Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 24 (2004)

Rubrik: Quatre regards sur les Mörike-Lieder

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Quatre regards sur les Mörike-Lieder

Mörike's Mozart, Wolf's Schubert: «Denk' es, o Seele!»

Susan Youens (South Bend, Indiana USA)

This is an essay born years ago of puzzlement mixed with inchoate love for a favorite composition whose specificity was frustratingly enigmatic. Although I could realize that every detail of the musical architecture of Wolf's «Denk' es, o Seele!», the thirty-ninth song in his volume of *Mörike-Lieder*, was derived from the poetry, I could not say how or why.[1] In particular, I could hear that the piano introduction is all-important, that it lays out not only the musical materials for the body of the song to follow but a conceptual framework whose definition was just beyond my grasp. A search for answers began with Mörike, where one finds the first threads that lead through the maze of meanings to Wolf's astonishingly acute setting. Elsewhere, I have written that Wolf and Mörike had different personalities and different artistic purposes, and that their multiple differences are encoded in the songs composed years later.[2] While this is still true, not only of Wolf but of most Lieder, *this* song also demonstrates a composer's profound insight into his chosen poem. Mindful (I believe) of its origins, he devised music in which both the larger structure and the smaller inflections elucidate the confrontation with ultimate things recorded in these words. «Wölferl's own howl», in particular, his post-Wagnerian tonal language, are present in full measure, but so too is a sophisticated understanding of this poem and an elective affinity born, I would speculate, of personal experience with the dark matter at its core. Professors of Germanistik could not have read «Denk' es, o Seele!» more finely than did Hugo Wolf.

For his fifty-three Mörike songs, Wolf made use of the sixth edition of Mörike's poetic anthology, which was first published in 1838 and revised in three subsequent editions in the poet's lifetime.[3] The sixth edition is a

1 Wolf composed «Denk' es, o Seele!» in Perchtoldsdorf on 10 March 1888. It was published in his *Gedichte von Eduard Mörike* in 1889 by the firm of Wetzler in Vienna.

2 See the author's *Hugo Wolf and his Mörike Songs*, Cambridge, England, 2002.

3 Wolf used the *Gedichte von Eduard Mörike*, Sechste Auflage, Stuttgart 1876. «Denk' es, o Seele!» appears on S. 176. See also Eduard Mörike, *Gedichte. Ausgabe von 1867, Erster Teil: Text*, hrsg. Hans-Henrik Krummacher (=*Historisch-Kritische Gesamtausgabe* I/1), Stuttgart 2003, S. 148. S. S. Prawer, in: *Mörike und seine Leser. Versuch einer Wirkungsgeschichte*, Stuttgart 1960, S. 33, states that Wolf was among the first to place Mörike with Kleist and Wagner rather than Goethe and the Greeks. In other words, he treasured the daemonic side of this poet before others caught on.

posthumous re-publication of the so-called «Ausgabe letzter Hand» of 1867, the fourth and final edition of Mörike's poems to be supervised by the poet himself. For this edition, Mörike supplied dates in his table of contents for most of the poems, sometimes two dates where earlier and later versions are at issue, and «Denk' es, o Seele!» is dated 1855. Mörike published the emended final version of the poem in his novella *Mozart auf der Reise nach Prag*, with the date 1856 – the centenary of Mozart's birth – printed on the title page, despite actual publication in 1855. But the poem had an earlier existence. The autograph manuscript of the initial version, which is entitled «Grabgedanken» and dated September 1851, is now in the collection of the Deutsches Literaturarchiv in Marbach,[4] and the poem was first published in the Stuttgart *Frauen-Zeitung für Hauswesen, weibliche Arbeiten und Moden*, no. 14, for 15 July 1852. Mörike was teaching at a girls' school – the Katharinenstift – in Stuttgart, so it is not surprising that he would have sought publication for his work in a periodical directed to a female readership. Indeed, in its historical context, «Denk' es, o Seele!» might well have had a particular meaning for women. At a time when infant mortality rates were very high, a poem about the acceptance of death as part of the immense natural cycle of life-and-death would have special resonance for those who had born life only to have it snatched away too soon by death.

