Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

Konrad Friedrich Hurlebusch, (ca. 1695–1765). Biographische Skizze

Author(s): Max Seiffert

Source: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, Deel 7, 4de Stuk (1904), pp. 264–277

Published by: [Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/947957>

Accessed: 21/06/2014 04:54

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

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.

Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*.

<http://www.jstor.org>

KONRAD FRIEDRICH HURLEBUSCH,

(ca. 1695—1765).

Biographische Skizze

VON

MAX SEIFFERT.

Den früher veröffentlichten Studien über SWEELINCK, VAN NOORDT, VERDONCK, SCHUYT und TOLLIVS reihe ich hiermit eine Lebensskizze HURLEBUSCH's an, der einer Periode der holländischen Musikgeschichte angehört, welche uns zwar um vieles näher liegt, aber trotzdem von den Historikern verhältnissmässig wenig der Darstellung wert erachtet worden ist. Mag diese Zeit musikalisch auch nicht an die Bedeutung der Sweelinckschen Periode herantreten, geschichtlich darf sie darum doch unser Interesse beanspruchen. Die vielen kleinen Grössen jener Tage ergeben in ihrer Gesamtheit immerhin ein fesselndes Kulturbild, das im Hintergrunde einer geschichtlichen Grösse wie Händel nicht fehlen darf.

„HEINRICH LORENTZ HURLEBUSCH — so lesen wir in WALTHER's Lexikon — geboren zu Hannover an. 1666 den 8 Julii, woselbst sein Herr Vater ein Raths-Herr, und der Gross-Vater 30 jähriger Stadt-Physicus gewesen, erlernete anfänglich bey Herrn (ANDREAS) KNILLERN (J. A. REINCKEN's Schwiegersohn) sodann bey Herrn (ANTON) COBERGEN (D. BUXTEHUDE's Schüler), und noch einem in Westphalen, Namens EHRENSTING, das Clavier-Spielen; war erstlich Organist an der S. Magni-Kirche in Braunschweig, succedirte aber an. 1694 dem sel. DELPHIN STRUNCK (M. SCHILDT's Schüler) daselbst an der S. Martins- und Egidien-Kirche, und bekam nach einigen Jahren die Catharinen-Kirche dazu. Er soll die Orgel sehr lieblich tractiren, in Frantzösischen Suiten excelliren, ein vortrefliches judicium und ingenium haben, sehr beliebt im Umgange, und ein Ausbund der Höflichkeit seyn.“

Dieser Mann wurde etwa 1695 der Vater unseres KONRAD FRIEDRICH HURLEBUSCH, ¹⁾ dessen Lebenslauf MATTHESON's Ehrenpforte uns ausführlich berichtet.

Für eine gesunde Entwicklung des jungen Talentes, das sich wie es scheint frühzeitig bemerkbar machte, lagen die Verhältnisse ausserordentlich günstig. Ein gewisser Wohlstand, das Erbteil einer seit Generationen geachteten Familie, ersparte ihm die Misère des Loses, das so manchem Andern beschieden war, und gewährte ihm vielmehr eine Freiheit der Lebensführung, die seinem regen Bildungsdrang nur von Vorteil sein konnte. Und dass das Aufstreben des jungen Geistes sich zunächst in geregelten und geordneten Bahnen hielt, dafür sorgte ein einsichtiger und kluger Vater, der weit entfernt davon war, ein einseitiger Musikant mit allen Schwächen seiner Zeit zu sein. Im Handexemplar seines Lexikons, welches E. L. GERBER besass und benutzte, merkte WALTHER noch an, dass HURLEBUSCH sen. „60 moralische Piecen, so alle in kurzen Propositionibus bestanden, zum Drucke bereit liegen hatte, durch welche er aber nicht als Musikus, sondern bloss als Philosoph glänzen wollte.“

Während die Schule den Knaben bis zur Universitäts-Reife förderte, liess der Vater an seiner musikalischen Ausbildung es an nichts fehlen. Hier gewann er aus der Schulrichtung eines REINCKEN und BUXTEHUDE, den beiden grössten Lehrmeistern im Norden Deutschlands, das Rüstzeug eines tüchtigen Organisten. Und die Braunschweiger Oper, die damals in voller Blüte stand, ²⁾ erschloss auch ihm ihre Wunder.

