

Aufgabe D: Analyse eines Liedes von Hugo Wolf (1860 - 1903)

Hugo Wolfs Vertonung des Gedichts von Eduard Mörike (1804-1875) aus dem Jahre 1888 war als anspruchsvolles Gegenstück zu Aufgabe A gedacht. Hier konnten Sie nun auch 3 Klangbeispiele ab CD hören: Dietrich Fischer-Dieskau (wie immer sehr gut; allerdings langsam und deshalb zu pathetisch), Hermann Prey (mit schöner Stimme, leider fast alles zu tief intoniert) und eine historische Aufnahme: Herbert Janssen aus dem Jahre 1935 (so könnte man heute nicht mehr singen - wie haben sich die ästhetischen Ansprüche seit den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts gewandelt, etwa in der deutschen Aussprache!). - Die Meinung war, dass Sie höchstens einige Haupteigenschaften (nicht eine komplette Analyse!) herausarbeiten in Kombination mit sprachlich-inhaltlichen Beobachtungen.

Zunächst scheint der (zum religiösen Inhalt passende) choralartige Tonsatz simpel - bei näherem Hinsehen (-hören) entpuppt er sich aber als Kabinettstück harmonischer Verstrickungen mit Alterationen (nur melodische Leit- und Gleittöne oder echt absolut alterierte Akkorde?), mit Trugschlüssen - z.B. bei "was du willst"(!) und mit Modulationen; oft ist es schwierig, herauszufinden, in welcher Tonart man sich überhaupt befindet - etwa bei "Freuden" und "Leiden"(!), wo man ohne Klammern nicht mehr auskommt (Runde Klammer: Tonart wird vom nächsten Akkord bestimmt - eckige Klammer: Erwartete Stufe). Teilweise (z.B. bei "Leides") sogar in verschiedenen Stimmen *gleichzeitig* gestaffelte Vorhalte (auch aufwärts, also leittonig) verschleiern das Geschehen - sind es nun Vorhalte (oft genau genommen Vorschläge) oder selbständig zu wertende Akkorde?

Die Komplexität ist selbstverständlich gewollt und erinnert an Wolfs Vorbild Richard Wagner: Das weihevollte Vorspiel könnte aus "Parsifal" stammen (mit Hörnern, Posaunen und Wagnertuba) - und so erstaunt es nicht, dass sich ein (?un- / ?halb-) bewusstes Zitat aus Tristan findet:

Duett des
zweiten Akts:

Und später:

Im "Liebestod":

ge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche.) Isolde.

nicht? Mild und lei-se wie er lächelt,

Dieses Wagnersche Pathos ist bei Wolf aber in eine kammermusikalisch sensible Miniatur zurück genommen:

Doch in der Mit-ten, doch in der Mit-ten liegt -
For mid-way ra-ther, for mid-way ra-ther, lies -

*pp zart und ausdrucksvoll
(delicately and with expression)*

Eigentlich wäre ja B-Dur die "Religions"-Tonart (Mörrike war Pfarrer; allerdings unglücklich in seinem Amte) - hier haben wir aber den im Quintenzirkel direkt gegenüberliegenden Gegenpol E-Dur vor uns, welcher auch anderswo für eine - allerdings *nicht kirchliche*, sondern eher "private" - Religiosität einsteht, wie etwa, als Agathe in C. M. v. Webers "Freischütz" mit folgender Arie unter den Nachthimmel tritt:

Adagio 20

Lei-se, lei-se, from-me Wei-se. schwing' dich auf zum Sternen-krei-se!

Die weiteren Strophen heissen:

"Zu dir wende ich die Hände, Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!
- Vor Gefahren uns zu wahren, sende deiner Engel Scharen!"

Hier steht das E-Dur für ein geheimnisvolles Naturweben (wie etwa auch in Schumanns "Mondnacht" oder Bruckners 7. Sinfonie)

Das Zurücknehmen des Religiösen ins "Private" ist ja auch die Eigenschaft der "schwäbischen Romantik", welcher Mörike zuzuordnen ist - eine Art Nachwehen; denn längst ist anderswo die Zeit der Restauration, des Vormärz, des Realismus angebrochen, wie die Begriffe auch immer heissen. Es sei hier nicht im Detail untersucht, was der Begriff "Romantik" eigentlich beinhaltet - nur soviel: Die Epochen stimmen in den verschiedenen Kunstgattungen* überhaupt nicht überein - die Musik ist immer der Nachzügler. So ist Hugo Wolf musikalisch der Spätromantik zuzuordnen, während Mörikes musikalisches Ideal eher in der Klassik lag ("Mozart auf der Reise nach Prag"! Hätte Mörike Wolfs Vertonung wohl als Überinterpretation abgelehnt, wenn er sie noch zu Gehör bekommen hätte?). *Auch in der Malerei gibt es das sich Zurückziehen auf ältere (religiöse) Ideale: C. D. Friedrich, die Nazarener (Schnorr v. Carolsfeld) und in England die Pre-Raphaelites (J. E. Millais).

Einige weitere Detailbeobachtungen (nach Ablauf geordnet): Der Anruf "*Herr!*" erfolgt auf der gefühlsbetonten Terz der Tonart (nicht auf dem Grundton!). - Ist die unübliche Verbform "*willst*" ein Pseudoarchaismus** oder lediglich um "des Reimens Willen" ("*quillst*")? **Parallel dazu kann auch Wolfs Tonsatz als ein Pseudoarchaismus bezeichnet werden, wie auch Wagners Parsifal oder die Meistersinger! - Ein weiterer älterer Sprachgebrauch: "*Vergnügt*" nicht in heutigem Sinne, sondern im alten Sinn von "genügsam".