In the novella, the poem has no title, no barrier between prose and poetry. In the anthologies and in Wolf's song-album, the title is carved from the poem's interior and, thus emphasized, hints at Mörike's fascination with German Baroque poetry.[5] The seventeenth- and early eighteenth-century poetic repertory (especially for those, like Mörike, familiar with Pietist devotional literature) is replete with dialogues between the soul and the body, the Christian believer and the heart, the human being and Christ, but in this

4 See Karl Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente. Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag*, Stuttgart 1976, S. 36, for a photograph of the manuscript. The address to the soul is not yet present in this, mostly likely the earliest, manuscript version of the poem: «Ein Tännchen grünet wo, / Wer weiß, im Walde; / Ein Rosenstrauch, wer sagt, / In welchem Garten? / Von beiden ist gewiß / Ein Reis erlesen, / Auf meinem Grab zu wurzeln / Und zu wachsen. / Zwei schwarze Rößlein weiden / Auf der Wiese; / Sie tummeln sich zur Stadt / In muntern Sprüngen. / Sie werden schrittweis' gehn / Mit meiner Leiche, / Vielleicht, vielleicht noch eh' / An ihren Hufen / Das Eisen los wird, das / Ich blitzen sehe!» See also Bernhard Zeller, Walter Scheffler, Hans-Ulrich Simon (hrsg.), *Eduard Mörike. 1804–1875–1975. Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Texte und Dokumente*, Marbach am Neckar 1990, S. 373–389.

5 See Manfred Koschlig, «Mörikes barocker Grundton und seine verborgenen Quellen: Studien zur Geschichtlichkeit des Dichters», in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, 34–35 (1975–1976), S. 231.

poem, Mörike confronts mortality without religion's consolations. The poet contemplates, not the moment of death, not the manner of its occurrence, but what comes after, and he does so without any allusion to religious geographies of the afterlife. Mörike's involvement with Christianity was conflicted; destined for the Lutheran ministry by his family early in his life, he left the *Brotarbeit* he soon came to detest in 1843, but he maintained an idiosyncratic faith throughout his life.[6] In his youth, when he was more closely entangled with orthodox religion, he particularly cherished its promise of the resurrection of the body on the Last Day. A passage from a letter written on 19–21 March 1825 to his friend Johannes Mährlen about his surety that he would one day see his beloved brother August (who died, probably a suicide, in August of 1824) in the afterlife ends with the moving exclamation, «O Wiedersehen!».[7] But «Denk' es, o Seele!» was fashioned many years later, and there is no hint of «Wiedersehen» here. Rather, Mörike tries to find something beautiful in a panoramic survey of the origins and endings of all life in the dust. One thinks of Brahms's «Denn es gehet dem Menschen» from the *Vier ernste Gesänge*, with its assertion from the great and gloomy Ecclesiastes 3: 19–22, «For that which befalleth the sons of men befalleth beasts; even one thing befalleth them; as the one dieth, so dieth the other; yea, they have all one breath; so that a man hath no preeminence above a beast; for all is vanity. All go unto one place; all are of the dust, and all turn to dust again. Who knoweth the spirit of man that goeth upward, and the spirit of the beast that goeth downward to the earth?» Mörike too tells of our dissolution into earth, but he wishes to place the thought of such a death – his own death – in a vast, beneficent context. The ambiguities which attend his attempt to do so are part of the profound integrity of this poem.

Before I discuss either the poem itself or Wolf's setting, I want to summarize briefly its place in Mörike's Mozart-novella because I believe that

6 The Mörike archives in Marbach own a Lutheran Bible from 1773 with annotations by the poet (a fascinating document); see the Deutsches Literatur Archiv, «A: Mörike / 82. 419».

7 Eduard Mörike, *Briefe 1811–1828*, hrsg. Bernhard Zeller und Anneliese Hofmann (=*Historisch-Kritische Gesamtausgabe* 10), Stuttgart 1982, S. 84.

