Sprache, ferner sind deutsche und dänische Klavierauszüge erschienen; die Chiffrepartitur kam dänisch 1790, deutsch (Übersetzung von Cramer) 1791 heraus; der deutsche Klavierauszug, von Schulz selber ausgearbeitet, schon 1789.

Die nächste Sorge hatte nunmehr eine Oper zum Geburtstag des Königs zu sein. Zu diesem Zwecke hatte Schulz sich im Sommer 1788 auf

1) Ravn, Festschrift usw.

2) Hier fanden auch öfters Aufführungen von seinen Werken statt.

3) *Maria und Johannes* wird bei Ledebur unter dem Titel *Hedningernes Frelse* aufgeführt, was Ravn a. a. O. zu der Bemerkung Veranlassung gibt, es sei zweifelhaft, ob dieses Werk Ewald's auch von Schulz komponiert worden sei; man wisse nichts von einer Aufführung desselben.

4) Cramer's »Magazin« 1789, S. 152.

5) Es war Schulz' erste Komposition in dänischer Sprache. In seiner Selbstbiographie spricht er von der dänischen Sprache als einer »reichen und schönen«. In seinem »Magazin« 1788, S. 21 schreibt C. F. Cramer: »Obgleich minder energischen Klanges fürs Ohr als die konsonantenreichere deutsche, und nicht so melodisch als die schwedische, ... hat die dänische Sprache, gut gesprochen, deutlich artikuliert, Vorzüge vor der deutschen (Schulz bestätigt mir dies) an Sangbarkeit, an Wohlklang für die Musik, und wenn der Dichter zu wählen weiß, auch der starken und männlichen Töne genug.«

6) Prom. 24. Febr. 1790 an Numsen.

7) Die von Eitner angegebene Jahreszahl 1786 für den »Entwurf einer neuen Musiktabulatur« ist also nicht richtig. Derselbe erschien ohne Jahreszahl.

das Land, auf das Gut des Grafen Schimmelmann, unweit der Hauptstadt, zurückgezogen und erwartete hier einen von dem dänischen Dichter Thomas Thaarup zu verfassenden Text, der bis zum Januar 1789 fertiggestellt sein mußte. Jedoch ließ ihn Thaarup vergeblich warten: in sechs Monaten waren nur anderthalb Szenen fertig geworden, und Schulz schrieb dies Versagen dem Umstande zu, daß Thaarup noch nie einen Operntext geschrieben hatte.

Um eine Geburtstagsoper für das nächste Jahr 1790 zu schreiben, zog sich Schulz im Sommer des Jahres 1789 wieder in ländliche Einsamkeit zurück, diesmal auf eine Besitzung des Grafen Bernstorff. Aber jetzt war eine Operndichtung da und man wartete vergeblich auf Schulz' Komposition. Der dänische Dichter Jens Baggesen hatte ihm nämlich seinen *Erik Eiegod* übergeben, ein lyrisches Drama, das in der frühen dänischen Geschichte spielt¹⁾. Doch bereits am 16. Juli 1789 mußte Schulz an Baggesen einen Brief schreiben²⁾, der ein bezeichnendes Licht auf seinen Seelenzustand wirft:

»Nun noch etwas über unseren Erik. Sie haben sich geirrt, lieber Baggesen, wenn Sie geglaubt haben, daß ich kalt gegen diese Oper geworden wäre. Mein Vorsatz war von Anfang an, so wie er es auch noch jetzt ist, ihn in Musik zu setzen, weil ich den Erik für eine wirklich gute Oper halte. Ich setze dabei meine persönliche Freundschaft für Sie ganz beiseite. Aber Enthusiasmus ist mir nicht gegeben, am allerwenigsten Cramer'scher Enthusiasmus, dessen Sie hier gewohnt geworden waren, und wogegen mein Beifall Ihnen nur lau oder kalt scheinen mußte. Sie waren kaum abgereiset von hier, als ich mit Ernst an dem Erik zu arbeiten anfang. Des Tages über hatte ich nur ihn im Gedanken; ich nahm ihn den Abend mit zu Bette und stand des Morgens mit ihm auf. Aber mit aller meiner Mühe, mit allen meinen Anstrengungen kam ich nicht vorwärts damit. Mir ward endlich auf Bernstorff ein Zimmer angeboten, mit dem Versprechen, daß nichts mich stören sollte wenn ich daselbst arbeiten wollte; ich nahm es an, und habe vier bis fünf Wochen auf Numsens Zimmer gewohnt. Ich war völlig allein diese ganze Zeit über und tat nichts weiter als den Erik zu studieren und zu überdenken; ich kam die ganze Zeit nicht vom Klaviere weg. Alles umsonst. Ist es je einem Künstler unglücklicher gegangen als mir? Ich habe alles versucht, was zu erdenken ist um meine Imagination in Gang zu bringen; und da alles nichts gefruchtet hat, so bin ich endlich überzeugt worden, daß es aus ist mit mir, daß ich für die Komposition verloren bin, daß ich ein armseliger unglücklicher Wicht auf dieser Welt bin, und daß ich das Brot nicht verdiene, das ich genieße. Diese Überzeugung wirkte auf meine übrigen Seelenkräfte und so entstand eine schwarze menschenfeindliche Melancholie, die mich wer weiß zu was hätte bringen können, wenn nicht der Anblick meiner schwangeren Frau mich zuweilen hätte wieder zu mir selbst kommen lassen«.

1) In Baggesen's dänischen Werken abgedruckt. Kunzen nahm sich dann später desselben an.

2) Hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

Mehrmals faßte Schulz jedoch wieder Mut, besonders als es hieß, die Oper brauche im nächsten Jahre noch nicht fertig zu sein¹⁾. Als dann die Rede davon war, die neue Oper könne überhaupt nicht aufgeführt werden (aus finanziellen Gründen), ließ Schulz von Neuem von der Arbeit ab mit der Begründung: er möge nichts machen, was er zu hören nicht Hoffnung habe²⁾.

Doch die eigentlichen Gründe waren dieselben geblieben. Schulz setzt sie nunmehr in einem Promemoria an Numsen vom 24. Febr. 1790 noch ausführlich auseinander. Es heißt darin:

»Der zweite Sommer mit seiner dreimonatlichen Muße kam heran. Ich hatte einen Text, der mir einer guten musikalischen Bearbeitung wert zu sein schien, und so ging ich an die Arbeit. Aber — so sonderbar und unglaublich es klingen mag, so wahr ist es dennoch, daß ich, nachdem ich alles versucht hatte, wozu mich Pflicht und Dankbarkeit und Bewußtsein meiner vormaligen Kräfte ermunterten, um ein Kunstwerk hervorzubringen, das mit Recht von mir erwartet wurde, statt derselben leider die traurige Entdeckung machte, die sich nun durch eine jahrelange Erfahrung völlig bestätigt hat, daß ich für die Komposition dieser Musikgattung verloren bin. Es hat sich, Gott weiß wie, während der Zeit, daß ich die Komposition, anderer Geschäfte wegen, hintenan setzen mußte, allmählich und unvermerkt eine Kälte, ein Widerwillen gegen alle Musik, die nur durch Präntension erzeugt und exekutiert werden kann (und das ist vornehmlich die Theatermusik), in meine Seele eingeschlichen und festgesetzt, die mich, aller in der Folge dagegen angewandter Anstrengungen ohngeachtet, zur Hervorbringung ähnlicher Werke wahrscheinlich auf immer unfähig macht.

»Diese Ursache ist nicht in häuslichen Leiden zu suchen, die mich im verflorbenen Sommer betrafen, denn die waren bald vorübergehend und wurden zu desto größeren Freuden; ebensowenig ist es die Hypochondrie, wie Eure Exzellenz so gütig es übersetzen möchten, sondern unglückliche Abspannung meiner ehemaligen Seelenkräfte zu dergleichen Ausarbeitungen, unwiderstehlicher Widerwille, und daraus entspringende reine Unfähigkeit. Meiner übernommenen Pflichten stets eingedenk habe ich nichts verabsäumt, um diese sonderbare und mich in äußerste Unruhe setzende Veränderungen meiner Seele zu bezwingen. Ich kann den Himmel zum Zeugen anrufen, daß ich jede mir übrig gebliebene Zeit mit Hintenansetzung aller erlaubter Vergnügungen und Zerstreuungen, ja mit Anwendung der von anderen ebenfalls notwendigen aber weniger notwendigen Geschäften abgerissenen Zeit benutzt habe, um die Erwartung des Hofes und des Publikums durch irgend ein neues Kunstwerk von meiner Komposition zu befriedigen und mir selbst die Freude wieder zu bereiten, die die Vollendung eines neuen Werkes dem Künstler so überschwenglich gewährt: aber alles ist vergebens gewesen, alle angewandten Mittel, um zu meinem Zwecke zu kommen, sind vergeblich geblieben; alle darauf gebauten Hoffnungen sind verschwunden und nur die Gewißheit ist mir geblieben, daß ich zuviel für meine Kräfte hier übernommen habe und daß die Fähigkeit zu dieser Kompositionsgattung

1) An Cramer 4. Juli 1794 hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

2) In demselben Briefe.

in mir erloschen ist. Ich verschweige den Eindruck, den dieser Erfolg meiner Bemühungen und die Vorstellung von allen den Unannehmlichkeiten, die daraus für mich zu erwarten sein würden, auf mein Gemüt, ja ich kann sagen auf meine Gesundheit gemacht hat, und übergehe die vielfältigen Pläne und Entschlüsse, zu denen ich mich heute bewogen fand, und die ich morgen wieder verwarf, je nachdem die Seite, woraus ich meine Tage beurteilte, in Licht oder Schatten gestellt war, und deren Darstellung mich zu weit führen und überhaupt unnütz sein würde. Nur das Gefühl der Billigkeit hat mich keinen Augenblick verlassen, daß der, der nicht leistet was er verspricht, auch der Belohnung entsagen müsse, die ihm dafür versprochen ist. Nach diesem Grundsatz bleibt mir nun in meiner Lage nichts weiter übrig, als entweder mich zurückzuziehen, oder die Genehmigung eines Vorschlages zu erhalten, den ich mir die Freiheit nehme, Eurer Exzellenz hier zu erörtern und zu dessen Erfüllung ich mir Ihre vielgeltende Unterstützung bei des Königs Majestät inständigst erbitte.

Die Notwendigkeit eines Kapellmeisters bei der Kapelle und dessen Geschäfte bei dem hiesigen Theater sind Eurer Exzellenz so gut als mir bekannt. Ein solcher, wenn er sich deren so annimmt als er sollte, hat, ohne daß er komponiert (denn beides verträgt sich nur selten zusammen), gewiß alle Hände voll zu tun und verdient unstreitig nach Verhältnis der ausgesetzten Gagen ein jährliches Gehalt von 1400 Rd. Ich renonciere auf das meinige von 2000 Rd., und nehme dafür diese 1400 Rd. an, wenn mir nämlich in Absicht der Komposition keine Bedingungen vorgeschrieben werden, und von mir als Komponisten nichts erwartet wird, als was ich aus freien Stücken und ohne Belohnung dafür zu erwarten liefere. Dafür verspreche ich die Exekution des Theaters zu meinem Hauptgeschäfte zu machen und solches weit tätiger als solches bisher geschehen konnte zu besorgen. An einem jährlichen neuen Singstücke zu des Königs Geburtstag kann und soll es nicht fehlen, da so manche weit vollkommene Stücke, als von mir zu erwarten wären, existieren, die hier nicht bekannt sind; und mit 600 Rd., die dazu übrig bleiben, würde sich dieser Artikel gut und gern bestreiten lassen. Der Hof und das Publikum würden insofern dabei gewinnen, als sie gewiß etwas Vorzügliches zu erwarten hätten; denn da mir die Wahl unter vielen bliebe, so würde sie natürlich auf das Beste fallen.

Mir liegt nun hauptsächlich daran, daß ich eine Summe von meinem Gehalte, die mir nicht zukömmt, nicht länger genieße, damit dadurch auf keine Weise die Erwartung einer Oper meiner Komposition für das künftige Jahr unterhalten werde, deren Lieferung ich doch nicht versprechen kann, und daher ist mein Wunsch, daß die erwähnte Abänderung meines Engagements mit dem bevorstehenden Quartal des 1. April ihren Anfang nehmen möge.

Die Hoffnung, Ew. Exzellenz Einwilligung zu diesem Vorschlage und durch Ihre gütige Unterstützung die königliche Genehmigung dazu zu erhalten, flößt mir wieder Mut und Beruhigung ein. Die Ausführung desselben würde mir zwar von seiten des Auskommens weniger vorteilhaft sein, aber von so vielen anderen Seiten, die mir nahe am Herzen liegen, und auf mein häusliches Glück und die Zufriedenheit meines Herzens abzielen, alle meine Wünsche befriedigen, indem ich die mir im Winter übriggebliebenen Stunden, die Muße der drei Sommermonate zu Ausarbeitungen anwenden würde, die mehr mit meinen Grundsätzen und meinen Gefühlen übereinstimmen, und die

mit weniger Prätension weit mehr Nutzen stiften könnten, als alles, was ich fürs Theater zu schreiben imstande sein könnte, denn es gibt Musikgattungen und Teile der Kunst, in denen ich, solange ich lebe, etwas Gutes leisten zu können mir schmeicheln darf und zu denen ich schwerlich eher als mit dem letzten Atemzuge meines Lebens die Lust verlieren werde«.

Somit war etwas Entscheidendes getan. Numsen berichtete über das Promemoria in einer Vorstellung an den König vom 12. März 1790¹⁾:

»Der Grund zu diesem Vorschlag ist ungemein ehrwürdig, er zeigt in Schulz einen Mann, der mit sich selber genau rechnet in bezug auf seine Pflichten und Obliegenheiten und so eigen damit ist, eine Gage anzunehmen, die er nicht zu verdienen glaubt, daß ich in Bewunderung über eine so seltene Feinfühligkeit und Denkweise, wie aus Betrübnis über die Nachricht, für unser Theater nichts von seinen hübschen Kompositionen erwarten zu können, mich in größter Verlegenheit befand, was ich ihm darauf antworten solle. Handelt es sich doch darum, für Ew. Majestät Dienste einen Mann zu verlieren mit so seltenen Talenten, einen Mann, der sich in ganz Europa mit seinen vorzüglichen Arbeiten so bekannt gemacht hat, von dem man so viel erwarten kann im Hinblick auf die Verbesserung des musikalischen Geschmackes bei der Nation, der wie kein anderer der Schöpfer einer segensreichen und gefälligen Kirchenmusik werden könnte, der endlich stets gezeigt hat, und auch in dem vorliegendem Falle zeigt, daß seine Denkweise in moralischer Beziehung mit seinem großen Talente übereinstimmt.

»Ohne Kapellmeister kann die Kapelle nicht sein; aber wo ließe sich einer finden, der für den Verlust eines Schulz schadlos hielte? So schwierig es wäre einen mit demselben Talente zu finden, so teuer würde es wohl werden, wenn man ihn fände, und wer könnte gewiß sein, daß man bei ihm dieselbe Genauigkeit, denselben Eifer für die Ausbreitung der Musik und ihr Aufblühen hier im Lande und dieselbe Bescheidenheit wie bei Schulz fände?«

Diese Betrachtungen und die Hoffnung, »daß man, wenn er hier bleibt, erwarten könne, die Unlust und das Unvermögen werde aufhören«, bestimmten Numsen dann zu folgenden Vorschlägen an den König: Schulz solle vom 1. April 1790 ab nur 1500 Rd. Gage erhalten, dafür brauche er jährlich keine Oper zu liefern; liefere er eine solche, so solle er dafür 500 Rd. bekommen: also noch günstiger als wie es Schulz selbst wünschte. Weiter hieß es aber:

»Er soll verpflichtet sein, ohne weitere Bezahlung jedes Jahr ein neues Werk zu liefern, sei es ein Oratorium, oder eine andere Kirchenmusik für den Hof. Hiervon kann er nur in den Jahren befreit werden, in denen er eine große Oper komponiert. Sollte er zum Theatergebrauch kleinere Werke als Opern, wie etwa kleine Singstücke schreiben, so wird ihm im Verhältnis zu der Größe des Stückes und der Mühe, die es ihm gemacht hat, die Summe von 2—400 Rd. zu zahlen sein . . .«

An Schulz selber schrieb Numsen am 1. März 1790 im Sinne der vom König genehmigten Vorstellung. Sein Brief beginnt mit den Worten:

»Indem ich, höchst geehrter Herr Kapellmeister, dero Denkungsart, welche Sie in dero geehrten Schreiben an mich vom 24. Februar äußern, vollkommen

1) In dänischer Sprache, urschriftl. Reichsarchiv Kopenh.