Der Vater legte dem Sohne nichts in den Weg, die Musik als Lebensberuf sich zu wählen. So zog denn dieser statt auf die Universität in die Welt hinaus. Zwei kleineren Ausflügen — 1715 nach der Opernstadt Hamburg und 1716 nach Wien, wo Empfehlungen ihm den Zutritt zu den Hofmusiken der Fastenzeit erschlossen — folgte endlich im Februar 1718 die grosse Reise nach Italien. Drei Jahre verweilte

¹⁾ Die Lexika nennen noch einen älteren Bruder CHRISTIAN FRIEDRICH. Dieser ist jedoch nur durch eine missverstandene Notiz MATTHESON's (Crit. Mus. I 16) zur Welt gekommen; vgl. MATTHESON's Ehrenpforte S. 120. EITNER's Quellen-Lexikon wiederholt trotzdem den alten Irrtum.

²⁾ FR. CHRYSANDER, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper (Jahrb. f. mus. Wiss., I S. 147 ff.)

er hier, ein Virtuosenleben führend, wie es etwa HÄNDEL gethan hatte. Das technische Können, das er sich beim Vater erworben, trug ihm allenthalben, wo er sich hören liess, Beifall ein.

Von HÄNDEL, dessen Andenken überall noch frisch war, hörte HURLEBUSCH in Italien sicherlich viel reden. So kam auch ihm der Gedanke, nach England zu gehen und dort sein Glück zu versuchen. Nachdem er auf dem Rückwege München und einige andere Höfe besucht hatte, wo man ihn durch ein Amt zu fesseln vergeblich bemüht war, kehrte er im August 1721 in die Heimat zurück, um nicht nur seinem Vater wieder im Organistendienst behilflich zu sein, sondern auch alsbald seine erste Oper in Angriff zu nehmen. Er vollendete sie, betitelt „L'innocenza difesa“, Anfang 1722 und gedachte, sich mit ihr in England einzuführen.¹⁾ Der schöne Plan scheiterte, da sich keine Mittelsperson fand, die ihn in die geeigneten Beziehungen hinein geschoben hätte. Zum Glück für HURLEBUSCH — denn ob seine Produktionskraft vor der mächtigen Sonne HÄNDEL's lange würde Stand gehalten haben, dürfen wir billig bezweifeln. Dafür warf ihm das Schicksal unversehens einen ausreichenden Ersatz in den Schooss. Er erhielt eine Berufung an den schwedischen Hof nach Stockholm zunächst als Kammermusikus; man stellte ihm zugleich in Aussicht, dass er auch den Dienst an der besten Orgel Stockholms erhalten solle. Das nahm er mit Freuden an.

Der Weg führte ihn wieder nach Hamburg, wo er als ein „berühmter Virtuoso“ am 10. Februar 1722 ein Konzert veranstaltete.²⁾ Bei dieser Gelegenheit machte er auch MATTHESON's nähere Bekanntschaft. Den Inhalt der Gespräche plaudert dieser in seinen Schriften wie immer gehörig aus. So erzählt er³⁾ uns die englischen Absichten HURLEBUSCH's, würdigt die besonderen Eigenschaften einer Kantate „Del mar irato“, die HURLEBUSCH ihm damals wohl zeigte, eingehend und versteigt sich sogar zu dem Lobe, dass HURLEBUSCH „sich mit seiner fürtrefflichen Composition, sonderlich im Kammer- und theatralischen Stylo, sehr distinguiert, und grosse solidité in Musica practica besitzt“.

¹⁾ Siehe MATTHESON, *Critica Musica* 1722, I S. 319.

²⁾ J. SITTARD, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, 1890, S. 69.

³⁾ *Critica Musica* 1722, I S. 16, 319.

Hamburg fesselte HURLEBUSCH, wie es scheint, noch längere Zeit; denn erst gegen Weihnachten 1722 traf er in Stockholm ein. Seine musikalischen Fähigkeiten erwarben ihm hier schnell Freunde; er rückte zum Kapellmeister auf. Da die Hoffnung auf den in Aussicht gestellten Organistenposten nicht erfüllt wurde, so gab er jedoch die Stelle auf und kehrte Ostern 1725 wieder zu seinem Vater zurück. Als Frucht seines Stockholmer Wirkens brachte er die Oper „Armenio“ (1724) mit.

