

**STM 1984**

**Entwicklungszüge in Hugo Wolfs frühen  
Lied-kompositionen**

*Von Hans Eppstein*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Entwicklungszüge in Hugo Wolfs frühen Liedkompositionen

*von Hans Eppstein*

Zu den eigenartigsten Erscheinungen in Hugo Wolfs Liedern gehört die oft markant hervortretende Verlagerung des kompositionellen Schwerpunkts von der Vokalstimme in den Klaviersatz. Im traditionellen Kunstlied des 19. Jahrhunderts ist der Vokalpart normalerweise ein geschlossener und in sich stimmiger melodischer Verlauf, dem die Klavierstimme in begleitender Funktion zu- und untergeordnet ist; selbständigeren Charakter nimmt sie höchstens in Vor-, Zwischen- und Nachspielen an. Auch da, wo sie in ein dialogisches Verhältnis zum Vokalpart tritt, wie etwa in Schumanns "Ich hab' im Traum geweinet", oder als eigenständige, in sich geschlossener Verlauf erscheint, wie es in Schumanns "Das ist ein Flöten und Geigen" (beide Lieder aus dem Zyklus "Dichterliebe") der Fall ist, bleiben der Melodiecharakter und der geschehensmässige Primat der Vokalstimme gewahrt; überdies sind Liedstrukturen der genannten Art ziemlich selten und können kaum als stilbildend angesehen werden. Bei Wolf wird indessen das neue Verhältnis zwischen den beiden Parten, obwohl es keineswegs überall und immer verwirklicht wird, zu einem zentralen Stilmoment. Die Singstimme wird in Kompositionen dieser Art mehr deklamatorisch-rezitierend als im eigentlichen Sinne melodisch behandelt und verliert damit ihren spezifisch liedmässigen Charakter; die Klavierstimme andererseits wird weitgehend zum geschlossenen, oft periodisch geformten Verlauf, der auch in solchen Fällen, wo er im wesentlichen figurativ ist, musikalisch zusammenhängend und sinnvoll sein kann; häufig erscheint sie als eigenständiges "Klavierstück", das natürlich nicht als für sich existierend gedacht ist, sich durch den Begriff "Begleitung" aber nicht mehr umschreiben lässt, mag auch beim realen Vortrag der Gesang als Träger der poetischen Vorlage ähnlich wie im traditionellen Lied im Vordergrund stehen. Diese neuartige Funktionsverteilung liegt für den einsichtigen Betrachter auf der Hand und ist seit langem wohlbekannt; dagegen hat man im allgemeinen nicht gesehen oder jedenfalls sich nicht genügend klargemacht, dass der Kompositionsprozess in solchen Fällen oftmals von der Klavierstimme ausgegangen sein muss, zu welcher der Vokalpart erst in einem zweiten gedanklichen Arbeitsgang (der realiter in den ersten hineinverwoben sein kann) hinzugefügt ist, was selbstverständlich schon vor der Niederschrift erfolgt sein kann<sup>1</sup>. Was dies schaffenspsychologisch und werkästhetisch, darüber hinaus möglicherweise aber auch für

<sup>1</sup> Mehr im Detail und mit zahlreichen Beispielen ist dies in einem Aufsatz des Verf:s in Die Musikforschung 1984/1 dargestellt, auf den hiermit – auch für das Folgende – verwiesen sei.

die adäquate künstlerische Wiedergabe von Wolfs Liedern bedeutet, scheint vor-  
derhand noch völlig unerforscht zu sein.