Recht widerfahren lasse, und in Ihnen nur den rechtschaffenen und skrupulösen Mann ehre, welcher seinen Verpflichtungen alles aufopfert und lieber selbst leiden will, als daß er es an irgend etwas, wozu er sich verbunden hat, fehlen läßt, kann ich Ihnen nicht verhehlen, daß dero Entschluß, in Ansehung dessen, was das Theater von Ihnen erwarten könnte, mich sehr betrübet. Doch es tröstet mich, daß ich mich versichert zu halten dürfen glaube, Ihre theatralische Muse schlafe nur, und werde einst mit neuen Kräften und verjüngtem Geiste wieder erwachen.«

Unter all diesen Verhältnissen hatte Schulz' Tätigkeit als Liederkomponist nicht geruht. Im Jahre 1790 erschien die dritte und letzte Sammlung der Lieder im Volkston. Wie bei den früheren Sammlungen, so waren auch von dieser viele Lieder schon vorher im Voß'schen Almanach erschienen.

Im Almanach von 1786 findet sich das Lied: »Tralara Lidellalla«, in dem von 1787 »Schlaf süß und hold« und »Ich kenn' ein Vöglein«; in denen von 1788/90 »Wir trinken kühl umschattet«, »Der Kuckuck trauerte«, »Dädalus hob sich auf wächsernem Fittich«, »Wilkommen im Grünen«, »Friert der Pol mit kaltem Schimmer«, »Klipp und klapp, drescht auf und ab«, »Süßes Kind unaufgeblühet«, »Ich armes Mädchen«, »Schlummre Bübchen«, »Ach wenn sich doch alles vergessen so ließ«, »Das Mägdlein braun«, »O der schöne Maimond«. Ein Vergleich mit den in den Almanachen seit 1786 erschienenen Liedern lehrt jedoch, daß Schulz nicht alle derselben für würdig befunden hat, in der neuen Sammlung von 1790 zu stehen. Aus dem Almanach von 1786 fehlt »Des Mannes Herz erfreut der Wein«. Aus dem von 1787 sind von vier Liedern nur zwei darin vertreten; aus dem von 1790 fehlt »Von neuem sehen wir«. Andererseits finden sich in der Sammlung auch Lieder, die vorher noch nirgends erschienen waren.

Die Ursprünge der neuen Sammlung fallen noch in die Rheinsberger Zeit. Bereits am 4. März 1785 hatte Schulz an Voß geschrieben:

»Zu einem dritten Teile habe ich noch nicht Texte genug«, und hatte sechs neue Lieder, die er Voß an diesem Tage sandte, bereits teilweise für die neue Sammlung bestimmt. Im Sommer 1788 finden wir dann Schulz in emsiger Tätigkeit für dieselbe. In einem Briefe an Voß vom 25. Aug. d. J. berichtet er darüber. Eine Reihe von Liedern, wie den »Freundschaftsbund«, das »Landmädchen«, den »Erntegesang der Freigelassenen«, »Ihr Plauderinnen, regt euch stracks« (sämtlich von Voß) komponierte er neu. Andere Stücke wurden verändert, besonders Vertonungen Voß'scher Gedichte, wie das »Tafelied«, das »Ruderlied«, der »Landmann«. Von seinen bereits anderwärts publizierten Liedern wollte er weglassen, was »über schlechte Texte gesetzt sei«, überhaupt legte er eine strenge Kritik auch an seine Musik an:

»Von dem 87er Almanach behalte ich nur das 'Vöglein' von Halem, weil ich die Melodie nicht fahren lassen wollte. Alles übrige darin ist Jux . . . Ich will Ihnen gern etwas Besseres liefern; schicken Sie mir nur Texte.«

Bei einigen seiner früheren Lieder ließ er von Voß die Texte ändern¹⁾. Endlich wurden Kompositionen weggelassen, weil sie in eine Volkslieder-

1) Bei dem »Wiegenlied« von Schmidt, und bei zwei Gedichten der Friedricke Brun, »da wir in ihrem Hause soviel Freundschaft genießen, so habe ich nicht

sammlung nicht hineingehören, sondern in eine »ernsthafte Sammlung«¹⁾).

Im Sommer 1789 konnte Schulz wieder neue Lieder für die Sammlung an Voß senden. Er schreibt am 26. Juni d. J. an diesen:

»... Ihr ‚Pfungstreiben‘ ist köstlich, und ich denke, die Knaben und Mägdelein sollen die Melodie singen und tanzen können. Sagen sie ihnen nur, daß sie während des Singens mehr ehrbar als rasch tanzen; aber da, wo der Gesang aufhöret, mögen sie recht hurtig herumspringen... Da ich noch drei Notensysteme übrigbehielt, so habe ich darauf die Komposition der Kantate von Claudius, in der Haushaltung zu singen²⁾, für Ihre Haushaltung abgeschrieben, u. Ew. Hochedlen werden finden, daß mir der Baß sowohl zu dem Solo als dem Coro sehr schwer hat fallen müssen. Da diese Manier wenigstens noch nicht sehr bekannt ist, so bitte ich, das Ganze für sich allein zu behalten, und es niemanden zu zeigen noch abschreiben zu lassen...«

Diese Bemerkungen verraten, wie sehr sich Schulz bei seinen Kompositionen von dem Gedanken an einen ganz bestimmten Gebrauch derselben leiten ließ.

Übrigens benutzte er in Kopenhagen, um Lieder zu schreiben, vorzugsweise seine viermonatigen Sommerferien, die er immer auf dem Lande in der Nähe der Stadt verlebte, in den ersten Jahren auf Gütern befreundeter Adelsfamilien, später auf eigenem Grund und Boden. Über das Leben im Sommer schreibt Schulz an Voß am 25. Juli 88.

»Seit etlichen Monaten, liebster Voß, führe ich mit meiner Frau und mit meinem ganzen Hause das glücklichste Leben auf dem Lande. Wir bewohnen ein großes geräumiges Haus, das rundum von hohen Pappeln und Linden umgeben ist; haben vor uns den Sund und das jenseitige schwedische Ufer und hinter uns einen lieblichen Garten und einige hundert Schritte weiter den majestätischen Tiergarten...; der mannigfaltigen Spaziergänge durch Wiesen, Wald und Kornfelder zu geschweigen, die vor unserer Türe und unseren Fenstern liegen. Alles das wird Christiansholm genannt, und gehört dem Grafen Schimmelmann, der uns solches für den heurigen herrlichen Sommer angeboten hat... Hier sind wir so recht allein und können uns so recht genießen. Die Stadt, und alles was darin ist, liegt fünfviertel Meilen von uns und sieht in der Entfernung recht schön aus, je näher man aber ihr kömmt (ich gehe jede Woche einmal zu Fuß dahin), je alberner sieht sie aus, und wenn man nun vollends darin ist, wo die Sonne nichts als Steine zu bescheinen hat, — dann mach' ich, daß ich sobald als möglich hinaus und nach Christiansholm komme, wo See und Wiesen sind und Lottchen [Schulz' Gattin] mich unter der hohen Linde erwartet, oder durchs grüne Gerstenfeld mir entgegenkömmt.«

Eine Unterbrechung erlitt die Arbeit an den Liedern durch die Niederkunft und der sich daran anschließenden Krankheit der Gattin Schulz'. Am 26. Juli war dem Paare ein Sohn geboren worden, der

umhin gekonnt, drei von ihren Gesängen als die ersten und letzten in Musik zu setzen...« (an Voß 25. Aug. 1788).

1) Es handelt sich um die »Sterne« von Voß.

2) H. Kretzschmar, *Gesch. d. neuen dtsh. Liedes*, S. 284.

in der Taufe am 1. September 1789¹⁾ den Namen Carl Eduard erhielt. Als Gevattern werden aufgeführt: die Gräfinnen von Bernstorff und Dernath, der Oberhofmarschall Numsen, Graf Christian Bernstorff, die Professoren Moldenhauer und Münter, der Sekretär Kirstein und der Kammerat Evers. Bald jedoch konnte die Liederarbeit wieder aufgenommen werden. Am 22. Aug. 89²⁾ sendet Schulz das »Mailied« sowie eine veränderte Melodie zu dem »Freier«.

In dieser Zeit entspann sich eine ganz interessante briefliche Kontroverse zwischen Schulz und Voß über künstlerische Dinge. Voß rügte in seinem Briefe vom 30. Juni 1789, daß Schulz allzueigensinnig auf dem Begriffe »volksmäßig« bestehe und klagte, in der Auswahl der Versmaße allzubeschränkt zu sein, da Schulz die alten Metra, z. B. die der altfranzösischen Volkslieder, nicht goutiere; und Oden im lyrischen Silbenmaße, die Schulz anscheinend billige, seien nicht nach seinem Geschmack. Voß suchte gerade das Metrum als Ausdrucksfaktor aufs neue heranzuziehen, ohne allzu ängstliche Rücksicht auf den Musiker. Am 25. Aug. d. J. aber schrieb Schulz:

»Ihnen aber, Herr Aristarch, will ich heute sagen, was ich schon früher habe sagen wollen, und immer vergessen habe. Vermeiden Sie doch künftig für meine Melodien solche *Jamben* (heißen sie nicht Jamben?)

Tanzt Paar um Paar
Sacht sprach ich

Solche kurzen Silben von so viel Gewicht scheren mich alle Zeit und die mehrste Zeit darf ich der übrigen Strophen wegen gar kein musikalisches Gewicht darauf legen, darauf kann mir denn ganz angst und bange werden«.

Auf Schulz' Brief vom 25. August 1789 antwortete Voß dann am 7. Oktober 1789:

»Habe ich's nicht gedacht: Bei ‚Sacht sprach ich‘ würden Sie den Kopf schütteln? Ehe ich es noch hin schrieb, suchte ich Änderungen, aber ich fand keine, die nicht die Stelle schwächte. Da denn Alles in der edlen Poesie von der Art ist, daß man bald dem Natürlichen der Gedankenfolge, bald des Ausdrucks, bald der Bewegung, bald dem Klange der Konsonanten und Vokale etwas aufopfern muß, so denke ich, muß der Tonkünstler so edelmütig sein, auch seinerseits mit einer Schwierigkeit, die ihren Grund nicht in der Trägheit des Dichters hat, vorliebzunehmen. Versagen sie ihm die Erlaubnis, im Aufschwung mit einer langen Silbe zu wechseln, so rauben sie ihm eine Mannigfaltigkeit des an sich so einförmigen Jambus, und, was noch wichtiger ist, oft das Körnige des Ausdrucks. Der Mißklang in der Musik ist nicht so viel, als der schlechtere Ausdruck des Gedankens sein würde, z. B. hier: ‚Da sprach ich: gute Mutter sacht‘.«

1) Kirchenbuch der deutschen St. Petri-Kirche zu Kopenhagen.

2) Brief von diesem Tage an Voß.

Auf derartige Distinktionen lange einzugehen, lag aber nicht in Schulz' Natur. Voßens Warnung vor der Überspannung eines gewissen, nicht allzuweiten Begriffs des Volkstümlichen¹⁾ in dem Briefe vom 30. Juni 1789 kreuzte sich gerade mit seinem Briefe vom 26. Juni 1789, in dem er schreibt:

»Ich habe vor einiger Zeit dem Kronprinzen einen Plan zu einem Musik-Seminario übergeben, dessen Ausführung auf die Glückseligkeit der Nation Einfluß haben könnte. Das klingt pompös, aber es ist bei dem allen wahr, und wenn der Plan durchgehen sollte, so sollte es sich schon zeigen. Dann, Voß, wollen wir erst recht Lieder machen: Bauernlieder, Bürgerlieder, Soldatenlieder, Schulmeisterlieder und Volkslieder über alle Gegenstände die ein Volk interessieren.«

Dieser Plan gewann nähere Gestalt in einer Schrift, die Schulz unter dem Titel: »Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes und deren Einführung in den königlich dänischen Staaten« im Jahre 1790 in deutscher Sprache »zum besten einer armen Witwe« in Kopenhagen erscheinen ließ.

Im Vordergrund steht die These von der veredlenden Macht der Musik, die sich überhaupt wie ein roter Faden durch das geistige Leben Schulz' zieht. Bereits in den Sulzer'schen Artikeln war im Artikel »Singen« davon die Rede gewesen; die Vorrede zu den »Liedern im Volkston« des Jahres 1785 sprach vom Liede als einem »schätzbaren Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens«. Jetzt wird die Pflege der Musik in einer dem Volke angemessenen Form geradezu als unentbehrlich für seine sittliche Kultur hingestellt.

Die Schrift zerfällt in einen mehr theoretischen und einen mehr praktischen Teil. Der erste Teil geht von der erwähnten These aus, wobei zu bemerken ist, daß für Schulz es jetzt, im Gegensatz zu der Vorrede von 1785, nicht mehr der Zweck eines Liedes ist, einen guten Liedertext allgemein bekannt zu machen, sondern daß jetzt, weil der Gehörsinn der edelste des Menschen sein soll, die Musik als solche, die rein musikalische Schönheit, ihre Wirkung ausüben soll, und daß die Texte, mit inhaltlicher Beziehung auf das Leben des arbeitenden Volkes, und zwar der einzelnen Stände desselben, nur das Mittel sein sollen, um dem Volke die Kunst der Musik überhaupt näher zu bringen.

Durch die Schulen nur soll die Musik in das Volk eindringen. Die Schulhalter müssen unter allen Umständen auch musikalisch sein, und ihre musikalischen Anlagen müssen in den Schul-Seminarien (für die Schulz ja seine Schrift schrieb) ausgebildet werden. Unterrichtsgegenstände hätten zu sein die »Elemente der praktischen Musik«, der »reine Volksgesang«, »die

1) Einen interessanten Einblick, wie Schulz' Begriff von Volkstümlichkeit sein Urteil bestimmte, gibt folgende Stelle aus einem Brief Voß' vom 8. April 1795: »Dir ist es nicht recht, daß Reichardt einige Lieder komponiert hat. [Für den Almanach.] Du Lieber! er hat einige sehr schön komponiert, andere weniger ...« [Der Brief mit Schulz' Tadel hat sich anscheinend nicht erhalten.] »... die meisten sind nicht von der Art, wie Du sie vorzüglich wünschest. Aber auch die, wozu Dir am leichtesten die Melodien kommen, herzliche und naive Lieder — warum wolltest Du die nicht besonders komponieren, wie Du schon ehemals getan hast? ...«

wesentlichsten Handgriffe zur Erlernung etlicher vorzüglicher Instrumente«. Die Schulhalter, auf diese Weise gebildet, hätten dann ihre Zöglinge dazu zu bringen, »den Choralgesang rein und anständig, und mit der Zeit viestimmig zu singen«; die Begabteren unter den Schülern hätten »anständige gesellschaftliche, muntere und leichte Volkslieder und Rundgesänge« zu lernen, die »zweckmäßig gedichtet und komponiert« sein müßten; oder sie könnten auch sich auf diesem oder jenem Instrumente üben. Zugleich bezeichnet Schulz als nötig erstens ein »Elementarwerk der praktischen Musik«, zweitens ein Werk über die »zweckmäßigste Nutzenanwendung der Musik in den Schulen«, drittens »ein vollständiges Choralbuch, das mit königlicher Autorität im ganzen Lande eingeführt werden müßte«, viertens »Liederkompositionen von Zeit zu Zeit, und andere Musik- und Singstücke über zweckmäßige geistliche und weltliche Texte, als Bauernlieder, Bürgerlieder, Soldatenlieder, Familienlieder, Rundgesänge über alle Gegenstände, die ein Volk interessieren«.