Der Abschied von einem Amt, das ihm Ehren und Erfolge eingetragen hatte, mag HURLEBUSCH nicht leicht geworden sein; aber er brauchte darum nicht bange in die Zukunft zu sehen. Er stand in den besten Schaffensjahren; es galt nur, einen neuen Anlauf zu nehmen. Zunächst vollendete er in der Heimat wieder einige Arbeiten: einen „Tractat von der Harmonie“, den er schon 1718 in Italien begonnen hatte, und eine dritte Oper „Flavio Cuniberto“. Da eröffneten sich ihm schon wieder Aussichten an Anstellung: nach Dresden wie nach Bayreuth hätte man ihn gern als Kapellmeister geholt. Da die Bedingungen ihm aber nicht zusagten, so schlug HURLEBUSCH beide Anerbieten aus und entschloss sich, nach Hamburg überzusiedeln, das damals doch nun einmal das musikalische Zentrum des Nordens war, wo er mancherlei Beziehungen schon angeknüpft hatte und wo er am ersten hoffen durfte den seinem Können entsprechenden Wirkungskreis zu finden. Mit zwei Konzerten (18. Dezember 1727 und 11. Februar 1728) brachte er sich dem hiesigen Publikum in Erinnerung.¹⁾ So geriet er wieder mitten in das Treiben von Musikern, Poeten und Schönggeistern, das um die Hamburger Oper kreiste.

So ausführliche Nachrichten wir sonst über die musikalischen Ereignisse Hamburgs zu damaliger Zeit und über die dabei beteiligten Persönlichkeiten besitzen, über HURLEBUSCH schweigt sich alles aus. Das ist wohl erklärlich; denn wir haben allen Grund anzunehmen, dass er hier höchst trübselige Jahre verlebte. Er, der das Zeug in sich fühlte, etwas Tüchtiges zu leisten, der ohne Sorgen und von Fürstengunst getragen bisher sicher seinen Weg gegangen war, er vermochte es nicht, in Hamburg festen Fuss zu fassen. Mit seinen Opern, die

¹⁾ J. SITTARD, a. a. O. S. 70.

in Stockholm doch wohl aufgeführt worden sind, kam er weder in Hamburg noch in Braunschweig auf die Bühne. In seiner Vaterstadt wurde 1731 sogar „L'innocenza difesa“ mit der Musik eines anderen Komponisten aufgeführt.¹⁾ So war er mit seinem Broterwerb einzig auf den Musikunterricht angewiesen. Dass er mit seinen Ansprüchen bei der starken Concurrenz tief herabgehen musste, wird er sehr bald peinlich empfunden haben. Ein paar Mal schien es noch, als könnte er diesem demütigenden Missverhältnis zwischen seinem Künstlertum und dem äusseren Erfolge entrinnen: 1731 wurde ihm eine Stelle in Russland angetragen, und 1735 wurde das Organistenamt an St. Petri in Hamburg frei. Aber dort schreckte ihn das pecuniär Ungewisse ab und hier die Forderung, dass er sich den üblichen Förmlichkeiten des Probespiels unterwerfen sollte. Man sieht, HURLEBUSCH hatte sich einen Künstlerstolz bewahrt, der im damaligen Hamburg am allerwenigsten richtig verstanden wurde, wo mit den Wölfen heulen musste, wer etwas erreichen wollte.

Um diese Zeit gab WITVOGEL in Amsterdam einige Klavierstücke HURLEBUSCH's heraus, unberechtigt natürlich und fehlerhaft wie immer. HURLEBUSCH griff zu dem einzigen Mittel anständiger Abwehr, indem er dieselben Stücke, um einige andere vermehrt, in ihrer richtigen Gestalt selbst zum Druck brachte als „Compositioni Musicali per il Cembalo, divise in due parti.... Stampate a spese dell' autore in Hamborgo (CHRISTIAN FRITSCH sculpsit, Hamburgi)“. Im Vorwort heisst es: „Ce n'est pas vaine gloire, mes amis peuvent me rendre ce temoignage, et les personnes dont j'ay l'honneur d'être connû, savent combien j'ay resisté aux sollicitations qui m'en ont été faites. Aussi je puis dire avec verité qu'elles n'auroient jamais vû le jour, si je n'avois été forcé de reparer en quelque sorte mon honneur, que l'Organiste de l'Eglise Lutherienne d'Amsterdam, nommé WITVOGEL, a voulu detruire, en faisant imprimer, à mon insçu, plusieurs de mes pièces, qu'il a ramassées en differents endroits, et qu'il a si fort alterées que je ne les ay pas moy-même reconnues. Je laisse aux amateurs curieux qui voudront bien se donner la peine de confronter mon edition

¹⁾ FR. CHRYSANDER, a. a. O. S. 281.

avec celle de WIRVOGEL, à juger de quelle nécessité il étoit pour moy de faire connoître au public la fausseté de cette edition, et d'ailleurs il est assez connu que ce faux copiste n'a pas eu plus de respect pour les ouvrages de Messieurs TARTINI, DE SANTIS, HENDEL, QUANTZ, et plusieurs autres, que pour les miens".