Natürlich ist dieses beinahe bestürzend Neuartige in Wolfs Liedkonzeption  
nicht von Anfang an zentral. In dem soeben genannten Aufsatz wurden nur die  
vier grossen Liedwerke Wolfs (also weder das Eichendorff-Liederbuch noch die  
übrigen Sammlungen) herangezogen; an ihnen konnte gezeigt werden, wie der  
Anteil von auf "Klavierstücken" gegründeten gegenüber "traditionellen" Liedern  
von Werk zu Werk wächst<sup>2</sup>. Im Mörike-Liederbuch von 1888 ist er in den relativ  
spät geschriebenen Stücken deutlich grösser als in den früheren. Während der  
Arbeit an diesem Werk liess Wolf, nachdem er 44 Lieder (von 53) geschrieben  
hatte, eine mehrmonatige Pause eintreten, in der er sich dem schon früher begon-  
nenen Eichendorff-Liederbuch zuwandte und zu den bereits vorhandenen sieben  
Liedern weitere dreizehn komponierte. Die Eichendorfflieder können sich, als  
Ganzes gesehen, kaum mit dem genial inspirierten Mörikerwerk messen, enthalten  
aber ebenfalls Schöpfungen von hohem künstlerischem Rang. Eric Sams, ein  
hervorragender Kenner der Materie, bezeichnet in seinem Buch über Wolfs  
Lieder<sup>3</sup> "Das Ständchen" als "by general consensus... the outstanding master-  
piece of the Eichendorff volume" – ein Urteil, das durchaus überzeugend wirkt.  
Vielleicht ist es nun kein Zufall, dass gerade dieses Lied, und zwar als einziges in  
dem gesamten Opus, auf einem "Klavierstück" aufgebaut ist, wobei allerdings die  
Vokalstimme in gewissem Ausmass liedartigen Charakter behält; gleichwohl steht  
ausser Frage, dass die Struktur des Ganzen von der Klavierstimme her mit ihrem  
im Gegensatz zur Singstimme thematisch einheitlichen, ausser in Vor- und Nach-  
spiel völlig regelmässig strophischen, jeweils aus sechs Takten Vor- und ebenso-  
langem Nachsatz bestehenden Aufbau bestimmt ist. Wolf behält vor allem im  
Mörike-Liederbuch die Kompositionsidee des "Klavierstück"-Liedes gern gehalt-  
lich und strukturell komplizierteren Textvorlagen vor; dass er sie hier auf einen in  
seiner äusseren Gestalt volksliednahen Text anwendet, hängt vielleicht mehr noch  
als mit dem poetischen Reichtum des Gedichts mit der eigentümlichen Dop-  
pelheit seiner Aussage zusammen, in der gegenwärtiger Augenblick und Erinne-  
rung an längst Vergangenes, fröhliches Daseinserleben und schwermütige  
Todesgedanken, jugendliches Serenadensingen und die Grübeleien eines gealter-  
ten Mannes als tragende Momente miteinander verwoben sind.

Die schöpferische Psyche Wolfs ist bei seiner mentalen Kompliziertheit und  
persönlichen Verslossenheit sowie bei der eruptiven Art seines Schaffens, die  
uns den Entstehungsprozess seiner Lieder meistens verhüllt, nur schwer zugäng-  
lich. Das plötzliche Aufblühen seiner Liedproduktion im Jahr 1888, die sich dann  
zum grössten Teil innerhalb von drei Jahren vollzog, erscheint in seiner traum-  
wandlerischen Sicherheit fast unbegreiflich, besonders wenn man erwägt, dass der  
Impuls hierzu teilweise durch einen unerwarteten, von einem hilfreichen Freund  
heimlich in Szene gesetzten äusseren Erfolg, nämlich der Möglichkeit zur Heraus-

<sup>2</sup> Dass die Anwendung der neuen Kompositionsart (für die man sich scheut, das Wort "Kompositionstechnik" zu verwenden) von verschiedenerlei Faktoren und nicht zuletzt von der Art der jeweiligen Textvorlage abhängt, konnte dort nicht eingehender behandelt werden, wäre aber eine spezielle Untersuchung wert.

<sup>3</sup> The Songs of Hugo Wolf, 2. Aufl. London 1983.

gabe von zweimal sechs Liedern, ausgelöst wurde. Indessen: "Kein Meister fällt  
vom Himmel" (wie Wolf es selbst vertont hat), und es lohnt sich darum, der Vor-  
und Entstehungsgeschichte von Wolfs künstlerischen Leitideen in den zahlreichen  
Liedern, die er vor den Grosswerken seiner Meisterzeit geschaffen hat,  
nachzugehen<sup>4</sup>. Diese Lieder, die zu Wolfs Lebzeiten nicht erschienen, sind künst-  
lerisch teilweise unreif und unsicher (sie gehen bis zu seinem fünfzehnten Lebens-  
jahr zurück!) und heute nur wenig bekannt, für den Einblick in das Werden des  
Komponisten aber von hohem Interesse<sup>5</sup>. Es zeigt sich hier unter anderem, dass  
die Idee des auf dem Schaffen eines einzigen Dichters gegründeten Liederkreises,  
so wie sie vor allem Schumann mehrfach verwirklicht hatte, schon früh in Wolfs  
Denken Gestalt angenommen hat<sup>6</sup>. So schrieb er 1878 einen "Liederstrass" nach  
sieben Gedichten aus Heines "Buch der Lieder", dem sich eigentlich ein zweiter  
Teil (nach dessen "Neuen Liedern") anreihen sollte, und hatte auch Pläne, Lieder  
nach Lenau in ähnlicher Weise zusammenzustellen; einen originellen Versuch,  
drei – zusammengehörige – Oden von Lenau zu einem einzigen, zyklisch gestal-  
teten Lied "Abendbilder" zusammenzufassen, machte er schon Anfang 1877.