Es versteht sich nun von selbst, daß Schulz die Schrift nicht allgemein gehalten hat, sondern daß er von dänischen Zuständen ausging, die zu heben ja die Schrift mit beitragen sollte.

Der dritte Absatz befaßte sich damit, den Zustand der Musik in den Provinzen Dänemarks ziemlich schwarz zu malen, was zu der Annahme berechtige, daß die sittliche Bildung noch keine bedeutenden Fortschritte gemacht habe.

Namentlich diese Folgerung aber war es, die Schulz alsbald zu einem Gegenstand heftiger Angriffe seitens einzelner in ihrer Nationallehre gekränkter Männer machen sollten.

Zunächst erschien im Jahre 1790 eine anonyme Schrift mit dem Titel »Ursachen, Absichten und Wirkungen« (*Kjöbenhavn, trykt hos Joh. Rud. Thiele*), welche sich in boshafter Weise mit Schulz beschäftigte. Schulz wird darin als »lästiger Ausländer« hingestellt, der seine Pfründe genieße, ohne etwas Entsprechendes zu leisten¹⁾, und der zum Überfluß es sich auch noch herausnehme, über dänische Musikzustände in einer die Nation unnötig kränkenden Weise und noch dazu in einer fremden Sprache ohne eigentliche Sachkenntnis zu sprechen.

Aber es fehlte andererseits nicht an Männern, die von keiner nationalistischen Regung befangen, wie der anonyme Verfasser der eben genannten Schrift, den Ausländer Schulz gegen ihren Landsmann in Schutz nahmen. In der »Minerva« XX S. 256, in der auch schon Schulz' Schrift in dänischer Sprache, nur mit Auslassung einiger besonders verfänglicher Stellen erschienen war, nahm sich ein gewisser Landmaaler (Landmesser) Olufsen Schulzens an.

Es wird darin im einzelnen widerlegt, was der Anonymus gegen Schulz vorgebracht hatte; Schulz' Abhandlung wird als »sehr gut geschrieben« bezeichnet; was Schulz über die Musik in den Provinzen Dänemarks gesagt hatte, wird als wahr bestätigt: sei doch sogar der Zustand der Musik in den Kirchen Kopenhagens ein sehr problematischer.

Bezüglich der angeblich verletzenden Ausdrucksweise Schulzens erklärt der Verteidiger richtig, Schulz' Bemerkungen über die dänischen Musik-

1) Eine Anspielung auf Schulz' Versagen auf dem Gebiete der Theaterkomposition unter Verschweigung der Tatsache, daß Schulz sich freiwillig hatte sein Gehalt kürzen lassen.

zustände hätten nicht geschrieben werden können »ohne die Fieberwärme des Enthusiasmus«. Verletzend sei nur, daß Schulz eine fremde Sprache gewählt habe, um zu sagen, was er zu sagen habe«.

Schulz konnte hiermit vollauf zufrieden sein. Ein zweiter Verteidiger erstand ihm in Andreas Peder Heiberg, dem bekannten dänischen Dichter, zu dem er zuerst im Jahre 1789 in Beziehung getreten war: Heiberg hatte ihm damals den Text zu einem Singspiele, das den Titel trug *Selim og Mirza*, zur Bearbeitung übermacht, den Schulz jedoch an seinen Kollegen, den schon erwähnten Zinck, abtrat.

Auf diese Tatsache nahm nun Heiberg, als einen Beweis von Schulz' vornehmer Denkungsart, in seiner Abhandlung »Auch ein paar Worte zum Thema ‚Ursachen‘ usw.«, abgedruckt in der »Minerva« 1790 Band 20 S. 391, zunächst Bezug. Er nannte Schulz einen Mann, für dessen Talent und Charakter er die alleruneingeschränkste Achtung habe. Schulz sei einer von den wenigen Fremden, dessen Talent ihm ein Recht auf die Achtung des ganzen Volkes gäben . . .« In der Sache selbst will Heiberg eigentlich nicht Partei ergreifen, wie er sagt, tut es dann aber doch und führt aus, Schulz' Bemerkungen über die dänischen Musikzustände seien zwar unvorsichtig und nicht genug abgewogen; Schulz habe dies aber selber erkannt, indem er die in Frage kommenden Sätze in der dänischen Ausgabe unterdrückte; er habe nur vergessen, daß das große Publikum seinen Charakter und seine Denkweise nicht genügend kenne, um einen Schritt wie den seinigen richtig aufzufassen. Man könne annehmen, daß der Anonymus ebenfalls in diesem Falle sei, »denn einen würdigen Mann zu mißhandeln, bloß weil er ein Deutscher ist, besonders in dieser patriotischen Parforcejagdepoche, wäre eine pöbelhafte Niederträchtigkeit«.

Weitere Schriften erschienen in der Angelegenheit nicht, und alle Eingeweihten waren jedenfalls auf Schulz' Seite. Schulz selbst scheint die ganze Angelegenheit nicht tiefer berührt zu haben. In seinen Briefen an Voß ist nicht einmal die Rede davon. Überdies hatte Heiberg am Schluß seiner Abhandlung auch versichert, der »rechtgesinnte Teil der Nation habe die Unvorsichtigkeit gewiß schon lange vergessen«.

Es gelang Schulz auch, sich das etwa Verscherzte mit Leichtigkeit wiederzugewinnen durch die Kompositionen, die nun aus seiner Feder flossen. Es beginnt jetzt die Reihe seiner dänischen Singspiele. Am 20. Juli 1790 schreibt Schulz an Voß:

»Ich arbeite jetzt in Hast an einer Operette, die bei dem ersten Besuch der neuen Kronprinzessin auf dem hiesigen Theater aufgeführt werden soll¹⁾«.

Diese Operette trug den Titel *Høstgildet* (»Das Erntefest«), und die ihr zugrunde liegende Dichtung war von Thomas Thaarup, jenem dänischen Dichter, der Schulz im Jahre 1788, wie bereits erwähnt, auf den Text einer großen Oper vergeblich hatte warten lassen.

1) Bereits am 1. März 1790 hatte Schulz an Heiberg geschrieben, er erwarte ein Stück von Thaarup, das er während seines Sommeraufenthalts in Friedrichstal (seinem Landsitze; siehe S. 72) ausarbeiten wolle (Urschr. Bibl. Kopenhagen). — Schulz komponierte in Hast, weil die Zeit drängte: Thaarup sandte immer von Zeit zu Zeit ein Stück seines Werkes, das Schulz dann gleich in Angriff nahm: Hansen, *den danske Skueplads* I, S. 506.

Höstgildet war des Dichters erste dramatische Arbeit. Als dramatisches Kunstwerk ist dieselbe sehr schwach; indessen darf man keine zu großen Ansprüche an dieselbe stellen, denn Thaarup selber wollte sie (ebenso wie *Peters Bryllup*, die später zu erwähnende Fortsetzung) nur als »nationales Gelegenheitsstück« aufgefaßt wissen¹⁾. Auf alle Fälle war Thaarup eine Schulz verwandte Natur, zum Simplen, Handgreiflichen und Einfach-Rührenden hingeneigt, und seine Stücke waren willkommene Gelegenheiten für Schulz, volksmäßige Gesänge in dänischer Sprache, mehr oder weniger bestimmt durch den Gang einer dramatischen Handlung, zu schreiben.

Da *Höstgildet* niemals ins Deutsche übersetzt worden ist, so mag hier eine Inhaltsangabe folgen, um einen Begriff von der Art dieser Kunst zu geben. Es treten auf Hans, ein seeländischer »Selveierbonde« (Bauerngutsbesitzer), Henrik, ein holsteinischer Bauer, Hansens Bruder, Tord Halvorsen, ein norwegischer Bauer. Diese drei Männer repräsentieren den Bauernstand und zugleich die drei Nationalitäten der drei damals eng verbundenen Länder. Zum Bauernberuf gesellt sich noch der Seemannsberuf in Henriks Sohn Peter, der Soldatenberuf in Tord Halvorsen's Sohn Halvör, der ein verabschiedeter Gardist ist. Die auftretenden Frauen sind Anna und Grethe, Hansens Töchter; der Chor wird gebildet aus Bauern, Landsoldaten und Matrosen.

Zwischen den genannten Hauptpersonen spielt sich nun eine menschlich sehr einfache Handlung ab. Anna liebt Halvör, Grethe Peter, also die beiden Seeländerinnen einen Norweger und einen Holsteiner, was symbolisch die Verbindung der drei Nationalitäten ausdrückt. Indessen haben die beiden Väter Hans und Henrik untereinander abgemacht, daß nicht Anna und Halvör, sondern Anna und Peter sich heiraten sollen: dies ist das »erregende«, nicht allzu schicksalsschwere Moment. Natürlich geht alles zum Guten aus, nachdem die Handlung durch Zufälle und Mißverständnisse aufgehalten worden ist und sich alles aufgeklärt hat.

Die den Personen in den Mund gelegten Gesänge machen einen nur schwachen Versuch zu ihrer Charakterisierung²⁾. Ein Bild davon gibt gleich der Anfang, wo Anna die Romanze von der schönen Sired singt, schwärmerisch-sehnsuchtsvoll:

»Schön Sired ging jüngst ins achtzehnte Jahr,
Schön fleißig im Winter, und munter im Lenz,
Wie dem Bächlein im blühenden Wiesenschoß,
So stille, so klar der Tag ihr hinfloß.
Fromm war sie im Herzen, im Gemüte so zart,
War rosenrot und wie Lilien weiß,
Zwei Augen sie hatte, so klar und so blau
Wie der Himmel, usw. usw.³⁾

1) Bemerkungen zu den Stücken in Thaarup's Werken I, S. 111.

2) Im übrigen sind die Gesänge aller Personen mehr schablonenhaft-konventionell.

3) Diese Romanze mit einer sehr freien Übersetzung findet sich in einem Sammelbande der Berliner Kgl. Bibl. Ms. 15630, unter Nr. 14. Dasselbst noch drei andere »Arien« von Schulz: »Arien« genannt, weil sie anscheinend alle seinen dänischen Singspielen entnommen sind; der Charakter der Stücke ist aber durchaus lied- oder doch romanzenmäßig.

worauf Grethe, mehr praktisch bestimmt, mit dem Liede antwortet: »Im Mai wird unsere Hochzeit sein« und dabei auf die Gestaltung der nächsten Zukunft Bezug nimmt. Die Väter sind fromm, patriotisch und patriarhalisch, wie denn überhaupt alle Charaktere in diesem Stücke wenn auch nicht ohne kleine persönliche Eigenheiten, im ganzen doch nur die Träger von mehr oder weniger ernsten vorbildlichen menschlichen Eigenschaften sind, in Maß, Anstand, Normalität bis zum Überdruß getaucht¹⁾. Der Chor tritt in der 6. Szene zum ersten Male in einer Chorszene auf: die Soldaten kehren zurück; ihnen antworten Mädchen und Frauen, sowie Vater und Mutter der Krieger; ein alter Mann vereinigt sich darauf mit seinen beiden Söhnen zu einem Trio, ein Bauernjunge und ein Schmied lassen sich hören, und der Chor fällt wiederholt mit dem Refrain »Gott segne König Christian, Er adelte den Bauernstand!« ein: Die ganze Chorszene soll Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Bauernstande repräsentieren.

Der Schluß geht unvermerkt in ein großes Ensemble über; zunächst lösen die nunmehr glücklich Liebenden sich im Wechselgesange ab; dann kommt das Volk, unter ländlicher Musik, mit den Emblemen seiner Tätigkeit: Erntegeräten, Waffen, Seeflaggen, und gruppiert sich in Chöre von Männern und Frauen, Greisen und Greisinnen, Matrosen und Soldaten, und die Hauptpersonen des Stückes greifen dabei unter Bezugnahme auf ihren Beruf und auf den Charakter ihrer Vaterländer, ja sogar in der Sprache ihrer Vaterländer (norwegisch) ein.

Höstgildet wurde zum ersten Male am 16. September 1790 im Kgl. Theater aufgeführt²⁾, und fand vielen Beifall. Wiederholungen fanden öfters statt, und die Gesänge daraus waren eine Zeitlang in aller Munde. Das Stück wurde alsbald von Thaarup umgearbeitet (das auf die besondere Gelegenheit Bezügliche wurde entfernt); die Musik blieb jedoch unverändert, und in dieser Gestalt wurde es am 21. Januar 1791 zum ersten Male aufs neue herausgebracht³⁾.

Das nächste dramatische Werk von Schulz war *Intoget* (der Einzug), Text von P. A. Heiberg, ein Singspiel in drei Aufzügen. Die Arbeit hieran geht schon auf das Jahr 1790 zurück⁴⁾. In einem Briefe an Heiberg vom 1. März 1790⁵⁾ heißt es:

1) Das einzige Stück, das sich hiervon etwas unterscheidet, ist das Lied des unglücklich Liebenden Halvør, der auf den Schlachtfeldern Rußlands den Tod finden will: »wo Kriegsdonner dämpfen der Sterbenden Schreie« (9. Szene).

2) »Minerva«, *Skuepladsen*.

3) »Minerva«, *Skuepladsen* 1791.

4) Vielleicht schon auf das Jahr 1789; in einem Briefe von Schulz an Reichardt vom Oktober 1789 heißt es: Schulz sei mit der Abfassung einer Operette beschäftigt, die ihm sehr sauer werde. Damals war Schulz allerdings auch mit dem *Erik Eiegold* beschäftigt, der ihm »sehr sauer« wurde; doch ist der *Erik* keine Operette! (Der Brief befindet sich im Besitz von Frau Prof. Rich. M. Meyer in Berlin, welche mir freundlich die Kenntnisnahme gestattete.) In Heiberg's erwähnter Verteidigungsschrift für Schulz (»Minerva«, Jahrg. 1790, Nr. 20, S. 391) sagt Heiberg aus, er habe Schulz etwa vor einem Jahre *Intoget* übergeben; Schulz habe ihm schon vor langer Zeit einen Anfang gezeigt, ohne daß er sich verbunden hätte, das Werk zu einer bestimmten Zeit zu vollenden, »da teils Amtsgeschäfte, teils die Fortsetzung von seinen so bekannten und geschätzten Liedern im Volkston, teils noch andere Umstände es ihm verboten hätten, ein Versprechen abzugeben, das er möglicherweise doch nicht hätte halten können«.

5) Hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

»Dieses Stück [d. h. *Höstgildet*] und vielleicht noch ein neues Geburtstagsstück, wovon ich ebenfalls den Text noch zu erwarten habe, sind mir aufgetragene dringende Arbeiten, die ich aus Amtspflicht der Komposition Ihres ‚Intoget‘ vorhergehen lassen müßte. Indessen, da ich von diesem Stücke den ganzen Text und von dem ersteren noch keine Silbe in Händen habe, so bleibt jenes bis dahin immer das erste, und nun kann ich Sie auch noch versichern, daß ich bisher mehr daran gearbeitet habe, als Sie vielleicht glauben, obgleich solches nicht in Noten geschrieben dasteht. Da dies bei mir eben nicht die Hauptsache ist, so kann ich daher mit ziemlicher Zuversicht versprechen, daß ‚Intoget‘ für das nächste Jahr zur Aufführung fertig sein soll.«

Die beiden Werke, von denen Schulz in dem Briefe spricht, sind *Höstgildet* und die Fortsetzung desselben *Peters Bryllup* (Peters Hochzeit). *Intoget* wurde indessen doch noch früher fertig als dieses Stück, und die erste Vorstellung desselben fand am 26. Februar 1793 unter großem Beifall statt.

Es ist ein Stück ganz anderen Schlages als wie die beiden Thaarup'schen Stücke, sowie der Verfasser desselben ein ganz anderer, ungleich begabter Mann als Thaarup ist; *Intoget* ist wirklich ein dramatisches Kunstwerk. Da es ebenfalls nicht ins Deutsche übersetzt ist, so folge hier eine Inhaltsangabe.