Mitten im Ringen um eine anständige Existenz traf HURLEBUSCH ein Schlag, den er aufs empfindlichste fühlen musste. Die Gesellschaft von der er sich fern hielt, weil sie ihm die Anerkennung versagte, auf die er Anspruch erheben durfte, rächte sich an ihm für diese vermeintliche Selbstüberhebung durch Schmähungen aus dem sicheren Versteck der Anonymität heraus. Es erschien ein Pamphlet unter dem Titel: „Privilegium Speciale dem (Salv. Tit.) Signore GLORIOSO BURLSCHIO (aus Tacefusco) Von der Academie de la Musique zu Klangfurt in Paphlagonien ertheilet im Aprill des 1736 sten Jahres." ¹⁾ Von diesem gepfefferten Schriftstück theile ich im Folgenden einen Auszug mit, soweit es auf thätssachliche Verhältnisse anzuspielen scheint; mögen diese auch in boshafter Absicht entstellt und HURLEBUSCH's kleine Schwächen arg übertrieben sein, zwischen den Zeilen lässt sich doch manches herauslesen, worin auch er wohl nicht ganz schuldlos war.

Dem „Gassen-Volontaire", der darüber klagte, „dass ihm ohngeachtet seiner wohl bewiesenen Mähr-Ritten (Meriten) in Palatio Cesariano dennoch so mancher Tort und Spott widerführe, und man ihn nicht als einen vollkommenen Führduhosen (Virtuosen) erkennen wolte, zumal wenn er ein Miausicalisches Cazzenzer (concert) aufzuführen pflegte" wird eine Reihe von Privilegien erteilt:

1) dass er befugt seyn solle . . . alle andern, die das Praedicat eines Capell-Meisters zwar auch wirklich führen, aber sich dabey mit Verwaltung eines Cantor-oder Organisten-oder noch schlechteren Dienstes wegwerffen, nicht für Collegen zu erkennen, und sich nur allein für ein grosses Groschen-Licht, jene hingegen als Pfennig-Schmeer-Kätzgen zu achten.

2) Sich nicht irren zu lassen, wenn ihm etwan ein Vernünftiger aufrückte, quo jure er sich einen Capell-Meister schelten liesse, da die Welt doch von ihm noch niemals einiges Kirchen-oder geistliches Stück erblicket hätte, seine, obgleich sogar in Kupffer hervorgetretene profane pièces aber kaum so viel Noten von Anzahl betrügen, als anderer Z. B. TELEMANN's ihre Partituren . . .

3) Unterschiedene an ihn gelangte Fragen, ob ein Capell-Meister in seiner Mutter-Sprache recht lesen und schreiben können, ob er die Sprachen, daraus

¹⁾ Ms. theor. 4^o nr. 13, Kgl. Bibl. zu Berlin. Das ist eine von unbeholfener Hand geschriebene Kopie, deren Fehler hier und da von einer geübten Hand verbessert sind. Einen Originaldruck, falls überhaupt ein solcher existirt hat, vermag ich nicht nachzuweisen.

er componiret, verstehen, ob er, um den Sinn des Poeten zu treffen, zum wenigsten etwas studiret haben müsse etc. mit einem grossmüthigen Stillschweigen beantworten zu dürfen.

4) Weil er vermittelt einer kurtzen Reise nach Italien in dasige Küche gerochen, seiner selbst zu vergessen, alle andere Teutsche Music-Meister als Stümper und elende Köche zu verachten, das Frantzösische Hurler allen andern Sing-Manieren für zu ziehen....

5) Auf der Strasse hochtrabend als ein Spanier einherzugehen.... so viel möglich aber lieber zuzusehen, damit er ohne Unkosten seines nicht allzu gefütterten Beutels auf der Kutsche eines seiner Schwäger und Gönner aus- und einfahren.... möge.

6) Gleich Sempronio zu leben, späth, als etwan des Morgens um 9 Uhr, aufzustehn, zum Fenster heraus zu gucken, sich den Barth selbst zu putzen, hernach ein Dutzend Noten zu schreiben, oder auf dem Clavier zu klimpern, oder ein oder zwei Stunden information abzuwarten, alsdenn in ein Caffée Haus und zu Tische gehn, alda en grand Maitre zu raisonniren, Nachmittages an seinem gewöhnlichen Platz zu galanisiren, oder Maquerelage zu treiben, damit bis Mitternacht zuzubringen, zuletzt zu Bett, und schläffet darauf, das sey sein gantzer Lebenslauff.

7) Jedweder.... bey seiner Auslachsens-Würdigkeit blind, taub und stumm seyn und das leichte quintgen gutes an ihm gegen einen Centner von abgeschmacktem Wesen aufwägen solle.