Besonderes Interesse muss indessen der Frage zukommen, ob und inwieweit  
sich die für Wolf so bezeichnende Idee des "Klavierstück"-Liedes schon in seinen  
Frühwerken aufweisen lässt. Hierbei darf man sich jedoch nicht auf solche Fälle  
beschränken, in denen dieser Typus voll ausgeprägt ist, d.h. mit der voll ausgebil-  
deten "neuen" Hierarchie der beiden Teile, bei der eine asymmetrisch-deklama-  
torische Vokalstimme einem primärkonzipierten, fest strukturierten Klavierpart  
eingefügt ist; vielmehr muss uns alles interessieren, was sich ansatzweise oder  
auch weiter ausgebildet als selbständig geformte Instrumentalstimme darstellt,  
unbeschadet der Frage, wie weit sie dem Gesangspart über-, neben- oder un-  
tergeordnet ist und wie weit dieser dem traditionellen Liedtypus angehört oder  
davon abweicht. Bei der Schwierigkeit, alle Elemente, die hier von Bedeutung  
sein können, in ein geordnetes System einzugliedern, scheint es am richtigsten,  
nicht systematisch, sondern chronologisch vorzugehen, was ja auch das Entwick-  
lungsmoment in Wolfs musikalischem Denken deutlich machen kann. Da die  
Veranschaulichung des Gesagten durch Notenbeispiele notwendigerweise auf  
kurze Ausschnitte beschränkt bleiben muss, sei hier nochmals auf die obenge-  
nannten Ausgaben von Wolfs frühen Liedern hingewiesen.

Im August 1876 schrieb der sechzehnjährige Wolf zu einem Text von August von  
Platen (der ihn später nicht mehr interessierte) ein "Ghasél", das nur als Frag-  
ment erhalten geblieben ist; da Vor- und Nachspiel fehlen, bleibt die gesamtfor-

<sup>4</sup> Die einzige Arbeit, die sich eingehend mit Wolfs frühen Liedern befasst, ist die Göttinger Dissertation von Erika Stahl Die Jugendlieder Hugo Wolfs (1950, ungedruckt). Sie ist indessen für die hier zu erörternde Problematik wenig ergiebig, auch wenn die Verfasserin treffende Einzelbeobachtungen hierzu macht.

<sup>5</sup> Sie sind in folgenden Ausgaben zugänglich: teilweise in Hugo Wolf, Nachgelassene Werke, ed. R. Haas und H. Schultz, erste Folge, Heft 1–4, Leipzig–Wien 1936; vollständig in Hugo Wolf, Sämtliche Werke, Band 7: Nachgelassene Lieder, ed. H. Jancik, Wien 1980 (I), 1969 (II; inhaltlich identisch mit Nachgelassene Werke), 1976 (III).

<sup>6</sup> Mit "Liederkreis" sind mehr lose angeordnete Liedfolgen – oft, wenn auch nicht notwendig, aus dem Werk eines einzigen Dichters – in Art von Schumanns op.25 und 39 gemeint, dies also zum Unterschied vom "Liederzyklus", bei dem ein mehr oder weniger deutlicher übergreifender Inhaltszusammenhang zwischen den einzelnen Liedern besteht.

male Idee für ein Lied, dessen 15 Takte langer Gesangteil über einem einzigen Dominantorgelpunkt aufgebaut ist, ungewiss. Dem vierzeiligen Gedicht

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,  
 doch irrst du, Freund, so bald du sagst, sie schwanke  
 hin und her!  
 Es wurzelt ja so fest ihr Fuss im tiefen Meeresgrund,  
 ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

entsprechen vier viertaktige Perioden (die letzte um einen Takt verkürzt) der Klavierstimme, und so wie jenes die Zeilen 1, 2 und 4 durch Doppelreim verbindet, so sind auch die entsprechenden Abschnitte im Klavier im wesentlichen gleichartig. Seine Oberstimme ist figurativ, aber melodisch zusammenhängend und wird mit gewissen Veränderungen auch zu Zeile 3 beibehalten. Melodisch sind Klavierober- und Gesangstimme überwiegend übereinstimmend, jedoch gibt sich in der Formung und Einordnung der letzteren schon hier eine für den späteren Wolf bezeichnende Variabilität zu erkennen, die darauf schliessen lässt, dass sie erst sekundär in den Klavierpart eingefügt ist (siehe Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