Es treten auf Bräger, Küster einer kleinen Landstadt; Marianne, seine Tochter; Johann von Thuren, Sohn eines Gutsverwalters; Franz Eberhardt, ein Student; Salomon Joseph, ein Trödeljude; der Chor setzt sich zusammen aus Schulknaben und Mädchen, sowie Bauernvolk. Die Handlung spielt in einer seeländischen Landstadt.

Marianne liebt Johann, indessen will Bräger seine Einwilligung nicht zu ihrem Bunde geben, unter dem Hinweis, daß Marianne im Begriffe sei, ein ansehnliches Glück durch eine vorteilhafte Heirat zu machen, nämlich mit Franz, den Bräger, beschränkt im Geiste, in Kopenhagen in hoher geistlicher Position sieht.

Die Liebenden wollen sich treu bleiben, und Johann denkt zunächst an Entführung, dann aber, nachdem dieser Gedanke von Marianne mit Entrüstung zurückgewiesen ist, plant er für sich allein, Brägers Schwächen auszunutzen, und dingt Salomon Joseph dazu, den Prinzen von Marokko, der zufällig die Stadt passieren sollte, darzustellen, und, da sich Bräger viel von diesem Prinzen verspricht, in der Maske des Prinzen auf Bräger zugunsten der Liebenden einzuwirken. Der Betrug geschieht auch wirklich unter sehr komischen Umständen, aber Marianne entdeckt denselben sehr bald, und ruft Franz herbei, der den vermeintlichen Prinzen entlarvt, und nun statt Johann, der eben im Begriffe war, als Kammerherr des Prinzen die väterliche Einwilligung zu erringen, als Schwiegersohn und Bräutigam angenommen wird.

Für die Komposition bot »Intoget« reichliche Gelegenheit. Die Gesänge der einzelnen Personen gehören dabei den verschiedensten Gattungen, vom Couplet¹⁾ bis zum volkstümlichen Liede an; doch ist der Ton der Dichtung

1) Auch in *Höstgildet* gibt es übrigens ein Couplet, das aber sehr zahm anmutet gegenüber dem Heiberg'schen.

ein ganz anderer als der des Thaarup'schen Werkes: Bräger und Salomon Joseph (der im Jargon spricht) machen sich bis zur Boshaftigkeit unfreiwillig lächerlich; der Betrug wird nicht verschmäht, und demgemäß wirkt manches für den wissenden Zuschauer als Persiflage. Auch die Art, wie die Gesänge in die Handlung eingeflochten sind, ist eine andere als bei Thaarup: nicht immer wachsen sie aus der Stimmung unmittelbar heraus, sondern sie sind berechnete Requisiten für den Fortgang der Handlung, z. B. wird zweimal von Johann, einmal von Franz ein Lied angestimmt, weil Bräger die Bedingung stellt, der Mann seiner Tochter müsse singen können, und dafür den Beweis verlangt. Im zweiten Akte kommt Johann, der sich schon von Marianne verabschiedet hatte, zurück, mit den Worten: »A propos, ich muß noch eine Weise singen, die ich diesen Tag gelernt habe!¹⁾!«

Chöre kommen nur zweimal vor und jedesmal zu komisch-charakterisierenden Zwecken. Das Stück beginnt damit, daß Bräger mit den Schulkindern den Gesang zum Empfang des Prinzen von Marokko einübt; das zweitemal erscheint der Chor beim Auftreten des falschen Prinzen von Marokko, der mit den auf einem offenen Platz in der Stadt versammelten Bauern und Bäuerinnen Geschäfte machen will.

Im ganzen überwiegen in der Heiberg'schen Arbeit Reflexion und Verstandesmäßigkeit; immerhin konnte sich Schulz aber an manches halten, was seiner Natur entgegenkam: die Gestalt der Marianne, die des Franz Eberhardt, den Preis des Landlebens in den Chören usw.

Schulzens dritte und letzte dramatische Arbeit, *Peters Bryllup* wurde, wie der Briefwechsel zwischen ihm und Thaarup einerseits, Thaarup und dem Intendanten Graf Ahlefeldt anderseits ergibt²⁾, während des Sommers 1793 gearbeitet. Die erste Aufführung fand am 12. November dieses Jahres statt³⁾.

Die Theaterkomposition lag seit 1790 außerhalb der eigentlichen Aufgaben Schulz'. Dagegen war er zur Komposition für die Kirchenmusik verpflichtet. Es kamen hier in Betracht die Aufführungen in der Schloßkirche für den Hof, ferner in den vier Hauptkirchen Kopenhagens: der Nikolai-, Friedrichs-, Petri- und Garnisonkirche für das Publikum. Man gab damals wie anderwärts in den Kirchen der Musik an Sonn- und Festtagen Raum: Motetten, Psalmen oder ähnliche Werke kleineren Umfanges, vor oder nach der Predigt, wurden gesungen; den Chor gaben dabei Schüler der Lateinschulen oder Kurrendaner ab.

1) Hiermit will er einmal Marianne schmeicheln, die Wert darauf legt, den Wunsch ihres Vaters nach einem musikalischen Schwiegersohn respektiert zu sehen, andererseits gibt der Inhalt des Liedes den Wink, daß man, um zu seinem Ziele zu gelangen, die Schwächen der anderen ausnutzen müsse: insofern trägt das Lied in diesem Falle zum Fortgang der Handlung bei.

2) Reichsarchiv Kopenhagen.

3) Die drei dänischen dramatischen Arbeiten Schulz' wurden nur im Klavierauszuge gedruckt. Die Partituren befinden sich in Abschrift auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen. Einzelne Stücke mit Klavierbegleitung, mit deutscher Übersetzung, auch in Reichardt's Musikal. Wochenblatt 1793, S. 69 (*Hoestgildet*). Siehe auch S. 262.

Schulz' erste Arbeit in der angegebenen Richtung war die »Hymne« auf Worte von Th. Thaarup¹⁾. Die erste Aufführung derselben fand am 31. Januar 1791 (Geburtstag des Königs) in der Schloßkirche statt. Das Werk wurde von Voß, der es sehr schätzte, ins Deutsche übersetzt²⁾ und ein dänischer und ein deutscher Klavierauszug davon gedruckt. Eine deutsche Partitur, die Schulz sehr gewünscht hätte, kam nicht zustande: Schulz bot das Werk der Firma Breitkopf & Härtel an, ohne irgend eine Bedingung zu stellen, jedoch vergebens³⁾. Den Klavierauszug sandte er am 8. 2. 1793 an Voß, und nannte ihn dabei »ein armseliges Skelett des Ganzen«, bedauerte dabei auch, daß die Partitur nicht in der von ihm erfundenen Tabulatur gedruckt werden könne, da diese keinen Anklang gefunden habe.

Die Thaarup'sche »Hymne« hat ihren Weg auch nach Deutschland gefunden. Zusammen mit der Motette »Vor Dir, o Ewiger« wurde sie im Sommer 1797 in der Singakademie von Zelter einstudiert⁴⁾. Zelter gegenüber bedauerte Schulz in einem Briefe vom 4. März d. Jahres⁵⁾, daß kein anderes Werk von ihm aufgeführt werden könne (weil es keine Übersetzung der letzten größeren kirchlichen Werke gab); er halte die »Hymne« durchaus nicht für sein bedeutendstes Kirchenwerk und überhaupt nicht für eine große und bedeutende Komposition. Trotz seiner Anwesenheit in Berlin wohnte Schulz der Aufführung nicht bei⁶⁾. Die »Hymne« wurde für wert erachtet, 1845 als Examensprämie in der Berliner Singakademie verteilt zu werden⁷⁾.

1) Ein in Wien befindliches Manuskript 17534, das nach Eitner ein Oratorium von Schulz sein soll, und das in der Tat den Titel trägt: »Das Lob Gottes vom Peter Schulz«, ist eine Partiturnabschrift der »Hymne«.

2) Voß veröffentlichte die Übersetzung im *Musenalmanach* 1793 mit der Bemerkung: »Die Verdeutschung des dänischen Textes ist unter des Tonkünstlers persönlicher Aufsicht und Mitwirkung nach der vorliegenden Partitur gemacht worden.« Wie bereits bemerkt, hielt sich Schulz im Sommer 1791 in Eutin bei Voß auf. Damals arbeiteten beide Männer gemeinsam an der Übersetzung. Demgemäß meinte Schulz auch in einem Briefe vom 18. März 1794, eine ihm vom Herzog von Mecklenburg-Schwerin für die Hymne verehrte goldene Uhr müsse er mit Voß teilen. Voß schreibt im Oktober d. J. an Schulz: »Was machst Du, lieber Schulz? Hast Du wieder ein neues Werk unter den Händen, oder bist Du schon bei unserer Hymne? usw.« Übrigens fand sich auch Thaarup in Eutin ein: Schulz' Brief vom 22. Febr. 1794 an einen Unbekannten.

3) Schulz an Voß 15. Mai 1800. Schulz unterzog das Werk einer Umarbeitung bald nach der ersten Aufführung (Reichardt, Studien für Tonkünstler u. Musikfreunde 1793, S. 43); in dieser Gestalt wurde es in der »Harmonie« aufgeführt (Ravn, a. a. O.); bei Ravn auch ein begeistertes Urteil Grönland's über Aufführung und Werk. 1792 fand eine Liebhaberaufführung in der Kopenhagener Aristokratie statt; »tout le monde étoit en extase« (Brief der Gräfin Schimmelmänn vom 4. Febr. 1792, frdl. Mitteilung des Herrn L. Bobé in Kopenhagen).

4) Schulz an Voß 6. Mai 1797.

5) Auszugsweise abgedruckt bei Thrane, a. a. O., S. 232.

6) An Voß, datiert Berlin, 22. Juni 1797.

7) Thrane, a. a. O., S. 423.

Im selben Jahre wie die »Hymne« wurde in der Garnisonkirche auch ein »Pfungstgesang« von Schulz. aufgeführt¹⁾. Das Jahr 1792 brachte eine andere Hymne *Gud, Du es Stor* nach Worten des dänischen Dichters Edvard Storm, die Schulz komponierte, obgleich er den Text »nur mittelmäßig« fand²⁾. Weitere kleinere Arbeiten dieses Jahres waren eine Oster- und eine Neujahrskantate³⁾.

1793 kam der »Lobgesang« (*Vi love Dig, Gud*) auf Worte von Baggesen⁴⁾, sowie ein »Weihnachtsgesang mit zugehöriger Motette« heraus⁵⁾. Ferner komponierte Schulz noch eine Hymne von Klaus Friman *Lysenes Vader*⁶⁾. Von kleineren kirchlichen Werken außer der später zu erwähnenden, 1794 geschriebenen Trauerkantate für die Erbprinzessin Sophie Friederike von Dänemark⁷⁾ wären noch zu nennen die beiden schon erwähnten Kantaten nach Adagios von Joseph Haydn, ferner ein Passionssang von Thaarup *Jesu Dydens milde Laerer* (K. B. Kopenhagen), der nach Ravn a. a. O. 1789/90 in Kopenhagen aufgeführt wurde, ferner das Chorwerk *Jesu Minde*, datiert Kopenhagen 1795 (K. Bibl. Kop.), sodann die Kantate »Gott im Ungewitter« (Bibliothek Kopenhagen, Autograph); letztgenannte habe ich jedoch nicht datieren können, ebenso wenig wie die verschiedenen Motetten und Chöre Schulz's, die sich in zahlreichen Abschriften erhalten haben, z. B. im Ms. 19059 Wien, Ms. 1232 Dresden. Gerber im N. T. L. führt außer den genannten kleineren kirchlichen Werken noch an: Passionskantate v. Ewald 1789, »Te Deum« v. Thaarup 1792. Wo diese Werke, deren erstgenanntes nach Gerber »in Altona und Kiel bei Kaven« gedruckt sein soll, sich befinden, ist mir unbekannt geblieben⁸⁾. Endlich ist noch in einem Briefe des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein (abgedr. in Immanuel u. Ti-

1) Thrane, a. a. O., S. 203. Das Werk hat sich nicht erhalten. Aufführung am ersten Pfnsttage des Jahres, »kurz vor der Predigt«.

2) An Voß 8. Febr. 1793. Partiturabschrift auf der Berliner Kgl. Bibl. mit Angabe der Jahreszahl.

3) Nach Ravn; nach Thrane, a. a. O. wurde die Neujahrskantate erst 1793 aufgeführt. Beide Werke haben sich anscheinend nicht erhalten.

4) Partiturabschrift auf der Kgl. Bibl. Berlin mit Angabe der Jahreszahl.

5) Ravn, a. a. O.

6) Partiturabschrift Kgl. Bibl. Kopenhagen mit Angabe der Jahreszahl. Die erste Aufführung sollte nach Ravn, a. a. O. am 22. Nov. 1794 zum Besten der Witwenkasse stattfinden; infolge des Todes der Erbprinzessin v. Dänemark wurde sie jedoch bis zum 10. Jan. 1795 verschoben.

7) Zu diesem Werke bemerkt Schulz in einem Briefe an Voß vom 23. Dez. 1794: »Ich übernahm die Arbeit, weil die Worte nichts vom poetischem Bombast hatten, sondern außerordentlich simpel, herzlich und rührend waren.« Der Verfasser war Thaarup.

8) Zu erwähnen wären noch Psalmen und Motetten von Schulz, die nach Thrane, a. a. O., S. 203 in der Garnison- und in anderen Kirchen aufgeführt wurden. Vielleicht haben sich zwei davon erhalten in den von Eitner verzeichneten Manuskripten der Wiener Hofbibliothek 15921 und 15925.

moleon v. Hans Schulz) vom 10. Dezember 1793 von einem Halleluja Schulz' für den Prinzen die Rede.

Von allen diesen kleineren kirchlichen Kompositionen ist zu sagen, daß ihre Texte Bezug nehmen auf die Gelegenheit, der sie dienen sollten (Gebet für den König oder für Dänemark); die Mittel, die Schulz verwendet, sind Chor, Orchester, Soli in Gestalt von Duetten und Terzetten, allenfalls ausnahmsweise auch in Gestalt einer Aria für eine Stimme (z. B. im *Lovsang*). Fast alle blieben Manuskript; eine Ausnahme bildet nur der *Lovsang*, der bei Sönnichsen in Kopenhagen, ebenso wie Storms »Hymne« erschien.

Das erste größere kirchliche Werk Schulzens war das Passionsoratorium *Maria und Johannes* gewesen. 1792 folgte das Passionsoratorium *Christi Död* auf Worte von Jens Baggesen. Einen Neudruck des Klavierauszuges besorgte C. Ravn, Kopenhagen 1897; die Partitur blieb ungedruckt; Partituraschriften befinden sich auf den Bibliotheken von Berlin und Kopenhagen mit Angabe der Jahreszahl¹). Ebenfalls Manuskript blieb Schulzens letztes Passionsoratorium *Freiserens sidste Stund* (»Des Erlösers letzte Stunden«). Die Dichtung hierzu bekam er, nach vorheriger Billigung des Kronprinzen, vom Kammerherrn Gjedde, dem damaligen Intendanten, übermittelt; sie war von einem Probste V. K. Hjort verfaßt. Das Manuskript auf der Kgl. Bibliothek Kopenhagen trägt die Jahreszahl 1794, und den Vermerk, daß das Werk im März dieses Jahres in der Kopenhagener Trinitatiskirche zu wohltätigen Zwecken aufgeführt wurde. Nach Thrane a. a. O. S. 212/13 sollte die Aufführung ursprünglich im Hofpassionskonzert stattfinden, doch wurde Schulz der Text so spät übermittelt, daß er nicht rechtzeitig damit fertig werden konnte²).

1) Erste Aufführung nach Ravn, a. a. O., zu Fasten 1792 in Schloß Christiansborg für den Hof; für das Publikum am 5. April 1793 in der Schloßkirche.

2) Eine deutsche Übersetzung fertigte ein Professor Sander in Kopenhagen an. (Dies gibt ein Textbuch ohne Jahreszahl für eine Aufführung in der Neuen Kirche zu Leipzig an, das sich auf der Berliner Kgl. Bibliothek befindet.)