8) Er solle berechtigt seyn, seinen Spazier-Stock zu gebrauchen... und so oft das Unglück es so fügte, dass er ein Miasicalisches Concert nach seiner Weise hielte, damit don Tact zu geben....

9) Nach welchem Directorio sich der Chorus Musicus.... ehrerbietig richten, die Exercitien-Wörter des Herrn Commandeurs, als una, presto, assai und wie sie ferner lauten mögen, wol in Obacht nehmen.... keiner aber.... aus Scham oder Malice das Pappier seiner Partie vor das Gesicht halten, vielweniger gar mit dem Munde darein beissen soll....

10) Ebenso soll keinem Zuhörer erlaubt seyn, sich darüber zu moquiren, dafern etwan ein musicalisches Stück stracks zuerst nicht recht ginge, sondern zwey oder mehrmal, wie in einer Probe, angefangen werden müste.... vielweniger soll sich einer gelüsten lassen.... wie wir letzthin geschehen zu seyn vernommen, bey einem etwaigen Staccato oder Pizzicato von Violinen ein repetir-Uhr aus der Tasche zu ziehen und solche schlagen zu lassen, so dass darauf gereimet worden:

Die Geigen gingen Pink, Pink, Pink,
die Uhren aber Klink, Klink, Klink....

11) Stellen wir dem Magistro frey, seyn eignes Lob in Zeitungen und auf andere Weise auszutrompeten.... jeden Griff vom Accompagnement auf dem Clavessin, einen Trillo seines zu Zeiten mit erschallenden Gaumens und jede gesetzte Schwanz-oder andere Note mit Golde bezahlen zu lassen; auch bedingen wir sein besitzendes, obgleich von ihm selbst nicht erfundenes, sondern einem andern abgeborgtes Arcanum Musicale, die General-Bass-Tabolle, niemanden, als gegen baare Erlegung von 100 Ducaten und bey eidlichem Revers, es bey sich zu behalten, zu communiciren...."

Nun musste HURLEBUSCH wohl einsehen, dass es vergebliches Mühen war, hier eine Besserung der Verhältnisse herbei zu führen, wo man sich so geflissentlich bemühte, sein Ansehen als Mensch und Musiker zu untergraben. Er schüttelte also Hamburgs Staub von seinen Füßen und ging nach Braunschweig zurück, wie aus seiner Beteiligung an GRÄFE's Odensammlung mit Sicherheit zu schliessen ist. JOHANN FRIEDRICH GRÄFE, der als Kammersekretär in Braunschweig lebte, gab als Gegenstück zu SPERONTES' „Singender Muse an der Pleisse" (1736—1745) heraus eine „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden." Dies Werk wuchs bis zu vier Teilen heran, die 1737 bis 1743 in Halle erschienen. Er selbst komponirte dazu 55 Melodien; 3 lieferte PH. EM. BACH, 7 GIOVANNINI, 8 K. H. GRAUN und — 72 HURLEBUSCH. ¹⁾ Im Vorwort zum vierten Teil erzählt GRÄFE: „Ich bin ein blosser Liebhaber, und habe die Musik nur zu meinem Vergnügen von Jugend an erwählet, und bin so glücklich gewesen, eines genauen Umgangs mit dem berühmten Herrn GRAUN und Herrn HURLEBUSCH gewürdigt zu werden." Bis 1735 war GRAUN bekanntlich in Braunschweig thätig gewesen, dann ging er nach Berlin, wo durch seine Vermittlung die beiden anderen Mitarbeiter GRÄFE's gewonnen wurden. HURLEBUSCH war zuletzt in den Jahren 1725—27 längere Zeit in Braunschweig anwesend gewesen. Damals kann jedoch von einem „genauen", in kompositorischer Hinsicht einflussreichen Umgang mit GRÄFE kaum die Rede gewesen sein; denn dieser, 1711 geboren, zählte erst 14—16 Jahre. Viel wahrscheinlicher ist es, dass HURLEBUSCH eben 1736 Hamburg verliess und in der umfangreichen Mitarbeit an GRAEFE's Unternehmen willkommene Ablenkung seiner Gedanken von der Bitterkeit der letzten Jahre suchte.

Das Vorwort des 1743 erschienenen vierten Bandes giebt uns zugleich Nachricht, dass HURLEBUSCH inzwischen seine Heimat wieder verlassen hat und nach Amsterdam gegangen ist. Hier fand er am 22. Februar 1743 als Organist der Oude Kerk Anstellung. ²⁾ Von den schönen

¹⁾ MAX. FRIEDLAENDER, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Berlin. J. G. COTTA, 1902. Band I S. 87 ff.

²⁾ *Tijdschrift* I 46.