Der "verfrühte" Einsatz des Vokalparts in Zeile 2 dürfte auf der Absicht des Komponisten beruhen, Haupt- und Nebensatz des Textes deutlich von einander zu trennen, und umgekehrt lässt sich die Zusammendrängung von Zeile 4 durch ihre grammatikalische Einheitlichkeit erklären. Schon hier also, und dies innerhalb einer im Prinzip traditionell liedmässigen Gestaltung, komponiert Wolf unter weitgehender Rücksichtnahme auf die sprachlichen Nuancen eines Textes, der eher eine einfache Melodieform aaba nahegelegt hätte, und er macht die Klavierstimme zum eigentlichen melodischen Zusammenhalt schaffenden Faktor des Ganzen<sup>7</sup>.

Wenige Monate später, Januar-Februar 1877, komponierte Wolf einen Odenzyklus "Abendbilder" von Lenau als zusammenhängendes, wenn auch deutlich entsprechend den Textteilen gegliedertes Musikstück<sup>8</sup>. Als Ganzes gesehen ist das Werk recht uneinheitlich; indessen macht Wolf – möglicherweise im Bewusstsein dieses Problems – den interessanten Versuch, die melodische Grundidee, die in der Klavierstimme den ersten Teil der ersten Ode trägt:

quasi leitmotivisch zu verwenden; sie kehrt als zweitaktiges Zitat am Schluss der ersten Ode wieder, taucht (sechstaktig) inmitten der zweiten auf und liegt dem Nachspiel der dritten zugrunde, wobei sie aber schon vorher, bei der letzten Textzeile, angedeutet wird. All dies betrifft jedoch nur das instrumentale Geschehen; die vokale Melodik bleibt unberührt. Offensichtlich handelt es sich hier um eine instrumentale Primäridee, inspiriert durch die Feierlichkeit der einleitenden Textworte "Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde", und es ist interessant zu sehen, wie Wolf versucht, im ersten Abschnitt die rezitativisch-ariosohafte Melodik der Gesangstimme, die ihrerseits dem freien Rhythmus des Gedichtes entspricht, der sozusagen programmatisch vorkonzipierten Klavierstimme einzugliedern (Beispiel 2). Hierbei konnte er die zwei ersten Textzeilen viertaktig-

<sup>7</sup> Auch Erika Stahl betont die "sorgfältige Ausarbeitung des Klavierparts, in den die Singstimme eingebettet[!] ist" (a.a.O. S.22). – Frank Walker sucht in The Musical Times 1947, S.285–286, nachzuweisen, dass das Lied – von dem er ausdrücklich feststellt, dass keines der 37 nachgelassenen Stücke in Nachgelassene Werke (vgl. Anm. 5) "has become so generally well liked as the little Ghasél" – nicht von Wolf komponiert ist, und es wurde daraufhin auch nicht in Band 7 der Gesamtausgabe (vgl. Anm.5) aufgenommen. Walker stützt sich hierbei ausschliesslich auf äussere Indizien, meint ausserdem aber, das Lied sei "too finished a composition to have come from Wolf's pen at this period of his development"; dieses Argument legt er jedoch selbst beiseite, da "Ghasél" nur in einer flüchtigen Abschrift aus späteren Jahren erhalten ist, die vielleicht eine Revision der ursprünglichen Komposition darstellt. Ohne Kenntnis der Handschrift sowie der anderen äusseren Umstände ist es unmöglich, zu diesen Thesen Stellung zu nehmen. Indessen sprechen die oben gezeigten Feinheiten in der Textbehandlung eher für die Echtheit des Liedes. Hierbei ist zwar, besonders wenn man mit anderen Liedern aus der Zeit von 1876–77 vergleicht, mit Walker die Möglichkeit späterer Überarbeitung nicht von der Hand zu weisen, doch scheint andererseits die variierende Gestaltung der einzelnen Textzeilen der Grundkonzeption anzugehören; insbesondere gilt dies für die letzte Zeile, bei der Wolf von der Viertaktigkeit der vorangehenden abgegangen ist. Eine endgültige Entscheidung über die Authentizität des Liedes muss der Zukunft vorbehalten bleiben.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu E. Stahl, a.a.O. S.26ff. und besonders zu dem weiter unten Ausgeführten ihre Bemerkung (S.27) über die "Singstimme. . . die stellenweise in den selbständigen Klavierpart eingebettet ist".