»Christi Tod« und »Des Erlösers letzte Stunden« ähneln, was den Text betrifft, einander in mancher Weise. Beide Werke zerfallen in zwei Teile; im ersten herrscht die Hingebung an den Schmerz, im zweiten bringt der Gedanke »Jesus ist zwar körperlich tot, lebt aber doch« den Aufschwung zu freudiger Erhebung, wie dies auch schon in *Maria und Johannes* der Fall war. Beide Texte, ohne bestimmte Personen wie in dem letztgenannten Oratorium, schreiben nur Formen: »Arie«, »Rezitativ« usw. vor, und gleichen sich auch in dem Naturalismus, mit dem Jesu Todesqualen geschildert werden; z. B. bei Baggesen:

»O Schreck! Es nähert sich der rätsellove Augenblick!
Wie matt ist dieser Blick! Der selbst dem Tode zulächelte!
Wie krümmen sich die durchgenagelten Hände!
Sie segnen uns! — O Angst, o Qual! o Gott!
Er schaudert! bebet! seufzt zum letztenmal!«

Charakteristisch sind die vielen Exklamationen! — Für »Christi Tod« gilt dasselbe, was Schering, *Gesch. d. Oratoriums*, S. 372 in Bezug auf *Maria und Johannes*

Von weltlichen Chorwerken Schulz' aus diesen Jahren ist zu erwähnen eine Universitätskantate, zum Geburtstag des Königs 1791 geschrieben, auf Worte des schon erwähnten Übersetzers der *Athalia*, des Professors Schönheyder; ferner eine Kantate desselben Autors, die aus Anlaß der Neuvermählung des Kronprinzen, in der »Harmonie« am 13. Oktober 1790 aufgeführt wurde¹⁾. Eine andere Kantate hatte Schulz schon im Jahre 1789 ebenfalls für Universitätszwecke geschrieben; es war eine Trauerkantate »auf Henrik Stamples Tod«²⁾; erwähnt wird endlich noch ein *Sang ved Slutningen af Vinteren* (Winterschluß) für die »Harmonie«, der im Jahre 1793 aufgeführt ward³⁾.

Was endlich Schulz' Liederkomposition seit 1790 betrifft, so war die dritte Sammlung der »Lieder im Volkston« von 1790 die letzte geblieben. Fortan erschienen seine Lieder nur noch vereinzelt. Nach wie vor wird vor allem der Voßische Musenalmanach bedacht; nach wie vor bilden die Lieder auch den Hauptgegenstand des Briefwechsels zwischen Schulz und Voß.

Die Vorliebe Schulz' für Gedichte Voßischer Herkunft hielt an⁴⁾. Die Nachfrage nach Texten von ihm bleibt stets rege⁵⁾, und, wie früher, schlägt Schulz einzelne Änderungen der ursprünglichen Fassung vor⁶⁾.

Schulz' persönliches Leben spielte sich inzwischen in der gewohnten Weise ab. Seit 1792 verbrachte er die Sommermonate in Friedrichsthal bei Kopenhagen, wo er sich für 2600 Rd. ein Haus mit Garten gekauft hatte. Nach seiner Weise schreibt Schulz am 8. Juli 1792 ganz beglückt über den Aufenthalt daselbst an Voß. In Kopenhagen verkehrte er viel mit Baggesen, Cramer, Petersen Grönland und dem Kammersekretär

rügt: Übertreibung nach Seiten des Weinerlichen wie des Leidenschaftlich-Pathetischen. »Des Erlösers letzte Stunden« sind weniger individuell gefärbt, aber ruhiger und gemessener gehalten im ganzen. — Jesu Todesqualen sind hier in folgende Verse gefaßt (nach Sander's Übersetzung):

»Fest klebt die Zunge ihm am Gaum,
Und Angst zerreiet jede Miene,
Und Tod durchbebet jede Nerve.
Ein Seufzer, ausgepreßt von schmerzspannter Brust;
O welch ein Ton!
Mein Gott, mein Gott, verläßt du deinen Sohn?«

1) *Minerva* XXI, S. 335; für das erstgenannte Werk XXIII, S. 273.

2) *Ravn*, a. a. O.

3) *Minerva* XXXII, S. 111.

4) Von den seit 1790 komponierten Texten sagten ihm besonders »Schäferin Hannchen« (Alm. 1791), der »alte Flausrock«, der »Genius der Menschlichkeit« zu (an Voß 20. Juli 1790).

5) Z. B. Brief an Voß 8. Juli 1792: »Aber Voß, warum ist kein Lied von Dir dabei?« oder vom 1. Sept 1791: »Sie haben mir keine Texte geschickt...«

6) Im weiteren Lauf der Kopenhagener Jahre kam Schulz, wie er am 24. Jan. 1794 an Gerstenberg schrieb, »ganz aus dem Liederton heraus«; er schrieb dies den großen Arbeiten (den erwähnten Singspielen und Passionsoratorien) zu. »Nur Voß könne er nichts abschlagen, sonst koste es ihm Anstrengung« usw.

Kirstein, Cramers Schwager, welche Männer die »Episcopalgesellschaft«, so genannt nach dem Bischofgetränk, dem dabei zugesprochen wurde, regelmäßig vereinigte. Baggesen war verschiedentlich auf Reisen und dem Kreise fern; Cramer wurde 1794 seines Amtes enthoben und mußte Dänemark verlassen, bei welcher Gelegenheit ihm Schulz »soviel von seiner Kapellmeistergage anbot, daß ihm die Hälfte seines kassierten Einkommens ersetzt worden wäre« (Cramer an Th. Thorild 18. September 1794, hls.-Kiel, abgedr. bei Krähe, a. a. O. S. 243). Grönland trat zu Schulz in einen vorübergehenden Gegensatz, indem er Rahbeck's 1792 erschienene dänische Ausgabe der Lieder im Volkston in der »Musik«, 1792, S. 50 ungünstig rezensierte, wogegen sich Schulz in demselben Organ in einem längeren Artikel wendete.

Seit 1789 war kein Geringerer als Christoph Ernst Friedrich Weyse Schulz' Hausgenosse. 1774 zu Altona geboren, kam er im Oktober 1789, mit einer Empfehlung von Carl Friedrich Cramer versehen, zu Schulz. Schulz hielt ihn in allem bis auf die Kleidung frei während eines Zeitraumes von beinahe drei Jahren¹⁾. Er ließ Weyse dann einen Kompositionskursus durchmachen²⁾, dessen erste Arbeiten Präludium und Fuge in Seb. Bach's Manier³⁾, sowie eine große Phantasie und Sonate für Klavier waren. Weyse wurde ein exzellenter Klavierspieler, den Schulz 1796 für den größten Klavierspieler Europas erklärte⁴⁾. Für sein Fortkommen sorgte Schulz dadurch, daß er sein Auftreten als Pianist bei Hofe im Jahre 1790 durchsetzte; auch führte er ihn in die »Harmonie« ein und verschaffte ihm 1792 eine Stelle als Hilfsorganist an der reformierten Kirche.

Bis zu seinem Tode verfolgte Schulz Weyse's Entwicklung, von der er gleich das Höchste erwartet hatte, mit großem Interesse. Dieses

1) Berggreen, Weyse-Biographie, Kopenhagen 1876, S. 22 f.: darin Abdruck einer fragmentarischen Selbstbiographie Weyse's. Es versteht sich, daß Weyse dabei in gewisser Weise Schulz' Adlatus war: so prüfte er, wie bei Berggreen zu lesen ist, im Sommer 1790 in Frederiksdal die Chiffernpartitur von *Maria und Johannes* auf ihre Richtigkeit.

2) Dieser begann damit, daß Weyse die Grundakkorde in alle Tonarten zu transponieren hatte; dann mußte Weyse Bässe zu Choralmelodien machen und schließlich sich im Satz von vierstimmigen Chorälen überhaupt üben. Von theoretischen Werken mußte Weyse Sulzer's Theorie, Kirnberger's »Wahre Grundsätze«, Türk's Klavierschule und Marpur's Abhandlung v. d. Fuge studieren. Wie Weyse erzählt, (Berggreen, a. a. O.) hatte Schulz selten Geduld, die Kompositionen seines Schülers genau durchzugehen. »Er fällt besonders gegen den Schluß von meinem Aufenthalt in seinem Hause nur allgemein gehaltene Urteile; und besonders, wenn Krankheit und andere Dinge ihn in schlechte Laune versetzten, verwarf er ein ganzes Stück, weil eine einzelne Partie daraus ihm nicht zusagte...«

3) Nach Weyse's Bericht war die erste Frage, die Schulz an ihn richtete, die, ob er Sachen von Seb. Bach spiele. Weyse mußte auf seine bejahende Antwort hin ein Bach'sches Werk, dessen Thema Schulz ihm angegeben hatte, vortragen.

4) Auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen finden sich noch ein Studienheft Weyse's mit Schulz' Korrekturen. Auf Schulz' Veranlassung mußte Weyse auch Unterricht auf der Violine nehmen.

beweist auch Schulz' letzter Brief an ihn vom 22. April 1800. Schulz hält ihm darin einen eindringlichen Vortrag über den Gebrauch der Blasinstrumente. Weyse's Faktur war ihm zu dick, und er schreibt:

»Legen Sie dem Fluge Ihrer Gedanken nur nicht überflüssige Fesseln an, so werden Sie bald mit ebenso großer Leichtigkeit wie Kunzen, Haydn und Mozart arbeiten. Denn diese Männer haben wahrlich keine anderen Erfahrungen vor ihnen voraus, und ist es dann nur ein Werk der Zeit. Aber Sie müssen weder ein Haydn noch ein Mozart¹⁾ werden, sondern in allen Ihren Kompositionen der Weyse bleiben, der Sie in Ihren Klavierphantasien sind. . . Haydn hat in seinen Symphonien neben den gewöhnlichen Instrumenten immer nur eine Flöte und ein Fagott. Wie spielt er nun mit allen Instrumenten, und welche Wirkung tun seine Symphonien! Alles wird bei ihm zum klaren Gedanken, statt daß in Ihrer Symphonie oft nur Instrumentenwirkung vernommen wird, aber nicht klare Gedanken. Gedanken und Ideen aber, bei so viel Instrumenten leicht und klar zu fassen und darzustellen, dazu gehört eine stufenweise Übung, erst mit wenigen, dann mit vielen Instrumenten zu spielen, als wenn sie alle nur für Klavier wären. Aber auch dann noch geht bei einem solchen Zusammenpacken das Schöne, Eigentümliche der verschiedenen Instrumente, worauf doch so sehr Rücksicht zu nehmen ist, größtenteils verloren«

1791 unternahm Schulz mit Frau und Kind eine Reise auf den Kontinent²⁾; er besuchte in Lüneburg seine Eltern und ging dann nach Lüneburg und Eutin. Im folgenden Jahre zog jedoch tiefe Trauer in sein Haus ein: der einzige Sohn Karl Eduard kletterte auf einen Schrank, der umfiel und ihn erschlug. Der Tod des Kindes trat am 25. Oktober in Schulz' damaliger Wohnung Burger Gade 149 ein³⁾. Endlich verschlechterte sich gegen Ende des Jahres 1794 Schulz' Gesundheitszustand dermaßen, daß er an seinen Rücktritt denken mußte.

Dieser verhältnismäßig frühe Schritt wurde einzig und allein hierdurch veranlaßt. Schulz pflegte schon seit Jahren im Herbst von Husten und Fieber befallen zu werden⁴⁾, welche Krankheitserscheinungen von Jahr zu Jahr stärker auftraten. Indessen hielt er dieselbe anfangs für bloße Erkältung und achtete nicht darauf⁵⁾. Erst gegen das Ende des Jahres 1794 wurde der Zustand so ernst, daß ein Weiterarbeiten unmöglich erschien. In diesem Jahre hatte seine Gesundheit auch einen Stoß erhalten durch

1) Von Mozart hatte Schulz 1797 in einem Hofkonzert zum ersten Male die Don Juan-Ouvertüre gehört: Thrane, a. a. O., S. 230, nach einem Briefe Schulz' an Zelter vom 3. März 1797, in dem Schulz schreibt: »Es riß mich hin durch den Geist, der darin lebt und webt! Es ist doch wunderbar, was bloße Instrumentalmusik vermag! Man wird gerührt, über sich selber! Man wird emporgehoben, zittert, ohne zu wissen, weshalb! Aber auch nur Mozart und Haydn vermögen den Instrumenten diesen Geist und diese Deklamation zu geben!«

2) Brief an Voß 1. Aug. 1791.

3) Kirchenbuch der St. Petri-Gemeinde in Kopenhagen und Schulz' Brief an Voß vom 1. Dez. 1792, worin er seinen ganzen Schmerz ausspricht.

4) An Voß 23. Dez. 1795.

5) Abschiedsgesuch vom 10. Febr. 1795, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

seine Teilnahme an den Rettungsarbeiten bei dem berühmten Kopenhagener Schloßbrand am 26. Februar, bei welcher Gelegenheit es ihm gelang, Folianten und Quartanten und namentlich auch den Katalog der wertvollen, im Schlosse untergebrachten Musiksammlung zu retten¹⁾. Am 23. Dezember 1794 meldete er an Voß, daß seine »gewöhnliche Herbstkrankheit« wieder aufgetreten sei, aber schlimmer als je und daß die Ausarbeitung einer Trauerkantate für die Erbprinzessin Sophie Friederike und die Leitung der Aufführung derselben in der winterkalten Kirche zu Røskilde, von der Schulz sich nicht zurückhalten ließ, da er die verstorbene Fürstin sehr verehrt hatte, daran schuld sei. Die Ärzte hielten nunmehr das Kopenhagener Klima für durchaus schädlich und rieten zu mindestens einem Jahre Urlaub, das Schulz im Süden verbringen sollte²⁾. Doch Schulz neigte mehr dazu, ganz seinen Abschied zu nehmen, wobei hauptsächlich der Wunsch mitsprach, in Eutin mit der Voßischen Familie zu leben³⁾.

Am 7. Februar 1795 war es entschieden, daß Schulz abgehen wollte.

Das Abschiedsgesuch ist vom 10. Februar 1795 datiert und an den Hofmarschall Adam Wilhelm Hauch gerichtet, der seit August 1794 Schulz' Vorgesetzter war. Schulz setzt darin die Gründe seines Rücktritts auseinander, und führte u. a. aus:

... ich dürfte mir gewiß schmeicheln, daß ich während meiner hiesigen Dienstjahre meinen Pflichten so vorgestanden, daß ein alleruntertäniges Ansuchen um ein Jahr Urlaub zu einer Reise für meine Gesundheit mir allergnädigst gewährt werden würde. Allein mancherlei Betrachtungen drängen sich mir auf, die mir dieses Ansuchen weniger dringend machen. Diese Betrachtungen beziehen sich hauptsächlich auf den Nachteil, den eine so lange Entfernung des Kapellmeisters dem Dienste des Königs, der guten Ordnung bei der Kapelle und, in einem Falle, mir selbst persönlich bringen könnte. Schon bin ich diesen ganzen Winter so gut als abwesend, in dem folgenden wäre ich es wirklich; und nun bleibt noch immer die Frage, ob ich bei meiner Zurückkunft, wenn ich mich den dritten Winter dem hiesigen Klima und den Erkältungen bei dem Theaterdienste wieder aussetze, nicht von dieser mich so verfolgenden Krankheit doppelt stark überfallen werden könnte, wodurch nicht allein des Königs Dienst leiden, die Kapelle abermals ein ganzes Jahr in Ungebundenheit herabsinken, sondern auch mein Leben selbst unnötigerweise in Gefahr geraten würde. Ich bin daher der festen Überzeugung, daß es sowohl für den Dienst des Königs als für die Ordnung bei der Kapelle und für mich selbst weit vorteilhafter sei, wenn ich ganz

1) Gerber, Neues Tonk.-Lex. Art. Schiörring. Die Musiksammlung enthielt auch Abschriften von Schulz' Passionsmusiken, die der damalige Intendant Kammerherr Gjedde für dieselbe hatte im Sommer 1792 anfertigen lassen (Thrane, a. a. O., S. 214). Einen Auszug aus dem geretteten Katalog sandte Schulz an Gerber wenige Monate vor seinem Tode (Gerber, Schulz-Artikel im N. T.-L.). II. Aufl.