Aussichten, die eine sorglose Jugend und vortreffliche Erziehung ihm eröffnet hatten, war ihm das Wenigste nur in Erfüllung gegangen; die Enttäuschungen des Lebens hatten in dem Charakter des Mannes, dem der ruhige Gleichmut des Philosophen nicht gegeben war, ihre merklichen Spuren hinterlassen und die Schwingen schöpferischer Kraft, anfänglich zu hohem Fluge ausgebreitet, waren müde geworden. So nahm der Wählerische das Amt in der Fremde an, das ihm für den Rest seines Lebens ein sicheres Unterkommen verhieß.

In der deutschen Heimat war HURLEBUSCH mit seinen Werken nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt; er hoffte es aber im neuen Vaterlande zu erreichen und bewarb sich deshalb am 2. April 1746 um ein Druckprivileg ¹⁾ für folgende Werke: 1) „De 150 Psalmen Davids met derzelver lofsangen gemaakt voor het clavier en orgel na hunne gegronde en waare Melodiën, Toonaart, Bassen, Becijferingen, musicale afdeelingen en kleine agrementen“, 2) 80 bis 100 Italienische Arien mit Instrumenten, 3) 2 italienische Opern: „L'innocenza difesa“ und „Flavio Cuniberto“, 4) 12 italienische Cantaten mit Violinen und anderen Instrumenten, 5) 24 italienische Cantaten mit Bässen und Gesangstimmen; 6) 12 Concerte, 12 Sonaten und 8 Ouverturen für Violinen und andere Instrumente, 7) 6 Klavier-Concerte mit Instrumenten, 8) 24 Fugen für Klavier und Orgel, 9) 18 Sonaten oder Suiten für Klavier, 10) ein theoretisches Werk mit dem Titel: „Vaststelling en Leere dat de oneindige veranderde musicq uit drie grondbeginselen of principia afkomstig is.“ Mit Ausnahme des ersten Werks, welches, für die Bedürfnisse der reformirten Kirche bestimmt, augenscheinlich erst in Amsterdam entstanden ist, haben wir hier wohl lauter Schöpfungen seiner früheren Jahre vor uns. In dem beabsichtigten Umfange kamen die Werke jedoch nicht zum Druck; ausser dem Psalmenbuch, das 1746 in erster, 1766 in zweiter Auflage erschien, wurden nur gedruckt: 12 Arien der beiden genannten Opern als op. 3 und 4, „VI Sonate di cembalo preservative come le mie altre compositioni dalla bizzarria e dal gusto confuso d'oggi“ als op. 5, „VI Sonate di cembalo“ als op. 6.

¹⁾ Bouwsteenen II 197 f.

Alles übrige blieb handschriftlich; nur ganz wenig, darunter ein Concert, hat sich davon erhalten.¹⁾

Nach den bösen Hamburger Jahren mag HURLEBUSCH in Amsterdam zuerst frei aufgeatmet haben; die Eigentümlichkeiten seines Wesens im Verkehr mit den Menschen fielen aber doch auf und Frau Fama sorgte dafür, dass der Klatsch böser Zungen auch hierher drang, zu dessen Träger sich ein lieber Landsmann machte. JACOB WILHELM LUSTIG, der Sohn eines Hamburger Organisten, war 1728 als Organist nach Groningen gekommen. Aus der Heimat erfuhr er sehr leicht, was HURLEBUSCH für eine Vergangenheit hinter sich hatte. Er enthielt sein Wissen den Holländern sicherlich ebenso wenig vor, wie den Deutschen eine hämische Schilderung des inzwischen vom Alter gebrechlich gewordenen und nun noch mehr vereinsamten Kollegen. Mit behaglichem Schmunzeln erzählt er,²⁾ dass HURLEBUSCH durch die Frau des Advocaten nach Amsterdam gekommen sei, der auf den massgebenden Bürgermeister Einfluss gehabt habe. Diese Frau war einst „seine Jungfer Nachbarin“ in Braunschweig. Eine leckere Tafel und die Jagd seien sein Hauptvergnügen; er sei unverheiratet, „behehle“ sich aber mit einem Mädchen aus Hamburg. Auf der Strasse trage er ein schwarzsamtenes Kleid, dazu weisse seidene Strümpfe und einen goldenen Degen. In den Konzerten wolle er nie accompagniren, sondern nur fantasiren. Niemand dürfe ihn seines Spieles wegen loben, nur LOCATELLI. Seine 12 Opernarien lägen in Oloffsen's Laden wie ein Stein. Die Holländer mögen weder ihn, noch er die Holländer. „Er hat freilich gewisse grosse Verdienste, aber sein Charakter verdirbt sie.“ Es ist dieselbe Tonart der Gehässigkeit wie einst in Hamburg. Lange sollte sie ihn aber nicht mehr kränken; am 17. December 1765 ging HURLEBUSCH³⁾ zur ersehnten Ruhe ein.