(Sehr langsam)

Friedlicher Abend senkt sich auf's Gefilde;  
 sanft entschlumert Natur, um ihre Züge schwebt der Dämmerung  
 zarte Verhüllung, und sie lächelt, die holde;

symmetrisch gestalten, was aber im weiteren unmöglich war und so auch in der Klavierstimme zur Auflösung der Periodik (jedoch nicht der Motivik) führte. Auch bei dem Zitat in der zweiten Ode ist die "freie" Vokalmelodik offensichtlich dem Instrumentalpart nachgeordnet (Beispiel 3).

Wolf wurde sich wohl der besonderen Schwierigkeiten bewusst, die mit der Komposition derartiger Textvorlagen verbunden sind, und ging ihnen zunächst nicht weiter nach. Wieder ein Jahr später, im Mai 1878, begann er mit der Komposition seines ersten Liederkreises, des bereits genannten "Liederstrauss" nach Heine. Die erste Nummer, "Sie haben heut' Abend Gesellschaft", setzt

grüsst die Flur, entgegen ihm grüsst das schönste Lied Philo-  
 langsam  
 me - - iens aus dem Blüten-  
 PP

Sams<sup>9</sup> mit Recht in Beziehung zu Schumanns "Das ist ein Flöten und Geigen", allerdings ohne dies dann näher auszuführen. Die Beziehung liegt zunächst im Sujet: beidesmal ein rauschendes Fest aus der Perspektive eines Ausserhalbstehenden, unglücklich Liebenden. Aber auch die gewählten musikalischen Ausdrucksmittel sind sich wenigstens in einer Hinsicht ähnlich: die Vokalmelodie ist jeweils in einen Walzer oder Ländler des Klaviers als einem Abbild des Festtrubels eingebettet. Schumanns Lied ist bekanntlich eine Meisterleistung; es bringt in seinem gleichsam unaufhörlich um sich selbst kreisenden Walzer zugleich die herzlos mechanische Geschäftigkeit des Tanzens und die Erregung des verzweifelten Liebhabers zum Ausdruck. Der achtzehnjährige Wolf wählt ein bedeutend differenzierteres Gedicht als Schumann und versucht, dessen Inhalt gerecht zu werden, indem er in der mittleren Strophe, der poetischen Konfrontation des ahnungslos oben am hellen Fenster stehenden Mädchens und des Unglücklichen mit dem "dunklen Herzen" im nächtlichen Schatten, die Tanzmusik in monoton bohrende Figuren übergehen lässt und in der dritten, in der die Katastrophe offenkundig wird, ihre Reprise mit erregten Ausbrüchen durchsetzt. Die Vokalmelodik ist besonders in den beiden Aussenstrophen von liedmässiger Regelmässigkeit, und von einer Überordnung des Klaviers kann kaum die Rede

<sup>9</sup> a.a.O. S.16.

sein. Man sieht jedoch in den Aussenstrophen, wie es Wolf gelingt, einen von der Vokalstimme teilweise unabhängigen, zusammenhängenden und in sich sinnvollen Klavierpart zu schreiben, der sich allerdings hinsichtlich konzentrierter Ausdruckskraft schwerlich mit dem Schumannschen messen kann (Beispiel 4).

Notenbeispiel 4

Sie ha - ben heut' a - bend Ge - sell - schaft,  
und das Haus ist licht - er - füllt.

*sf* *p (weich)* *cresc.* *f*

Einen Monat später entstand unter den weiteren Stücken dieses Liederkreises "Aus meinen grossen Schmerzen". Auch hier ist der Gesangspart liedmässig geschlossen; seinem verhältnismässig ruhigen Gang steht indessen die nervös vibrierende Oberstimme des Klaviers mit auch satztechnisch bemerkenswerter Selbstständigkeit gegenüber (Beispiel 5). Trotz des ständigen Abreissens ihrer Sechzehntelgänge entsteht hier ein weitausgreifender melodischer Zusammenhang, der nur bei dem vorübergehenden Aufklingen von Hoffnung in der Zeile "sie fanden den Weg zur Trauten" von gebrochenen Dreiklängen abgelöst wird. Im übrigen aber deutet die grosse Linie mit ihrer Unruhe und ihren Dissonanzreibungen diskret sowohl die schmerzliche Grundstimmung des Textes wie die Bewegung der "kleinen Lieder" an, die zu der Geliebten "flattern". Kompositionstechnisch ist die Klavierstimme kaum als übergeordnet zu betrachten, aber ihre Eigenständigkeit und Ausdruckskraft sind bemerkenswert und verleihen dem Lied unverkennbar ein individuelles Profil.