2) Prom. an Hauch 10. Febr. 1794, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

3) Briefe an Voß 23. Dez. 1794 u. 7. Febr. 1795.

außer Dienst und auf Pension gesetzt, und statt meiner ein anderer Kapellmeister so bald als möglich angestellt würde. . . .«

Zugleich machte sich Schulz anheischig, nach Kräften auch in der Zukunft für Kopenhagen tätig zu sein. »Ich würde nie vergessen« schreibt er, »was ich dem hiesigen Hofe und dem Publikum schuldig bin, und gern und ohne die geringste Vergeltung zu erwarten, Ausarbeitungen übernehmen, die mindere Kräfte und Anstrengungen fordern als die mehrsten meiner im Dienst gelieferten Kompositionen. Ich würde z. B. den dringenden Wünschen des Herrn Geheimrat Reventlow und der hiesigen Schulkommission mit Wohlgefallen nachkommen, und zur Verbesserung des Kirchengesanges im Lande ein vollständiges Choralbuch ausarbeiten, wie nicht weniger nach Maßgabe meiner Kräfte auch andere Werke zum Nutzen des hiesigen Schulseminarii und von Zeit zu Zeit Lieder für das Publikum, deren Nutzen, wenn sie zweckmäßig sind, unzweideutig ist, und die sehr dazu beitragen können, den Geschmack für das Schöne und Gute allgemein zu verbreiten.«

In einem Promemoria an den König vom 26. Februar 1795¹⁾ berichtete Hauch, er habe alles versucht; Schulz von seinem Entschluß abzubringen, und ihn zu bewegen, nur ein Jahr Urlaub zu nehmen, jedoch vergebens. Schulz seinerseits nahm in einem Promemoria an Hauch auf die Unterredung, die Hauch mit ihm in diesem Sinne hatte, Bezug und beharrte nochmals schriftlich auf seinem Wunsche²⁾. Zugleich empfahl er L. Ä. Kunzen zu seinem Nachfolger und trat auch für die Anstellung von Kunzens Gattin als Sängerin beim königlichen Theater ein. Einen Tag früher hatte er schon sein Entlassungsgesuch an den König selber gerichtet³⁾, in dem es heißt:

»Ich erkenne zu sehr das Gute, welches ich hier im Dienste Ew. Königlichen Majestät auf so vielfältiger Weise erfahren habe, als daß ich nicht auch in der Entfernung noch bestreben sollte, mich nach Maßgabe meiner Kräfte nützlich zu machen und dadurch einen geringen Teil der Dankbarkeit an den Tag zu legen, die vereinigt mit den Wünschen für das Glück des Landes und des hohen königlichen Hauses das angenehmste Gefühl meines ganzen Lebens bleiben wird.«

Der König genehmigte das Abschiedsgesuch des »würdigen« Kapellmeister Schulz, wie er sich ausdrückte, am 11. März 1795. Schulz ward darin eine Pension von 1333 Rd. 2 Mk. bewilligt, die er verzehren durfte, wo er wollte. Sein Gehalt wurde ihm bis zum 30. Juni d. J. voll ausgezahlt⁴⁾. Die Genehmigung des Königs würde schon früher erfolgt sein, hätten nicht, wie Schulz am 7. März 1795 an Voß schreibt, 37 Musici der königlichen Kapelle ihn »in einem sehr beweglichen Schreiben« gebeten, sie doch nicht zu verlassen, indem sie sich anerbaten, alle

1) Hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

2) Auf dem Reichsarchiv zu Kopenhagen. Dasselbst auch die genannten anderen Schriftstücke.

3) Vom 25. Febr. 1793, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

4) Prom. Hauch's an den König vom 9. April 1795, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

Theaterproben, bei denen Schulz sich oft zu erkälten pflegte, künftig in seiner Wohnung zu halten. Mit diesem Schreiben gingen sie zu Hauch, um ihn zu bitten, Schulz' Abschiedsgesuch nicht eher beim Könige einzureichen, als bis sich Schulz auf die Eingabe der Kapelle geäußert hätte. Hauch fand das Benehmen der Kapelle so preiswürdig, daß er ihr nicht nur die Gewährung ihres Wunsches zusagte, sondern auch versprach, Schulz zwei volle Jahre Urlaub vom Könige zu erwirken, wenn er sich zum Bleiben entschließen könnte. Noch einmal wurde Schulz wankend in seinem Entschlusse¹⁾. Doch bestand sein Arzt aufs Neue auf seinem Rat, daß sich Schulz von seiner Kopenhagener Tätigkeit ganz zurückziehen solle, und einem dementsprechenden neuen Ansuchen wurde nunmehr Folge gegeben.

In seiner Selbstbiographie faßt Schulz seine Kopenhagener Jahre in folgende Worte zusammen:

„. . . Ich fand eine treffliche Kapelle und brave Sänger und Sängerinnen, eine reiche und schöne Sprache für die Musik, Dichter nach meinem Herzen, und namentlich ein Auditorium für Musik, das ich auf allen meinen Reisen nirgends so gefunden habe. Bei meinem dortigen beinahe acht-jährigem Aufenthalte, der mir von mehr als einer Seite unvergeßlich ist, und bis zum Tode bleiben wird, hatte ich das Glück, mit Leichtigkeit eine Witwenkasse für das dortige Orchester zu errichten und einen Weyse zu bilden, der später eine Zierde der Kunst war.“

V.

Schulz' letzte Lebensjahre waren hauptsächlich der Sorge für seine Gesundheit und seinem Familienleben gewidmet. Erstere konnte Schulz nicht wieder erlangen; sein Übel wurde auch nicht einheitlich diagnostiziert und die Behandlung demgemäß nicht konsequent fortgesetzt. Dem Rat seines Kopenhagener Arztes wollte Schulz folgen, um dann in Eutin, in der Nähe von Voß, sein dauerndes Heim aufzuschlagen. Er verließ die Stadt zusammen mit Freunden (Friederike Brun, Graf und Gräfin Rantzau, Gräfin Louise Bernstorff usw.), jedoch zunächst ohne seine Familie, am 22. April 1795²⁾ und landete in Kiel. Die eigentliche Reise nach Portugal wurde erst am 24. September 1795 angetreten; bis zu diesem Zeitpunkt hielt sich Schulz in Kiel bei einem befreundeten Arzte auf, und brachte seine Familie in Eutin unter, wo sie während seiner Abwesenheit bleiben sollte. Mit Schulz zusammen reiste der Kammerherr Warnstedt nach Lissabon, ein Mann, der in Kopenhagen als Chef des königlichen Theaters Schulz freundschaftlich nahegetreten war und

1) Brief an Voß 7. März 1795.

2) An Voß 26. April 1795 aus Kiel.

sich auch auf dieser Reise durchaus als hilfreicher Freund bewährte. Beide Männer erreichten jedoch Lissabon nicht. Das Schiff, auf dem sie fuhren, geriet am Abend des 3. Oktober in einen sich immer mehr verstärkenden Orkan, der Kurs wurde verloren, und erst am 29. Oktober kam Land in Gestalt der norwegischen Küste in Sicht; am Morgen des 30. landete man nach gefährlichem Herumkreuzen in Arendal (in der Nähe von Christiansand) in Norwegen¹⁾.

Die Seereise bis Arendal hatte auf Schulz' Zustand weder einen fördernden noch einen hemmenden Einfluß gehabt. Wunderbarerweise zeigte sich nach zweiwöchentlichem Aufenthalt in Arendal, der nun der Windverhältnisse wegen genommen wurde, eine günstige Wirkung; alle Krankheitserscheinungen verschwanden, und der Patient, auf den die norwegische Natur einen großartigen Eindruck machte, konnte die höchsten Arendaler Klippen ohne Mühe ersteigen und sich ganze Tage lang in der kalten Luft aufhalten, um die Schönheiten der Umgebung zu genießen²⁾. Der günstige Zustand hielt jedoch in dem nordischen Winterklima nicht lange an, und das Übel brach mit neuer Macht los. Trotzdem blieb Schulz auf Anraten eines dortigen Arztes bis zum April in Arendal und hatte das Glück, daß der Winter verhältnismäßig milde war. Ende April, nachdem sein Leben kurz vor der Abreise noch durch einen Blutsturz gefährdet war, segelte er nach Hamburg zurück, und hatte eine zehntägige schöne Fahrt³⁾. Hier in Hamburg wohnte er bei seinem Bruder Johann Christoph, der wie erwähnt, daselbst als Kaufmann lebte, etwa zwei Wochen⁴⁾. Es begann dann ein etwas unruhiges Leben mit häufigem Aufenthaltswechsel: Schulz schwankte, ob der Aufenthalt in einer größeren Stadt wegen der Möglichkeit, daselbst gute Ärzte zu haben und geistige Anregungen empfangen zu können, geratener sei oder der Aufenthalt auf dem Lande wegen der damit verbundenen gesundheitlichen Vorteile; auch sprach der Wunsch mit, in der Nähe des Voßischen Ehepaares zu leben. Der Plan, ganz nach Eutin überzusiedeln wurde aufgegeben⁵⁾.

Von Hamburg aus begab sich Schulz nach Lüneburg, woselbst er für sich und seine Familie ein Haus gemietet hatte⁶⁾. Hier war es der Arzt Lentin, der Schulz in Behandlung nahm⁷⁾, und als dieser im Herbst 1796 den Entschluß faßte, Lüneburg zu verlassen, entschied sich Schulz

1) Briefe an Voß vom 22. Sept. 1795 aus Hamburg, von wo die Reise angetreten wurde, und vom 3. Nov. 1795 aus Arendal.

2) Brief an Voß vom 3. Nov. 1795 aus Arendal.

3) Brief an Voß vom 12. April 1796 aus Hamburg.

4) Siehe Anm. 3.

5) Warum, ist nicht bekannt. Eine Entfremdung trat, wie die Briefe beweisen, auf keinen Fall ein.

6) Briefe aus Lüneburg an Voß vom 6. Mai, 9. Juli, 8. Sept. 1797.

7) L. galt als besonders geschickter Arzt: Voß an Schulz 28. Jan. 1796.

dafür, nach Berlin überzusiedeln, wo Lentin ihn an den damals sehr berühmten Arzt Markus Herz empfohlen hatte¹⁾.

In Berlin sollte der Winter zugebracht werden und dann dauernder Aufenthalt in Altona genommen werden: dieser Ort schien Schulz' Wünschen nach Zerstreuung, guten Ärzten und der Nähe von Voß am meisten gerecht zu werden. Man siedelte zunächst also Anfang 1797 nach Berlin über. Allein hier erkrankte, wie Schulz am 28. Januar 97 an Voß meldete, seine Gattin: auch bei ihr zeigte sich ein Lungenleiden. Ihr Zustand verschlechterte sich bald in beängstigender Weise; die Ehegatten gingen nach Rheinsberg, wo sie sich vom 18. Februar 1797 an aufhielten, und wo sie bei Schulz' Onkel, dem schon genannten prinzlichen Musikus Sievert, wohnten. Der Frühling brachte der Gattin vorübergehende Besserung; am 8. November dieses Jahres starb sie jedoch nach Monaten der schwersten Leiden und beständiger Todesgefahr²⁾:

Schulz richtete sich auf durch den Gedanken an seine Tochter, der hinfort bis an sein Ende seine hauptsächlichste Sorge galt. Die Erziehung des nach seiner Meinung mit herrlichen Anlagen ausgestatteten Kindes, welches er die Rheinsberger französische Kinderschule besuchen ließ, und welche von vornherein in zwei Sprachen aufwuchs; wollte er gern einer Erzieherin anvertrauen, welche zugleich sein Hauswesen leiten sollte; das er nach dem Tode seiner Gattin zwei Dienstboten hatte überlassen müssen, und welchem er aus Sorge für seine Tochter niemals länger fernbleiben konnte. Demgemäß nahm er eine Madame Calvé, eine den Berliner Refugié-Kreisen angehörige Witwe, im März 1798 in sein Haus auf. Indessen fand er in ihr nicht, was er suchte; es fehlte nicht an Verdruß, und nach drei Monaten verließ Madame Calvé bereits die Stadt³⁾.

Im Interesse des Kindes ging Schulz nunmehr nach Stettin⁴⁾, wo eine bemittelte kinderlose Witwe, eine Frau Adlung, die in ihrem Hause junge Mädchen aufnahm, um die Mutterstelle an ihnen zu vertreten, Schulz' Tochter und auch diesen selbst aufnahm: denn Schulz hatte den Entschluß gefaßt, sich von seinem Kinde nie mehr zu trennen und eine eigne Haushaltung wollte er nach den schlechten Erfahrungen nicht mehr führen. Daher wurde der Rheinsberger Haushalt aufgelöst und versteigert: der Versteigerungserlös sollte das Erbe der Tochter vermehren⁵⁾.

Aber auch die Stettiner Verhältnisse, obwohl im ganzen annehmbar, behagten Schulz nicht. Er ging im Frühjahr 1799 nach Schwedt a. Oder, wo er sich abermals wieder eine Wohnung mietete, sie mit dem

1) An Voß 8. Sept. 1796.

2) Brief Schulz' an Voß aus Rheinsberg vom 25. Nov. 1797.

3) Siehe Anm. 1.

4) Brief Schulz' aus Stettin an Voß vom 17. Aug. 1798.

5) Briefe aus Stettin an Voß vom 17. Aug. 1798 und 30. März 1799.

Rest seiner Möbel ausstattete und mit seiner Tochter und einer Gesellschafterin, die er in Stettin genommen hatte, dahin übersiedelte.

In Schwedt wohnte er seit Anfang Juli 1799 bis zu seinem Ende »auf der Freiheit bei Madame Herzer«¹⁾. Im Juni des Jahres wurde von dort aus eine Reise nach Rheinsberg unternommen, von der er jedoch um vieles kränker zurückkehrte²⁾. Eine von dem Schwedter Arzt Picht vorgenommene neue Kur brachte nur vorübergehende Besserung; in dem nun folgenden Winter mußte er schwer leiden³⁾.

Neue Pläne, nämlich den Junimonat 1800 in Rheinsberg zuzubringen, von dort nach Berlin zu gehen und sich daselbst Michaelis länger festzusetzen, bis eine »brave Landpredigerfamilie« gefunden war, welche ihm als idealer Umgang vorschwebte, kamen nicht mehr zur Ausführung: nach kurzem Aufflackern im Frühling⁴⁾ starb Schulz in Schwedt am 10. Juni d. J.⁵⁾.

Nach dem Jahre 1794 hat Schulz keine größeren Werke mehr geschrieben⁶⁾. Lieder dagegen ließ er noch von Zeit zu Zeit erscheinen: es brachte der Voßische Almanach von 1795 ein Stück, desgleichen der von 1796 (Klunger a. a. O. meint irrtümlich, dieser Almanach fehle): den »Gesang der Leibeigenen« von Voß. Das letzte Lied für den Almanach erschien im Jahrgang 1797. Der Almanach von 1798 ging leer aus, und 1799 hatte Voß die Herausgabe desselben aufgegeben⁷⁾.

In Schulz' Briefen an Voß ist von künstlerischen Dingen nach seiner Pensionierung so gut wie niemals mehr die Rede. Ausnahmen bilden nur der Brief vom 17. August 1798 (aus Stettin), wo er von Veränderungen des Basses eines Baggesen'schen Liedes Mitteilung macht, das für Chorgebrauch umgearbeitet werden sollte; allem Anschein war es der »Rundgesang« aus dem Almanach 1797, der ohne Baß erschienen war. In seinem letzten Brief an Voß vom 15. Mai 1800 bespricht er

1) Brief an Voß aus Rheinsberg vom 5. Juni 1799, und aus Schwedt vom 21. Juli 1799.