Wolf's knowledge of the prose tale is on display in his song.[8] It is not easy to write a novel, a play, a short story, a film, about a historical artist; potboilers and melodramas are the rule-of-thumb, but this novella is among the transcendent exceptions. For Mörike, Mozart was one of the tutelary gods of a rococo world marked by grace and wholeness, with an undercurrent of daemonic forces to give the art of the age its power. (Goethe was the other pillar of Mörike's mansion of lost unity.) The nineteenth-century poet's childhood was spent in close proximity to eighteenth-century sensibilities, to rococo villas near Ludwigsburg, to formal gardens, orangeries and hothouses. The atmosphere of the Schinzberg fête is one he would have known from visits in childhood to his wealthy uncle Eberhard Friedrich Georgii. The gaily-embellished coach that brings Mozart into the novella (another «handsome coach», its decoration not cited, carries him out of the story at the end) is a rococo creation, and so too is the four-poster bed with its painted canopy resting on slender green-lacquered columns in which Constanze rests at the inn. A talented, if untrained artist, Mörike at one time made a sketch in red charcoal of an ornate, old-fashioned coach with a woman (? the drawing is indeed sketchy) seated inside, and any reader who loves the Mozart-novella will imagine her as Constanze.[9] When the poet evokes this remembered world in his later works, it is always with an undercurrent of nostalgia: this is Paradise Lost. One thinks of the «green-lacquered, gold-

8 There is a rich scholarly repertory on Mörike's Mozart-novella and this poem, including Ilse Graham, «Orpheus Looks Back: Movement and Meaning in Three Poems by Eduard Mörike», in: *The German Quarterly* 52 (1979), S. 218–226; Erich Hofacker, «Mörikes Mozartnovellen in ihrem künstlerischen Aufbau», in: *German Quarterly* 66 (1933), S. 106–113; Hanne W. Holesovsky, «Der Bereich des Schlosses in Mörikes Mozartnovelle», in: *The German Quarterly* 46 (1973), S. 185–201; Raymond Immerwahr, «Apocalyptic Trumpets. The Inception of ‹Mozart auf der Reise nach Prag›», in: *Publications of the Modern Language Association* 70 (1955), S. 390–407; Raymond Immerwahr, «Narrative and ‹Musical› Structure in *Mozart auf der Reise nach Prag*», in: *Studies in Germanic Languages and Literatures*, St. Louis 1963, S. 103–120; Jürgen von Kempski, «Zu Mörikes ‹Denk es, o Seele›», in: *Merkur* (1947), S. 475–477; Franz Mautner, *Mörikes Mozart auf der Reise nach Prag*, Krefeld 1957; Joseph Müller-Blattau, «Das Mozartbild Mörikes und seines Freundeskreises», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), S. 325–329; Karl Konrad Polheim, «Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnovelle», in: *Euphorion* 48 (1954), S. 41–70; S. S. Prawer, «The Threatened Idyll. Mörikes ‹Mozart auf der Reise nach Prag›», in: *Modern Languages* 44 (1963), S. 101–107; Volkmar Sander, «Zur Rolle des Erzählers in Mörikes Mozart-Novelle», in: *The German Quarterly* 36 (1963), S. 36–47; Benno von Wiese, «Eduard Mörike, ‹Mozart auf der Reise nach Prag›», in: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1959, S. 213–237; and Jean M. Woods, «Memory and Inspiration in Mörikes ‹Mozart auf der Reise nach Prag›», in: *Revue des langues vivantes* 41 (1975), S. 6–14.

9 Reproduced in K. Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 5.

flowered dulcimer» in the poem «Ach, nur einmal noch im Leben!» , purportedly a reminiscence of a bygone pastor and his wife who lived in a little house with a kitchen garden. The garden gate, magically endowed with artistic talent, sings the first phrase only of Sesto's death-haunted plea to the Emperor Titus for forgiveness in the aria «Ah, per questo istante solo» from the last act of *La clemenza di Tito*, Mozart's last opera.[10] In Mörike's world, art is elegy for what is irretrievably lost.

At the beginning of the novella, Mozart and his wife Constanze set out for Prague in the fall of 1787 (the autumnal season of imminent death is symbolic) to supervise the first performance of *Don Giovanni*. They stop along the way to admire the Bohemian woods, and it is here that Mörike's fictive Mozart utters the poignant words, «Die Erde ist wahrhaftig schön und keinem zu verdenken, wenn er so lang wie möglich darauf bleiben will».[11] All of idyll – its habitat in Nature, the artists who cherish it, its omnipresent knowledge of death – is contained in these few words. When the wayfaring composer strays into a garden and plucks an orange from a tree, the echoes of Adam and the Garden of Eden made explicit by Mozart himself, he discovers that the estate belongs to a Count and Countess von Schinzberg, whose musically gifted niece Eugenie (shortly to be married to a wealthy, young baron) is staying with them, also their son Max and Eugenie's pretty, lively friend Franziska.[12] Lovers of Mozart's music, they delightedly welcome the composer and his wife into their home for an evening which exemplifies the counterplay between creative isolation and the social worlds intrinsic

10 In the *Gedichte von Eduard Mörike*, 6th ed., «Ach, nur einmal noch im Leben!» appears on S. 299–301 and is preceded by a musical incipit with Mozart's vocal phrase.