Die Verdienste, welche selbst von den persönlichen Widersachern HURLEBUSCH zugestanden wurden, lagen in seinen Werken; MATTHESON's ehrenvolle Erwähnung derselben 1722 deutet schon darauf hin. Ihre

¹⁾ EITNER's Quellen—Lexikon, Bd. 5.

²⁾ In MARPURG's Kritischen Briefen 1763. II S. 468.

³⁾ Über sein Porträt, van O. WIJNEN gemalt und P. A. WAKKERDOK gestochen siehe Bouwsteeen I 95.

musikalische Eigenart und historische Bedeutung festzustellen ist eine Aufgabe, die am besten in einem grösseren Zusammenhange unter Berücksichtigung der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse zu lösen ist. Die Opern werden auf ihre etwaige Stilverwandtschaft mit GRAUN oder KEISER, sein Lehrbuch auf MATTHESON'sche Gedanken, das Psalmenbuch auf seine Stellung zu der früheren Litteratur hin angesehen werden müssen. Das setzt aber Quellenstudien voraus, für welche der Rahmen dieser Skizze viel zu eng wäre. Ich beschränke mich hier nur auf wenige Bemerkungen über HURLEBUSCH's erstes Opus, die in Hamburg erschienenen „Compositioni musicali“, welche mir allein von seinen Werken vorliegen. Gegen die musikalische Signatur der Hamburger Zeit um 1735 gehalten, die wir aus den Kompositionen eines MATTHESON und TELEMANN genau kennen, ¹⁾ beweist uns dies Opus, dass der Musiker in HURLEBUSCH keineswegs so minderwertig war, wie die gehässige Nachrede übelwollender Berufsgenossen uns glauben machen möchte. Und es ist hohe Zeit, dem Manne die Last, die er im Leben unverdient hat tragen müssen, endlich abzunehmen und seinem Streben geschichtlich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Die beiden Teile von HURLEBUSCH's erstem Klavierwerk führen uns in den Kreis der musikalischen Formen hinein, die damals allgemein gepflegt wurden: Variation, Suite, Fuge, Toccate.

Am reinsten und vorteilhaftesten erscheint HURLEBUSCH's Eigenart in den *Suiten*. Sie bestehen bei ihm aus einem Einleitungssatz und dem bekannten doppelten Tanzpaar (Allemande-Corrente, Sarabande-Giga); in die Mitte des zweiten sind als Intermezzo Minuett und Gavotte oder zwei Minuette (alternirend mit Tonarten-Wechsel) eingeschoben. Von allen den Gestaltungen, welche die Suite im Laufe einer hundertjährigen Entwicklung bei den Deutschen, Franzosen, Engländern und Italienern erhalten hatte, ist es also die moderne eines LE BÈGUE, MARCHAND, KUHNAU, BUTTSTETT, MURSCHAUSER, TH. MUFFAT und SEB. BACH, der HURLEBUSCH den Vorzug giebt. Der Tanzcyklus bewahrt in sich die Einheit der Tonart; an die früher übliche, variationenartige Einheit der melodischen Linienführung erinnert bei HUR-

¹⁾ Geschichte der Klaviermusik I 1899 S. 341—359.