Notenbeispiel 5

(Etwas geschwind)  
Aus mei - nen gros - sen Schmer - zen  
mach' ich die klei - nen Lie - der, die

*ppzart*

Ungefähr das gleiche Entwicklungsstadium tritt in dem Lied "Spätherbstnebel" vom Oktober 1878 in Erscheinung, das dem geplanten, aber anscheinend nicht fertiggestellten zweiten Liederkreis nach Heine zugehört. Auch hier ist die Singstimme im wesentlichen liedmässig melodisch und periodisch und dem Klavierpart ohne Zweifel übergeordnet. Der letztere hat aber trotz seines scheinbar rein figurativen Gebarens eigenständigen Charakter und starke Expressivität. Sein markantes Profil verdankt er dem ungewöhnlichen Bau seines Grundmotivs, in welchem ein auftaktiger Halbtakt (im Viervierteltakt) mit steigenden Sechzehnteltriolen jeweils in einen Halbtakt mit liegendem, von der Harmonik der Triolenfolge abweichenden Akkord ausmündet (Beispiel 6). Die unruhig-ungleichmässige Bewegung dieses Motivs, die später modifiziert, aber nicht grundlegend verändert wird, mag durch die Vorstellungen des Fröstelns ("Spätherbstnebel, kalte Träume") wie auch durch solche scharfer Windstösse ("sturmentblättert schon die Bäume") inspiriert sein; sie ist jedenfalls so individuell geprägt, dass sie in hohem Grad zum zentralen Träger des musikalischen Geschehens wird.

Eine deutliche Weiterentwicklung gibt sich in einigen Liedern der frühen Achtzigerjahre zu erkennen. Heine, der meistvertonte Dichter des 19. Jahrhunderts, hat zu dieser Zeit sein Interesse für Wolf weitgehend eingebüsst. Dafür

Ziemlich langsam

*p* *pp* *p* *pp*

*p* *pp*

(In ruhiger Bewegung)

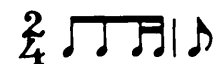
Da fahr ich still im Wa-gen, du bist so weit von

(sehr zart)

mir, wohin er mich magtra-gen, ich bleibe doch bei dir.

*dolce*

beschäftigen ihn nun zwei Poeten, deren Lyrik ihn bald darauf zeitweilig völlig erfüllen wird, nämlich Eichendorff und Mörike, wobei die stärkere Inspiration zunächst von Eichendorff ausgeht. Dies ist wenig verwunderlich: seine Poesie ist sowohl formal wie inhaltlich meistens einfacher als die Mörikes, dabei erfüllt von starkem, oft religiös gefärbtem Naturgefühl und im besten Sinne romantisch: klangschön, träumerisch und oft mit unerwarteten Stimmungsumschlägen ins melancholisch Grüblerische, ins Sehnen nach dem unrettbar verlorenen Land der Vergangenheit. (Für sein späteres Eichendorff-Liederbuch hat Wolf allerdings auch ganz andersgeartete unter seinen Gedichten herangezogen.) Im Juni 1881 entstand "Da fahr ich still im Wagen" ("In der Fremde" I). Auch hier ist der Vokalpart noch liedmässig – mit oft etwas mechanischer Diktion –, infolge der ständigen Modulationen der Klavierstimme aber nicht überall in sich selbst "logisch" (Beispiel 7). Demgegenüber ist der Klavierpart in seiner strikten, später erweiterten Vierstimmigkeit ein sorgfältig ausgearbeitetes, wenn auch nicht ausgesprochen idiomatisches "Klavierstück" mit kantabler Oberstimme, dem in freiem Ostinato durchgeführten Mittelstimmenmotiv



und einem Bass mit langen Liegetönen – eine Aufteilung der Funktionen, die entfernt an Bachs Orgelbüchlein erinnert und ebenso wie dort wohl tonsymbolisch gedeutet werden soll: die Oberstimme malt die Gefasstheit und harmonische Stimmung des Reisenden, während die Mittelstimmen die Bewegung des unaufhaltsam durch die weite Landschaft rollenden Postwagens darstellen (Beispiel 8). Auf die melodische Anlage hin betrachtet ist dieser harmonisch reiche Klaviersatz von einer bemerkenswerten Unabhängigkeit gegenüber der Singstimme, mit der er übrigens durch den gemeinsamen Periodenbau nahe verbunden ist. Diese Parallelität der Geschehnisse macht auch, dass der Klaviersatz trotz seiner Selbständigkeit nicht als präkonzipiert erscheint; eher fürften die beiden Parte weitgehend gemeinsam erfunden sein.