11 Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, vol. 1, Gerhart Baumann, hrsg. (Stuttgart 1954), S. 856.

12 According to Hugo Rokyta in «Das Schloß in Mörikes Novelle ‹Mozart auf der Reise nach Prag›», in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 71 (1967), S. 127–153, the model for the Schinzberg villa was the «Neue Schloß» in Gratzen, a villa built between 1801 and 1810, and the poet's Graf Max von Schinzberg was in real life, Georg Franz August Buquoy von Longueval, Freiherr von Vaux (1781–1851). Johann Graf Buquoy (1741–1803) was a contemporary of Mozart's, someone whose Vienna salon Mozart frequented. The Bohemian composer Wenzel Johann Tomaschek (1774–1850), in service to the Buquoy family from a young age, wrote in his autobiography, which Mörike read in the Prague periodical *Libussa* for 1844–1847, of the Buquoy family's services on Mozart's behalf. In «Wenzel Johann Tomaschek, Tondichter bei Georg Grafen von Buquoy», in: *Libussa. Jahrbuch für 1845*, vol. 4, Paul Aloys Klar, hrsg., S. 395–396, Tomaschek says that the Graf was his piano student and was so impressed by Tomaschek's setting of Gottfried August Bürger's «Lenore» that he wanted him to become his court composer. On S. 366, he writes, «Mozart, der doch alle Orchester Deutschlands genau kannte, pflegte immer zu sagen: ‹Mein Orchester ist in Prag›».

to eighteenth-century art. In Mörike's fanciful scenario, Mozart composes «Giovinette, che fate all' amore» alone in the beautiful Bohemian garden while remembering an incident from his youth.[13] As a thirteen-year-old lad, a Cherubino on the brink of sexual maturation, he watched a staged battle of love on the Bay of Naples, with Vesuvius in the background and agile youths and girls tossing oranges back and forth between two ships;[14] it is this memory which leads to his unconscious twisting of the Bohemian orange, detaching it from its stem, in the Count's garden. (The angry gardener who appears in the wake of such dereliction will make every Mozart-lover recall the gardener Antonio in the second-act finale of *Le nozze di Figaro*.) Masetto's and Zerlina's bridal duet-and-chorus is subsequently performed at the little Bohemian court of love into which the fictive Mozart has inadvertently stumbled. Mörike is at pains over and over again to tell us that Mozart is the spirit of Love – there is, for example, an anecdote without any historical basis in which Mozart and his friends aid a Viennese shopkeeper's assistant and her young man to obtain the financial means to marry[15] – and that Death, Art, and Love are his incessant preoccupations.

But death has the last word, and it snuffs out genius sooner than ordinary humanity (one wonders whether it would have been possible for Mörike to write this tale until he was safely beyond the age at which his favorite composer died). It seems only appropriate that one of the sources Mörike consulted for his novella was Alexander Oulibicheff's [Aleksandr Ulybyshev] *Mozart's Leben, nebst einer Übersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's*, published in Stuttgart in 1847, as Oulibicheff was much preoccupied with controversies about Mozart's requiem and death. Mörike's friend Wilhelm Hartlaub, a pastor by profession and talented pianist, someone with whom Mörike could share his love of music, damned Oulibicheff's enterprise with faint praise as «decently written ... better than I expected», but biography had, so he felt, nothing to do with explaining artistic genius. Mörike would do it better, he assured his friend; he was right, but the insight is more into Mörike's genius than Mozart's.[16] When the first installment of the novella (two others followed)