LEBUSCH nichts mehr, man müsste denn die stellenweise Wiederkehr gewisser kleiner Motive dafür ansehen wollen. Die Tanztypen, einzeln für sich betrachtet, weisen einige bemerkenswerte Züge auf. Die Zweitheiligkeit der Tänze ist mehrmals durch Reprisen und durch eine Coda wesentlich erweitert; HURLEBUSCH folgt darin selbständig dem Vorbild eines Couperin, gleichzeitig mit TH. MUFFAT. Die Giga wechselt zwischen zwei Spielarten. Den scharf pointirten, zackigen Rhythmus der französischen Gigue ausprägend, ist sie von normaler Ausdehnung; ergeht sie sich aber im Siciliana-Rhythmus, so erreicht sie den weiten Umfang analoger SCARLATTischer Stücke. Eine gleiche Doppelseitigkeit dieser Tanzform ist auch HÄNDEL eigen. Bemerkt sei noch, dass HURLEBUSCH dabei die Umkehrung des Motivs in zweiten Teil der Giga nicht vornimmt. Die Einleitungssätze der Suiten sind Ouverturen und Sonaten. Hält die erste Ouvertüre französischer Art an der Normalform (Adagio-fugirtes Presto-Adagio) fest, so weicht die zweite insofern ab, als die Rückkehr in das gravitatische Anfangstempo unterbleibt. Die dritte entwickelt ihren schnellen Mittelsatz zu einer Imitation der Concertform, wo Tutti und Solo mit einander wechseln, und hat als neues Element noch ein reizvolles Scherzo Scarlatti'scher Faktur nach sich; ähnlich liess HÄNDEL den Ouverturen seiner Oratorien gern noch ein Menuet folgen. Die Sonaten folgen den Spuren SCARLATTI's; wie den seinigen haften ihnen noch einige Tanzrhythmen an (Gavotte und Villanella). — Dieselbe Mischung deutscher, französischer und italienischer Elemente, die der Suiten Form allenthalben zeigt, drückt auch dem Stil ihr Gepräge auf. Das französische Element, an den agréments und der gebrochenen Spielweise kenntlich, giebt den Grundzug ab, was wir wohl begreifen, da HURLEBUSCH's Vater und Lehrer darin excellirte. In wohlthuender Weise vereinigt sich damit modern-italienische Technik, die sich in weiten Sprüngen und gewissen, im Concert häufigen melodischen Wendungen äussert. Das deutsche Wesen tritt dagegen in der Harmonik zu Tage; es sind BUXTEHUDE'sche Klänge voll Reiz und Kühnheit, die ab und zu die kleinen Formen bedeutsam machen. — Stellt man die Suiten als Ganzes neben die von MATTHESON und TELEMANN sammt ihrer Gefolgschaft, das Resultat des Vergleichs ist ein nur erfreuliches: sie brauchen keineswegs die Nähe dieser beiden

gewandten Meister zu scheuen. HURLEBUSCH beherrscht wie sie die Errungenschaften ihrer modernen Zeit und besitzt neben ihnen eine Selbständigkeit in Stil und Ausdruck, die ihm Anrecht auf gleiche historische Anerkennung giebt, wie jenen zu Teil geworden ist. Hier ist wieder eine Aufgabe, welche die Vereeniging v. N. N. M. als eine Ehrenpflicht betrachten darf.

Die Notwendigkeit, durch Neudruck wieder zur Geltung zu kommen, möchte ich den übrigen Formen allerdings nicht zuerkennen, da sie mehr nur in historischer Beziehung Interesse erwecken. Die *Variationen* über ein Menuet überraschen durch ein merkwürdiges Abweichen von der landläufigen Form: Abschnitt 11 bis 13 entfernt sich melodisch wie harmonisch vollständig von der Basis des Themas und macht so Rückkehr in Tonart und Grundriss des Themas musikalisch wirksam: den Abschluss der langen Variationenreihe bildet wieder eine längere Coda. Der innere Gehalt dieser selbständig gebildeten Form offenbart uns jedoch nichts, das wir nicht schon aus den Suiten geschmackvoller und charakteristischer kennen gelernt hätten. Die *Fugen* krankten vornehmlich an dem Mangel an scharf ausgeprägter Gegensätzlichkeit zwischen dem Thema und seinen Kontrapunkten, es fehlt auch an übersichtlicher Gliederung des Baues und charakteristischer Gestaltung der Zwischenspiele. Das Vorhandensein einzelner glücklicher Ideen, die eigenartige harmonische Verbindungen herbeiführen, täuscht doch nicht über die Thatsache hinweg, dass in dieser Form uns BACH und HÄNDEL allein wirklich Neues zu sagen vermochten. Am wenigsten Reiz haben für uns die *Toccaten* erhalten. Es sind Zwittergebilde von den phantastischen Formen alter Art und den neu-italienischen Sonaten, auf welche ein Ausspruch MATTHESON's über die Sonaten seiner Zeit passt: „sie wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen.“ ¹⁾

Mit diesen wenigen Bemerkungen über HURLEBUSCH's opus I mag es sein Bewenden haben. Manches, was hier gesagt ist, wird bei näherer Kenntnis auch der übrigen Werke vielleicht modificirt werden müssen.

¹⁾ Der Vollkommene Capellmeister, 1739, S. 233.

Immerhin das Eine ist ersichtlich, dass HURLEBUSCH zu denjenigen jüngeren Zeitgenossen BACH's und HÄNDEL's gehört, die wegen gewisser individueller Züge neben jenen beachtet zu werden verdienen. Dass diese Würdigung ihm nicht länger vorenthalten werde durch die Nachwirkung des absprechenden Urteils einiger Zeitgenossen, war der Wunsch, der diese Zeilen veranlasst hat.