2) Siehe Anm. 1.

3) Letzter Brief Schulz' an Voß vom 15. Mai 1800.

4) Siehe Anm. 3.

5) Schulz wurde auf dem dortigen Kirchhof begraben. Seine Ruhestätte ist nicht mehr aufzufinden. — Seine Tochter wurde zunächst von ihrem Großonkel Sievert aufgenommen; später heiratete sie den Rheinsberger Glasfabrikanten Betzien. Bis zum 1850 erfolgten Tode ihres Mannes lebte sie mit diesem in Rostock; hierauf siedelte sie nach Berlin zu ihrer Cousine, der Frau Generalmusikdirektor Wieprecht über, bei der sie bis zu ihrem Ende im Jahre 1861 blieb. Sie war musikalisch und spielte Klavier. (Thrane, a. a. O., S. 233.)

6) Obgleich Voß ihn in einem Briefe vom 8. April 1795 eifrig dazu angeregt hatte. Thrane, a. a. O., S. 233 berichtet allerdings von einer »Hymne« auf das horazische »Carmen saeculare« als Schulz' letzter Arbeit. Schulz habe dieselbe der Kopenhagener Witwenkasse verehrt, die sie in einem Gedächtniskonzert zur Auführung brachte.

7) An Voß, 30. März 1799.

noch einmal mit dem Freunde Liederangelegenheiten; aus Schwedt, (wo er, wie erwähnt, seit Anfang 1799 sich aufhielt,) schreibt er selbstbiographisch an Gerber, er habe seit kurzem wieder zu arbeiten angefangen: Voß hatte zu einigen Schulz'schen Melodien neue Texte gemacht. Aus anderen Briefen geht hervor, daß es sich um Melodien aus seinen dänischen Singspielen handelt. Eines in der Voßischen Bearbeitung führte den Titel »Abendgesang zweier Freundinnen«. Es waren dies Anna und Grethe aus *Höstgildet* und *Peters Bryllup*. Schulz macht dazu die charakteristische Bemerkung:

»In dem Abendgesang zweier Freundinnen herrscht durchgehends der Ton meiner Melodie, oder vielmehr das Gefühl der erstaunlichen Simplizität des Thaarup'schen Liedes geht dabei verloren. Ich glaube, Thaarup hat nie etwas Simpleres, Nackteres und Ärmeres und doch zugleich Rührenderes gemacht, als dies Lied oder Romanze. Ebenso simpel, nackt und arm bemühte ich mich in meiner Melodie zu sein, und ließ deshalb sogar alle Instrumentalbegleitung weg, weil mir alles zu viel, zu brillant war. Nun sangen die beiden Mädchen auf dem Theater diese simplen, nackten Töne allein und ohne alle Ziererei zu den Thaarup'schen Worten, und es tat große Wirkung. Um diese Wirkung zu erhalten, muß das Thaarup'sche Lied übersetzt und kein anderes dazu gesungen werden. Du tätest mir einen großen Gefallen, wenn Du diese Übersetzung machen wolltest: denn ich halte gar sehr auf dieses Lied! Mir entrollen jedesmal die Tränen, wenn ich es nur in Gedanken singe!«

So hat sich also Schulz hier am Ende seines Lebens noch einmal zu dem künstlerischen Leitprinzip seines Lebens bekannt!

Was er an Liedern seit 1795 außer den für den Almanach von Voß bestimmten Stücken etwa geschrieben hat, findet sich in Sammlungen zerstreut.

Manches davon hat C. Klunger in seiner mehrfach erwähnten Arbeit eruiert (am Schluß seiner Abhandlung); M. Friedlaender hat in seinem Werk »Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert« namentlich festzustellen gesucht, wo und wann die Kompositionen Schulz' auf die bekanntesten Texte erschienen sind. Es folge hier eine Übersicht der Fundorte sämtlicher von Schulz außer in seinen Sammlungen und dem Voß'schen Almanach, zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode veröffentlichter Lieder und Gesänge:

1. Göttinger Musenalmanach.
2. »Theomele«, Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge von Händel, Schulz, Reichardt, Rolle, Hiller, Neefe, Wanhall, Zumsteeg, Haydn, Mozart, Righini Gütersloh. Ohne Jahreszahl.
3. Klaviermagazin für Kenner und Liebhaber, herausgegeben von Bellstab II. Vierteljahr. Ohne Jahreszahl.
4. Freymäurer-Lieder mit Melodien zum Gebrauch der großen Landesloge der Freymäurer der in Deutschland konstituierten Logen. Hamburg, Michael Christian Bock.
5. Freymäurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Kapellmeistern

Bach, Naumann und Schulz. Kopenhagen und Leipzig, bei Christian Gottlob Proft, 1788.

6. Lieder und Gesänge bey dem Klavier aus berühmten Operetten italienischer, französischer und deutscher Komponisten. Kopenhagen. Ohne Jahreszahl.¹⁾

7. Freymäurer-Lieder mit Melodien. Berlin 1793, 1795. (Ambrosch-Böheim.)

8. Auswahl von Maurergesängen mit Melodien der vorzüglichsten Komponisten. Zweite Abteilung. Berlin 1799. (I. M. Böheim.)

9. The German Erato, or a collection of favorite songs translated into English with their original music. II. Edition. Berlin 1798.

10. Twelve favorite songs, with their original music. Berlin 1800.

11. The German songster, or a collection etc. by the translator of the German Erato. Berlin 1800.

12. Musikalischer Blumenstrauß, Berlin im Verlage der neuen Berliner Musikhandlung. Ohne Jahreszahl.

13. Melodien zum Taschenbuch für Freunde des Gesanges. Stuttgart 1796. (Zitiert bei Friedlaender, a. a. O.)

14. Melodien zum Mildheim'schen Liederbuche. Gotha 1799. (Friedlaender.)

15. Ausgewählte Gesänge mit Melodien für Freunde und Freundinnen der Natur von Joh. Konrad Pfenninger. Zürich 1792. (Friedlaender.)

16. »Erato und Euterpe« oder zärtliche, scherzhaft und komische Lieder und Romanzen. Gotha 1789. (Eitner, Friedlaender.)

17. Boßler's Blumenlese für Klavierliebhaber. Speier, Jahrgang 1787. (Friedlaender.)

18. Spazier's Melodien zu Hartung's Liedersammlung für Schulen. Berlin 1794 (Friedlaender.)

19. »Musikalischer Blumenstrauß« 1792 (Reichardt); 1793.

20. Außerdem finden sich Lieder von Schulz in den Musikbeilagen der Musikzeitschriften der Zeit, z. B. Mus. Realzeitung, Speier 1788, Authologia, Nr. 20.

21. Notenbuch zum akademischen Liederbuche, II. Teil. Leipzig u. Altona 1796. (Enthält acht Lieder von Schulz.)

22. Reichardt, Lieder geselliger Freude. Leipzig 1796 u. 1799.

Diesen Sammlungen, die sich nachweisen ließen, gesellen sich noch, von Eitner aufgeführt und von mir nicht eingesehen:

23. Chr. Gottl. Hilschner's Auswahl von Arien.

24. Auswahl maurerischer Gesänge, 1802, von Klunger a. a. O. angegeben.

25. Marzius' Sammelwerk, 1784.

26. Poet. Blumenlese. Göttingen 1802. (Fünf Lieder von Schulz enthaltend.)

Innerhalb der genannten Sammlungen finden sich vorher schon veröffentlichte Lieder Schulz' neben neuen, für diese Sammlungen komponierten. Ich erwähne besonders die sub 5 aufgeführte Sammlung als reich an neuen Melodien. Von Schulz sind die Stücke 13, 14, 17, 18, 19, 25, 36, 37; das letztgenannte, schon früher erschienen (der »Sämann sät dem Samen«), ist ein Lied, das ebenso wie »Gesund und frohen Mutes« besonders oft in den Sammlungen erscheint.

Nach Schulz' Tode haben sich nach Gerber in seinem reichen musikalischen Nachlasse, den Schulz nach seinem Testamente dem Musikdirektor Haack (dem Freunde Löwes) vermachte, eine Anzahl dänischer Lieder gefunden. Voß soll sich mit der Absicht getragen haben, dieselben zu übersetzen und zu veröffentlichen.

1) Nach Kretschmar, Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, S. 303 hat Schulz selber mehrere solcher Sammlungen von Theatergesängen veranstaltet. Gerber (Altes Tonk.-Lex.) schreibt Schulz »Chansons italiennes« aus dem Jahre 1782, wohl irrtümlich, zu.

Was die handschriftliche Überlieferung anbetrifft, so wären als Quellen anzuführen:

1. das handschriftliche Liederbuch der Berliner Kgl. Bibl. M. Mus. 9090 (namhaft gemacht von Kretzschmar a. a. O. S. 303).

2. Manuskripte der Kgl. Hofbibl. München.

Seine Chöre hat Schulz vielfach wohl für besondere Gelegenheiten gemacht¹⁾ und dabei Lieder aus seinen weltlichen und geistlichen Sammlungen öfters zugrunde gelegt (z. B. Trockne deines Jammers Tränen, Der Sämann sät den Samen, Der Herr ist gut usw.)²⁾.

Ebenso wie die Lieder, so sind auch die Chöre vielfach in handschriftliche und gedruckte Sammelbände übergegangen. Z. B. finden sich handschriftlich in dem Manuskript der Wiener Hofbibliothek 19059 acht Chöre (aber nicht 39, wie Eitner angibt; eine Reihe von Chören in diesem Bande sind nur mutmaßlich von Schulz); gedruckt finden sich 14 Chöre in Sanders »Cäcilia«, ferner (nach Eitner) in Rellstab's »Frohen und geselligen Liedern zu 4 Stimmen« op. 320, und in »Sammlung vierstimmiger Gesänge von verschiedenen Komponisten«. Bremen, Stock, Lieferung 2. (Katalog der Lübecker Stadtbibliothek.)

War Schulz von jeher Künstler und Schriftsteller, so blieb er dies auch in seinen letzten Lebensjahren. Der hier viel zitierte Artikel in der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« 1800/276 gegen Dittersdorf ist nach Schulz' eigener Angabe (Brief an Weyse, 22. April 1800, abgedr. bei Berggreen) im Herbst 1799 verfaßt³⁾. Aus Schwedt, also frühestens im Sommer 1799, sandte Schulz an Gerber auch noch die von diesem erwähnten Beiträge zu dessen Tonkünstlerlexikon. Dieselben betrafen namentlich dänische, oder in Dänemark lebende Künstler, wie Johann Ernst Hartmann oder L. Ä. Kunzen usw.

Anhang.

Gemäß der auf S. 192 gegebenen Zusage teile ich hier einiges aus den Sulzer'schen Artikeln mit. Hierbei können zunächst diejenigen ausscheiden, die sich auf die Harmonielehre beziehen, ebenso wie die Artikel Tonleiter, Vorzeichen, Versetzungszeichen, Vorschlag. Denn diese Artikel sind, wie auf S. 192 bemerkt, als den »Satz« betreffend von Kirnberger in ganz besonders hohem Grade beeinflusst, und nur die Form der Abfassung ist Schulz' eigentliches geistiges Eigentum. Auch die Begriffe aus der Akustik, sowie aus der Musikgeschichte in dem auf Seite 191 namhaft gemachten Sinne sollen hier ausscheiden. In Betracht kommen sollen hier hauptsächlich die

1) Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Kopenhagener Zeit als Hauptentstehungszeit annimmt. Seine dortigen Gelegenheitskompositionen auf Texte von Plum, Schönheyder, Bull, Storm, Frankenau, Thaarup, Baggesen, Liebenberg, Pram, unter dem Namen »Hymne«, »Kantate«, »Sang«, »Mottete« aufgeführt und nur zum Teil erhalten (S. 249 f.), waren vielfach nichts anderes als schlichte Chöre.

2) Eine Anzeige von vier sehr schönen Chören von Leo, Schulz, Kirnberger findet sich in Cramer's »Magazin« 1783, S. 256. — Die Motette »Vor dir, o Ewiger« ist 1782 in Reichardt's »Kunstmagazin« auf S. 183 abgedruckt.

3) Für die Allgem. Mus. Ztg. schrieb Schulz in seinen letzten Lebensjahren auch andere Artikel (Rezensionen).

Begriffe aus der Formenlehre sowie einige der auf S. 191 sub 1 genannten allgemeinen Begriffe der Kompositionslehre.

Zunächst der Artikel »Satz«.

Mit »Satz« drückt man die Arbeit aus, »die nach bestimmten und einigermaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden«.

Der »Satz« vertritt nur das Grammatikalische¹⁾, darum kann man ihn lernen, und schreibt dann nur »richtig«; um aber »schön«, d. h. »mit Saft und Kraft, und nicht gemeinem Ausdrucke« zu schreiben, muß man »Genie und Geschmack« haben; dieses kann man nicht lernen. Zum »Satze« gehört nach Schulz weiter nichts als »Kenntnis der Harmonie, der Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Taktes, des Rhythmus«. »Lernen« kann man den Satz nun zwar, aber man muß für seine Regeln ein Gefühl haben, und um diese sich zu erwerben, schlägt Schulz vor, sich im »Hören« zu üben. Hierunter versteht er: »Gesang und Harmonie sehr deutlich vernehmen, das Angenehme und Widrige, das Harte und Wohlfließende darin mit voller Klarheit empfinden«. Endlich ist für den Tonsetzer große Übung nötig, um das, was man innerlich hört, auf die Notensprache übertragen zu können. Die Probe aufs Exempel muß sein, daß man das, was man liest, innerlich hört, und das, was man hört, in Noten sichtbar machen kann. Was die Reihenfolge des Lehrganges anbetrifft, so wendet sich Schulz scharf gegen die herrschende Unsitte, mit dem »Satz anzufangen, ehe man hören gelernt hat«.

Zum Schluß polemisiert Schulz noch gegen die sogenannten »Naturalisten« in der Musik: solche, die komponieren, ohne gründliche Satzkenntnisse, vertreten namentlich in den Kreisen der Sänger und Spieler.

»Manche Stücke, besonders wo mehrere konzertierende Stimmen zusammen kommen, erfordern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt. Und auch in anderen Stücken ist es nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren.«

Als Beispiele werden Hasse und Graun angeführt:

»Hasse, der mit Recht berühmte Hasse, war gewiß ein Mann von Genie. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was viele unnütze Künsteien nennen. Hätte dieser sonst so große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen ihm den Rang ebenso streitig machen, als er es in Ansehung der Arien tut. Aber in jenen ist er weit unter ihm, bloß weil er nicht alle Künste des Satzes so genau verstand, wie Graun.«

Artikel »Singen«.

Das Singen ist »noch itzt der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst«. Es ist »unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensache ist.« . . . »Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst, denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte;« »das Singen hat ohne Zweifel die all-

1) In dem Exkurs über Hasse glaubt man Kinberger zu vernehmen.

mähliche Erfindung und Vervollkommung der Dichtkunst sowohl wie der Musik veranlasset.«

»Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste (!), ist unstreitig.« »Es dienet, die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrücklichste Weise zu äußern. Auch bloß der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönet, hat sehr schätzbare Wirkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhalten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruck machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Rührung setzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder durch den anderen in seinen Empfindungen bestärkt; woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grade erreichbar wäre. Singen ist endlich die leichteste und wirksamste Arznei gegen alle Bitterkeit des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder aufgerichtet werden.«

Dies sind Sätze, die Kirnberger sicherlich nicht geschrieben haben kann: dazu sind sie zu warm und unmittelbar gefühlt! Eher deuten sie auf Sulzer hin, dessen Billigung sie auf alle Fälle gefunden haben werden. Interessant sind sie jedenfalls als frühestes und bekanntes Zeugnis für Schulz' Vorliebe für alle Vokalmusik und für seine Auffassung von der Mission des Liedes¹⁾.