Luf-ten, als ob dein' Stim-me

*mf* *pp*

Eine ähnliche Bemühung um eine planmässig durchdachte Kompositionsarbeit trifft man in "Wolken, wälderwärts gegangen" ("In der Fremde" VI) vom Januar 1883, hier doch fast mit dem Charakter satztechnischen Experimentierens. Wolf gestaltet das lange Gedicht – eine melancholische Rückerinnerung an den Zauber längst verklungener Zeiten, ausgelöst durch den unentrinnbaren Sog des Anblicks der über das Land ziehenden Wolken – musikalisch im Wechsel zwischen verschiedenerlei Strophen, was einen rondoartigen Eindruck ergibt. Die Liedmelodie der Hauptteile umgibt er mit einem zweistimmig polyphonen Satz, der zwar nicht formal, wohl aber melodisch völlig unabhängig von der Vokalstimme verläuft und wohl den unbestimmt und zugleich unaufhaltsam gleitenden Wolkenzug spiegeln soll (Beispiel 9); die mehr deklamatorische, dabei aber klar periodische Gesangstimme der jeweils folgenden Zwischenabschnitte lässt er dagegen über einer Art von – akkordisch aufgefülltem – Continuo bass verlaufen, der übrigens ebenso wenig archaisiert wie der genannte zweistimmige Satz (siehe unten Beispiel 10). Trotz dieser satztechnischen Besonderheiten und trotz des Eigengepräges der Klavierstimme ist die Grundstruktur des Stückes zweifellos die eines "traditionellen" Liedes, und nichts spricht dafür, dass die Klavierstimme – jedenfalls in den Anfangsteilen; vgl. weiter unten – für sich selbst bzw. vor der Singstimme erfunden ist (der zweistimmige Satz der Hauptstrophen ist motivisch

Notenbeispiel 9

(Mässig bewegt)

Wol-ken, wäl-der-wärts ge-gan-gen,

Wol-ken, flie-gend ü-bers Haus,

nur schwach profiliert und stellt in dieser Beziehung keine eigenständige Einheit dar). Bemerkenswert als Vorstufe zu späteren Liedern mit präkonzipiertem Klaviersatz ist indessen Wolfs Versuch, wenigstens in einem Fall die Vokalstimme der genannten Zwischensätze in einer späteren Strophe weitgehend anders verlaufen zu lassen, ohne dass die Klavierstimme verändert würde; hier ist also der Vokalpart bei der Wiederholung offenkundig zu der präexistente Klavierstimme nachträglich hinzugesetzt (Beispiel 10).

Notenbeispiel 10

(Mässig bewegt)

Man-ches Lied, das ich— geschrieben wohl vor man—chem lan—gen Jahr,

Re—gen flüchtig ab—wärts ge—hen, scheint die Sonne zwi—schendrein,

Zu dieser Gruppe von Eichendorffkompositionen mit sehr selbständigem Klavierpart gehört noch das ebenfalls im Januar 1883 entstandene Lied "Rückkehr". Die Idee der einheitlich geprägten Klavierstimme, der eine strukturell lose Vokalstimme nachträglich eingefügt wird, gewinnt nun langsam Terrain und bestimmt z.B. einige Episoden in "Liebchen, wo bist du?" (Robert Reinick; April 1883), u.a. die folgende, wo die steigenden Sequenzen des Klaviers – mit zwei-, dann eintaktigen Gliedern – eine geplante und durchgeformte Struktur darstellen (die imitative Zweistimmigkeit hat mit dem Versteckspiel zu tun, das die Grundidee des Textes ausmacht), die Singstimme dagegen gänzlich unregelmässig verläuft, wenn auch ihrerseits durch die Sequenzen des Klaviers gesteuert. Es ist wenig wahrscheinlich, dass hier der fest strukturierte Part dem anderen angepasst ist; die Entstehungsfolge dürfte die umgekehrte sein (Beispiel 11).

Gänzlich unzweideutig zeigt sich diese Technik der in den Klaviersatz eingefügten Singstimme schliesslich in dem 1887, also kurz vor Beginn der "grossen" Liederzeit geschaffenen und von Wolf selbst im Rahmen seiner ersten Liederveröffentlichung herausgegebenen "Wanderers Nachtlied" ("Der du von dem Himmel bist"; Goethe). In einer Art, von der er später abgerückt ist, greift der



(So rasch als möglich)

Und so treibt sie's al - le Ta - ge, lässt mir e - ben jetzt nicht Ruh,  
wäh - rend die - ses Lied ich sin - ge, ruft sie un - sicht - bar mir zu:

*p* *cresc.* *f*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '(So rasch als möglich)'. The lyrics are: 'Und so treibt sie's al - le Ta - ge, lässt mir e - ben jetzt nicht Ruh, wäh - rend die - ses Lied ich sin - ge, ruft sie un - sicht - bar mir zu:'. The piano part includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Musiker hier in die Disposition des Gedichtes ein, indem er die Komposition zweiteilig gestaltet, wobei sich der zweite Teil ausschliesslich auf die zweimal (in zwei Elemente aufgeteilte) vorgetragene abschliessende Doppelzeile "Süsser Friede, komm, ach komm in meine Brust" gründet. Hierbei legt Wolf acht Takte lang der Oberstimme des Klavierparts die Vokalmelodie des ersten Teils zugrunde und formt den Vokalpart als – teilweise imitative – freie Gegenstimme hierzu (Beispiel 12). Kompositionsmässig ist dies natürlich ein Spezialfall, wenn es auch scheint, als habe gerade diese Idee des späteren Wiederaufgreifens eines Vokalthemas im Instrumentalpart und damit der thematischen Zusammenbindung weit auseinanderliegender Partien Wolf damals lebhaft beschäftigt, denn er hat sie auch in dem "Wächterlied auf der Wartburg" (J.V.v.Scheffel) des gleichen Jahres verwirklicht, wenn auch nur in einem zweitaktigen Zitat: die Melodie der Anfangsworte "Schwingt euch auf, Posaunenchöre" kehrt, in schwere Akkordik gekleidet, zu Beginn des Schlussabschnitts "Rüstig mög' drum jeder schaffen" im Klavier wieder und wird dann als quasi Posaunenchor weitergeführt, während die Singstimme als kontrapunktische Gegenstimme hierzu geführt ist. Es handelt sich hier also um eine spezielle, von Wolf im weiteren dann nur noch Ausnahmeweise (z.B. in der Goethe-Ballade "Ritter Kurts Brautfahrt") verwertete Form der

(Sehr langsam und ruhig)

Süs - ser Frie - de, süs - ser  
Der du von dem Him - mel bist, al - les Leid und Schmer - zen stil - lest,  
Frie - de, komm, ach komm in mei - ne Brust!  
den, der dop - pelt e - lend ist, dop - pelt mit Er - quickung fül - lest!

*pp* *p* *mf* *p* *mf*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '(Sehr langsam und ruhig)'. The lyrics are: 'Süs - ser Frie - de, süs - ser Der du von dem Him - mel bist, al - les Leid und Schmer - zen stil - lest, Frie - de, komm, ach komm in mei - ne Brust! den, der dop - pelt e - lend ist, dop - pelt mit Er - quickung fül - lest!'. The piano part includes dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Einfügung der Singstimme in den präexistenten Instrumentalpart, diese für sein weiteres Schaffen so bedeutsame und reich variierte Gestaltungsidee.

Im Vorangegangenen handelte es sich keineswegs darum, die frühen Lieder Wolfs in ihrer Ganzheit zu beschreiben oder historisch/ästhetisch zu beurteilen; die Untersuchung galt in bewusster Beschränkung der Frage, wie weit sich ein bestimmter, für Wolfs reife musikalische Sprache entscheidend wichtiger Zug andeutungsweise oder mehr ausgebildet schon hier vorfindet. Setzt man Idee und Technik des "Klavierstück"-Liedes in einen Wesenszusammenhang mit der Ausbildung von Wolfs deklamatorischem Vokalstil – die (scheinbare) Freizügigkeit der Gesangstimme erwächst zweifellos auf dem Grund einer festen, in sich logisch zusammenhängenden Instrumentalstruktur und wird in gewisser Hinsicht erst durch die letztere ermöglicht –, so wird deutlich, dass Wolf diesen Zusammenhang und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten zunächst nicht sah und auch gar nicht sehen konnte, da er die Vokalmelodik seiner frühen Lieder weitgehend im traditionellen Sinne gestaltete, d.h. spezifisch liedmässig, symmetrisch und in einfacher Anpassung an den Versrhythmus. (Dass gewisse Ansätze zu deklamatorischer Melodik vorkommen, wird hierdurch nicht ausgeschlossen.)

Dass der Klavierpart gleichwohl schon in frühen Liedern nicht selten bedeutsam oder sogar eigenständig (wenn auch noch im allgemeinen der Vokalstimme nachgeordnet) hervortritt, dürfte, soweit die Erklärung nicht in Wolfs individueller Veranlagung, seiner Begabung für polyphone Gestaltung und Feinhörigkeit für instrumentale Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen ist, wesentlich mit seinem Enthusiasmus für Wagner und die von diesem entwickelte musikalische Sprache zusammenhängen, die er allerdings nie direkt nachgebildet, sondern nur als Inzident zu eigenen Ausdrucksformen betrachtet hat.