Der Romantiker - zwischen Extremen hin und her geschüttelt nach Goethes Motto: "Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt" - sehnt sich nach der goldenen "*Mitte*". Diese scheint Wolf sehr wichtig, wiederholt er doch diese Passage als Sequenz (Cis-Dur > E-Dur). - Im Wechselspiel der (mit Stimmkreuzungen) duettierenden rechten Hand der Begleitung und der Gesangsstimme sind die Töne jeweils real "*in der Mitten*" *** der jeweiligen Gegenstimme gelegt (vgl. Pfeile im Notentext). *** "*Mitten*": Ein weiterer Archaismus - oder dialektal? (Reim zu "Freuden" - "Leiden" - "schütten" - "bescheiden").

Das anfänglich beschworene "fatalistische" Akzeptieren des Schicksals ("*Liebes oder Leides*") findet seinen Ausdruck im "*holden Bescheiden*": Die synkopiert abwärts gleitende Singstimme (während das Klavier mit chromatischen Durchgängen in himmlische Höhen steigt) endet im Leitton dis, der "bescheiden" auf die Auflösung in den Grundton E verzichtet und der Begleitung überlässt: Ein Plagal(Amen-)schluss auf der IV. Stufe (ev. II. mit Tonika-Orgelpunkt), welcher in die (wieder in die Terzlage entschwebende) Tonika mündet. - Ist das 3-malige Anschlagen des Schlussakkordes eine versteckte Anspielung auf die Dreifaltigkeit?

Diese Analyse macht (scheinbar unsystematisch) keine deutliche Grenze zwischen Sprache und Musik: Sie ist "in der Mitte" von beiden... Hat nicht Emil Staiger (der Doyen der Mörike-Interpretation) gesagt, man verstehe Mörikes Gedichte erst, wenn man Hugo Wolfs Vertonungen kenne?

Genauere Analyse in den Noten auf den nächsten Seiten >>

Gebet / Prayer

Mörrike-Lieder Nr. 28

Hugo Wolf

16

Getragen (Sostenuto) chrom. Dg Moll-6^{te} Dg

Handwritten notes: *chrom.*, *Dg*, *Moll-6^{te}*, *Dg*. Dynamics: *p*, *mf*. Performance markings: *Va*, *Va*, *Va*.

E: I = (V⁶) IV⁴ 3 (VII⁷) II 7 6 V⁷ (V⁶) [VI] I⁴

fromm und innig (with devotion and fervour)

Herr! schi-cke Lord, send what

D₃ D₃ nicht cisis! Terz! D₃ V₇

Handwritten notes: *D₃*, *D₃*, *nicht cisis!*, *Terz!*, *D₃*, *V₇*. Dynamics: *f*, *ff*, *p*, *pp*. Performance markings: *x*, *5*, *4*, *3*.

H: (V) [III] (VII⁶) (II) V⁶ Kad V⁷ 3 I = EV⁶ 7 6 5 I 6

was du willst, ein Lie-bes o - der Lei - des; ich bin ver -
Thou deem'st best - be it or joy or griev - ing; I wait Thy

Vorhalte; gestaffelt

Trug-Schluss! A: (II)

Handwritten notes: *D₃*, *V₇*, *7*. Dynamics: *f*, *pp*. Performance markings: *x*, *5*, *4*, *3*.

E: II⁵ V⁷ VI I⁶ D₃ 6 4 II⁵ 6 V⁹ 8 7 6 5

gnügt, daß bei - des aus dei - nen Hän - den quillt. Wol-lest mit
will, be - liev - ing, that both Thy love at-lest. Not with-out

Handwritten notes: *D₃*, *D₃*. Dynamics: *f*, *pp*. Performance markings: *4*, *3*.

E: (V⁶) { VI } V⁶ Kad V⁷ → I = E: V⁷ V² [I⁶]

H: (II) (VII²) V⁶ Kad V⁷ → I = E: V⁷ V² [I⁶]

(→)

Nebennote oder Umk. eines 9-Akk?
?

Freu - den und wol - lest mit Lei - den mich nicht ü - ber -
mea - sure give sad - ness or plea - sure all - mer - ci - ful

Vk zu eis Dg chrom.

mf sf p

fis II V³ = VA VII⁷ V⁵ [I⁴³] R: II⁵ VII³ V[?] [I] fis VI IV⁷ II⁵

vgl. Wagner Tristan!

schüt - ten! Fa - ther! Doch in der Mit - ten, doch in der
For mid - way ra - ther, for mid - way

pp zart und ausdrucksvoll (delicately and with expression)

fis IV⁶ kad. 3 = C# I V³ I⁶ II⁷ V³ I⁶ Sequenz: E⁴ V³ I⁶

Synkopen!

Mit - ten liegt hol - des Be - schei - den.
ra - ther, lies heart's ease' pure trca - - - den.

3 Leitton [I]

Nonakk.?

Durchgänge!

dim. Synkopen!

E: V³ I⁶ IV V⁶ kad. V⁷ 4 3

ppp plagal (Amen-)Schluss

Terz!

E: IV⁶ (ped) II² I³

Touka-orgelpunkt