Dann ergänzt Schulz die allgemeinen Regeln über den musikalischen Vortrag in dem gleichnamigen Artikel durch eine Reihe besonderer Ausführungen für den Gesang. Kriterien für eine gute Stimme sind für ihn »Annehmlichkeit und Leichtigkeit«. Was den »Vortrag« selber anlangt, so verweist er auf Tosi als eins der wenigen Bücher, die Vorschriften über einen ausdrucksvollen Vortrag, auf den es Schulz in erster Linie ankommt, enthalten: »jeder Sänger sollte sie auswendig wissen«! Wie schon im Artikel »Vortrag«, so legt Schulz auch hier auf »Deutlichkeit« den größten Wert: Deutlichkeit der Aussprache besonders in den Rezitativen, »wo, wenn man die Worte nicht versteht, aus der ganzen Musik nichts machen kann«, gute Deklamation (»er muß die nachdrücklichsten Worte und die nachdrücklichste Silbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruck legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Komma, und die übrigen Abteilungen der Rede muß er durch schickliche Hebung und Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen²⁾«), endlich ein »genaues Treffen der Gemütsbewegung und des eigenen Tones eines jeden Affektes«.

In bezug auf den Ausdruck heißt es dann an anderer Stelle:

»So verlangen zornige Worte einen trotzigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne allen Manieren nachdrücklichen Vortrag; zärtliche Worte dagegen einen sanften,

1) Hierzu auch zu vergleichen der Schluß des Artikels: »Ein Lied von der Tugend, von den Glückseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, würde auf manchen Menschen mehr wirken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren«: hier hat man Schulz' späteren Stoffkreis und zugleich Sulzer's »moralische« Wirkung der Kunst!

2) Man vergleiche hiermit die Stelle der Vorrede zu den »Liedern im Volkston« von 1782, wo Schulz seine Sorgfalt zeigt, auf die richtigen Worte die richtigen musikalischen Akzente zu legen: Glosse zu dem Voßischen »Gesund und frohen Mutes«.

einschmeichelnden Vortrag. Ein klagender, unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bei rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. . .«

Endlich heißt es in bezug auf die »Manieren«:

»denn der gute Geschmack verlangt Zieraten, der Sänger befeißige sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren. Er suche vornehmlich die verschiedenen Triller rund und deutlich zu machen und sie mit Geschmack und Überlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hierher, insofern sie von der Art sind, daß der Tonsetzer sie nicht hingeschrieben, und sie der Willkür des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruck des Ganzen zu vergessen: denn hierdurch wird sein Vortrag jedem Sänger von Geschmack unanstehlich! . . .« »Eine Ariette von leichtem und fröhlichem Inhalte verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstück hingegen fast gar keine . . .« »Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmack gelegt . . .« »Veränderungen in der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdann gut sein, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdrucks in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsetzer. . .« »Die Sucht zu variieren, ist dem Opernkomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichts bedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variieren und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschicklichkeit zeigen kann, da es in der Tat eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige, bloß das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und scheckigte Geschmack hat heutzutage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowohl als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bei uns bald in eine völlige Tändelei ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Kastraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmackes zu erkennen, und ihren Modekram für echte Schönheiten der Kunst zu halten«¹⁾.

Zum Schluß gibt Schulz dann noch eine Übersicht über die Literatur der Gesangskunst.

Artikel »Singend«. Eine »singende« oder »kantable« Schreibweise muß »eine Hauptregel für den Tonsetzer sowohl in der Instrumentalmusik wie in der Volksmusik« sein. »Fehlt einem Tonstücke diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.«

Das »Singende« ist nun »die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache und allen Menschen faßlich wird«²⁾.

Wie gelangt man zu einer singenden Schreibweise? Der Tonsetzer muß vor allen Dingen selber singen können! Wenigstens muß er alles, was ihm vorkommt, in Gedanken singen können.³⁾ Daneben muß er »keine Gelegenheit außer acht lassen, gute Sänger zu hören und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singen in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudieren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben.«

1) Hier hat man auch einen Beitrag dazu, wie Schulz die Musik in Italien aufgenommen hat.

2) An einer anderen Stelle heißt es: . . . »diese Regel [d. h. der Kantabilität] schließt sowohl die einzelnen Fortschreitungen jeder einzelnen Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stückes ein. . .«

3) Hasse und Graun werden als Beispiele für Komponisten genannt, die sich in kantabler Schreibweise auszeichnen.

Ein »singer« Vortrag »geschieht in mäßiger Stärke; die Noten werden mehr geschliffen als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Singstimme nicht angemessen sind.«

Artikel »Singstück«. »Die Singstimme ist in diesen Stücken die Hauptstimme, auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß.« Der Singkomponist muß singen können, er muß »ein vorzüglich empfindsames Herz haben, das allen leidenschaftlichen Eindrücken offensteht, er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften sein, insofern jede sich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemütsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert, er muß imstande sein, diesen Ton und jede Gemütsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdecken, und so deutlich in dem Gesang auszudrücken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, kein Ton, keine Fortschreitung befänglich ist, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, dastehe, die überdies ein regelmäßiges Ganze sei, dem die Worte nicht den geringsten Zwang antun. Er muß auch noch ein vollkommener Deklamator sein, und Hauptworte von Nebensätzen schon in der Aussprache mit ihren Unterarten zu unterscheiden wissen«.

Also Treffen des Affekts und gute Deklamation werden in der Hauptsache verlangt. Schulz sagt in bezug auf die letztere noch: »Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höheren und tieferen Töne, der steigenden und sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach sein, damit die Worte nicht zerrissen werden.« (Verwandtes findet sich in dem Artikel »Vortrag«.)

Von weiteren Requisiten für den Komponisten eines Singstückes seien noch die erwähnt: das Singstück »muß ohne Rücksicht auf den Ausdruck einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist; ernsthaft im Kirchenstil, glänzend im Kammerstil, affektiv im Theaterstil«. —

Artikel »Singstimme«. Wie die Vokalmusik für Schulz obenan steht, so hat für ihn die menschliche Stimme »vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaft leidenschaftlichen Tones, der so mannigfaltig ist, als es mannigfaltige Leidenschaften gibt, und vornehmlich wegen der Bequemlichkeit, mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so großen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstücken, wie sie vorkömmt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen«.

Artikel »Sonate«.

»Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate«. Denn sie kann, im Gegensatz zu der Sinfonie, der Ouvertüre, dem Konzert, dem Tanze, welche Formen einen »näher bestimmten Charakter haben, alle Charaktere und jeden Ausdruck annehmen«. Die »Sonate« hat in der Kammermusik »den ersten Rang nach den Singstücken, und kann, weil sie nur einfach besetzt ist, auch in der kleinsten musikalischen Gesellschaft ohne viel Umstände vorgetragen werden«.

Es ist bezeichnend, daß Schulz eine eigentliche Anweisung zur Verfertigung einer Sonate (wie dies für das »Singstück« geschehen ist) nicht gibt: hier fühlt er sich nicht so zu Hause! Er wendet sich bloß wieder gegen die Italiener, deren Kunst ihm auch auf diesem Gebiete nicht zusagt, und stellt als Muster der Gattung die Sonaten »unseres Hamburger Bach« auf. Die meisten seiner Sonaten seien »so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und unsere Empfindungen in Bewegung setzt und erhält«. »Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiener zu treffen imstande ist...« Denn die Sonaten der heutigen Italiener sind »ein Geräusch von willkürlich aufeinander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht als der, das Ohr unempfindlicher Liebhaber zu vergnügen, phantastische plötzliche Übergänge vom Fröhlichen zum Klagenden, vom

Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsetzer damit haben will . . .«

Artikel »Sinfonie«. Die »Kammersinfonie« erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibweise. »Die Allegros der besten Kammer-sinfonien enthalten große und kühne Gedanken, freie Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und der Harmonie, stark markierte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, konzertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Übergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappieren, je schwächer oft die Verbindung ist; starke Schattierungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bei einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. Hierzu kommt noch die Kunst, alle Stimmen in- und miteinander so zu verbinden, daß ihre Zusammenfühlung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beiträgt.« »Als Muster für ein Allegro werden dann die Arbeiten des Niederländers van Malder (gest. 1768) aufgestellt. — Das »Andante« oder das »Largo« steht zwischen den beiden Allegros und soll »von angenehmen, pathetischen, oder traurigem Ausdruck« sein, doch hat es keinen so »nahe bestimmten Charakter« wie das Allegro. Auf alle Fälle darf das Largo nicht »tändelnd« sein, »wie es zur Mode zu werden scheint«.

Die »Opernsinfonie« hat nicht den selbständigen Charakter wie die Kammer-sinfonie, sie muß vorbereitend wirken, deshalb darf sie auch »nicht so viele Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet sein«. Nun folgt wieder ein Ausfall auf die Opernsinfonie der Italiener: wie die Opern, die sie einleiten, meist »bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund haben«, so sind die Sinfonien dazu bloß »wohlklingend lärmend«. Die Franzosen »suchen in ihren Sinfonien vor den Operetten Tändeleien mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus . . .«

Die »Kirchensinfonie« »unterscheidet sich vor den übrigen durch die ernste Schreibart«. »Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stücke. Sie verträgt nicht wie die Kammer-sinfonie Ausschweifungen, oder Unordnungen in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdrucks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regeln des Satzes.«

Schließlich schlägt Schulz noch vor, die Einleitungsstücke für Operetten hinfort »Introduktionen« zu nennen¹⁾.

Artikel »Tanzstück«. Schulz gesteht, nach einem Exkurse über die elementaren Formen des Tanzes, vom »Tanzliede« absehen, und sich auf den Instrumental-tanz beschränken zu wollen. Er behandelt erst den Tanz im allgemeinen, dann geht er auf die »Nationaltänze« ein.

»Die mehresten Tanzstücke enthalten gleich in den ersten zwei oder vier Takten alle rhythmischen Schläge, die durchs ganze Stück vom Anfang bis zum Ende wiederholt werden.«

»Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimnis, gute Tanzstücke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und so oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisieren.« Es muß »ein leichter und variierter Gesang zusammen gesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdies ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Wert und seinen Ausdruck hat«.

1) Im Artikel »Sinfonie« interessiert besonders das über das Allegro Ausgeführte. Es ist dort auf den »mannheimer gout« angespielt, wie denn der dort angeführte van Malder den Stil Stamitz' aufnahm.

»Nationaltanzstücke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben soviel Eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus, und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer Musik Abstechendes, daß man selbst von der Nation sein, oder sich ganz in ihren Geschmack versetzen und den seinigen verleugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen.« »Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremden und unbekanntem Tanzstücke, deren er habhaft werden kann, durch den Druck allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenklichen Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als ‚Sei Sonate‘ in dem allerneuesten Geschmacke.« »Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus sein kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit Die sich in dem Mechanischen des Taktes festsetzten, und ordentlich denken lernen.« »Heutzutage werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässigt.«

Artikel »Solo«.

Bei der Komposition des Solo wird »insgemein weniger auf einen reinen Satz, und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruck, als auf oft bloß unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürlich hohe Töne, Sprünge, Läufe, Doppeltriller, und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das Geschickteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen, und die Ausführung hat weniger den Zweck, zu rühren, als Bewunderung zu erregen.« (Nun folgt eine sehr spöttische Darstellung, wie sich der Solospieler seine Solos macht, bei der offenbar Kirnberger Gevatter gestanden hat!)

Artikel »Trio«. »Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drei Stücken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tre genannt. Es gibt aber auch dreistimmige Sonaten, die aus zwei Hauptstimmen, und einem begleitenden Baß bestehen, und oft bloß Trio genennet werden. Beiden Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr verschieden voneinander und sollten daher in der Benennung nicht miteinander verwechselt werden.« Die ersteren nennt Schulz die »eigentlichen« Trios, während die anderen »uneigentliche« Trios sind.

Das »eigentliche« Trio zerfällt in Kirchentrio und Kammertrio. Ersteres im »strengen und gebundenen Kirchenstil, mit förmlichen Fugen«. Die Besetzung muß mehr wie einfach sein: »ohnedem sind sie von keiner Kraft«. Das Kammertrio »erfordert eine Geschicklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruck zu verbergen«. »In den ersten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der, wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freiheit (thematische Arbeit!) und nur da, wo er von Ausdruck ist, angebracht wird. Oder es sind deren zwei oder drei, die oft von entgegengesetztem Ausdruck sind, und gleichsam gegeneinander streiten. Singende und jedem Instrumente gemäße Begleitung des Thema, freie Nachahmungen, unerwartete und wohlklingende Eintritte, indem eine Stimme der anderen gleichsam in die Rede fällt, durchgängig ein faßlicher und wohlkadenzierter Gesang, und Zwischensätze in alle Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde, auch wohl zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung füllen den übrigen Teil des Stückes aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten in der Kammermusik.«

Das »uneigentliche« Trio oder vielmehr die dreistimmige Sonate »ist denselben Regeln unterworfen wie das Duett«.

Dies wären etwa diejenigen, von Schulz verfaßten Artikel, aus den auf S. 191 genannten Gebieten, die ein größeres Interesse haben. Sehr wertvoll ist auch der Artikel »Recitativ«, der, wie erwähnt, von Sulzer bereits zur Hälfte ausgearbeitet war, als Schulz aus Polen zurückkehrte. Die zweite, also von Schulz herrührende Hälfte, überragt die erste ganz bedeutend an Wert; übrigens hat Sulzer nicht die Verfasserschaft von Schulz für diese

zweite Hälfte angegeben, sondern spricht nur davon, daß »einer seiner Freunde«, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbinde, die Arbeit übernommen habe. Die darin niedergelegten Ideen weisen aber bestimmt auf Schulz hin; sie stehen in Übereinstimmung mit den Grundsätzen der anderen Artikel; auch ist daran zu erinnern, daß Schulz von seiner Arbeit an mehreren bereits angefangenen Artikeln spricht¹⁾. C. Klunger ist in seiner mehrfach erwähnten Arbeit auf den Artikel eingegangen, er hat sich jedoch darauf beschränkt, die 15 Regeln abzudrucken, die offenbar nicht von Schulz, sondern von Sulzer sind: denn erst nach der Aufzählung der Regeln erklärt Sulzer, den Freund hinzugezogen zu haben; auch gehören die Regeln noch deutlich zur ersten Hälfte des Artikels, der von der zweiten genau abgegrenzt ist. — Erinnern möchte ich schließlich noch daran, daß sich über das Rezitativ Bemerkungen auch finden in dem Artikel »Singen«.

Zu den theoretischen Arbeiten Schulz', zählt noch eine Schrift: »Über den Choral und die ältere Literatur desselben«, die im Zusammenhang mit den Sulzer'schen Artikeln erwähnt werden muß, weil die Abfassung derselben vollkommen an jene erinnert. Schulz legt darin seine Anschauungen über das Wesen des Chorales dar, sagt, worauf es bei ihm seiner Meinung nach künstlerisch ankomme, und gibt dann acht ein halb Seiten Literaturangaben. Wann die Schrift verfaßt ist, läßt sich nicht ermitteln, da nur ein Neudruck, »Erfurt 1872, E. Weingart« existiert.

Die Entstehung des Durgedankens, ein kultur- geschichtliches Problem²⁾.

Von

Hans Joachim Moser.

(Berlin.)

Wenn im folgenden versucht werden soll, die Grundlagen der modernen Harmonielehre unter dem Gesichtspunkt der kulturhistorischen Entwicklung zu betrachten, so mag dieses Unternehmen zunächst einigermaßen problematisch erscheinen. In der Tat handelt es sich um ein noch ungelöstes Problem, und es sei von vornherein zugegeben, daß eine befriedigende Lösung nach dem gegenwärtigen Stand des Wissens auch noch garnicht möglich ist. Immerhin dürfte schon eine zielbewußte Fragestellung, eine prägnante Formulierung des Problems wissenschaftlichen Wert haben, wenn es durch sie gelingt, das Interesse der Spezialforscher in die gewünschte, Erfolg versprechende Richtung zu lenken.

Es handelt sich um die Frage: »Sind Dur und Moll aus den Kirchen-tonarten erwachsen, oder stellen sie eine diesen völlig entgegengesetzte Idee

1) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276.

2) Vortrag, gehalten am 26. Febr. 1913 in der Ortsgruppe Berlin der IMG.