13 Mörike, *Sämtliche Werke*, vol. 1, S. 880–881.

14 Ibid., S. 876–879.

15 Ibid., S. 894–900.

16 Otto Jahn, in the fourth volume of *W. A. Mozart*, Leipzig 1859, S. 296, wrote, «‹Mozart auf der Reise nach Prag› ist von Eduard Möricke in einer Novelle (Stuttgart 1856) dargestellt worden, welche die Anmuth und Feinheit ihres Verfassers nicht verläugnet. Indessen mag man doch bedauern, daß grade von dieser Hand in der Charakteristik des großen Meisters die Seite des leichten Lebemannes so hervorgekehrt ist; und daß ein *Dichter* Mozart eine Art des Componirens zuschreiben konnte, die wenigstens seiner künstlerischen Natur so fern wie möglich lag, ist kaum begreiflich».

was printed in Cotta's *Morgenblatt für gebildete Leser* for 22 July 1855,[17] it was preceded by a slightly-emended citation from Oulibicheff:

> «Wenn Mozart, statt stets für seine Freunde offene Tafel und Börse zu haben, sich eine wohl verschlossene Sparbüchse gehalten hätte, wenn er mit seinen Vertrauten im Tone eines Predigers auf der Kanzel gesprochen, wenn er nur Wasser getrunken und keiner Frau außer der seinigen den Hof gemacht hätte, so würde er sich besser befunden haben und die Seinigen ebenfalls. Wer zweifelt daran? Allein von diesem Philister hätte man wohl keinen Don Juan erwarten dürfen, ein so vortrefflicher Familienvater er auch gewesen wäre.»[18]

In Mörike's letters to Hartlaub, we read that the poet had obtained a copy of Georg Nikolaus von Nissen's biography of Mozart – «ein faustdickes Buch», Mörike dubs it – but waited to read it until June of 1855, *after* completing *Mozart auf der Reise nach Prag*. He did so, he tells his friend, «half out of indolence, half out of instinctual care not to disturb my inner conception».[19] One element of Mörike's attraction to everything Mozartian was his dread that he too might be consumed in the fires of creativity, a fear born in some measure of the fact that his father's death was attributed to over-work. One learns from the documents that the poet proposed to Cotta another Mozart-novella, this one about the Requiem and the end of Mozart's life, but could not bring himself to do it.[20] Given his preference

17 Mörike, «Mozart auf der Reise nach Prag», in: *Morgenblatt für gebildete Leser* 49/30, 22 July 1855, S. 697–703; 49/31, 29 July 1855, S. 721–727; and 49/32, 5 August 1855, S. 745–751.

18 See Alexander Oulibicheff, *Mozart's Leben nebst einer Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozart's*, trans. A. Schraisbuon, (Stuttgart 1847), vol. 2, S. 6–7.

19 See K. Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 69 f. See also Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musik-Blättern, und einem Fac-simile*, Leipzig 1828. Nissen, of course, was Constanze Mozart's second husband, and it was she who edited the volume after Nissen's death in 1826.

20 On 6 May 1855, Mörike sent most of the manuscript to Baron Georg von Cotta, saying in the accompanying letter, «Vielleicht daß ich später in einem Pendant auch die andern, hier nur angedeuteten Elemente seines Wesens und seine letzten Lebenstage darzustellen versuche.» See Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 63. Cotta loved the tale (the first of many to do so), writing Mörike two days later to say, «Ich nahm Ihr Manuscript mit [to Cotta's Hipfelhof estate], und las es dort, ward auch durch diese Lectüre so entzückt, daß ich die mich umgebenden Blühten und das frische, so lang ersehnte Grün, nach dem sich mein Auge, des langen Winters müde, sehnte, ganz darüber vergaß. Ich wünsche Ihnen Glück zu dieser Arbeit. Sie kommt mir wie ein altes, wohlgefaßtes Juwel vor, aus der besten Zeit und für alle Zeit reizend und fein.» See ibid., S. 65. When Cotta wanted to bring out the two novellas together, however, Mörike had to say on 11 May that he now felt differently about the matter and wanted to distance himself from this subject in order to take up another.

for keeping what is dark in existence at bay beneath idyllic surfaces, it is hardly surprising both that he contemplated such a project and that he rejected it almost immediately.

Of the three women in the household (the classicist Mörike thereby invokes the Three Graces), it is Eugenie, the bride-to-be, her spirit made receptive by music and by love, who divines that Mozart will not live long, that he will be consumed by the daemonic powers of his creativity. When we first meet her, Mörike garbs her in crimson silk-the color of love, royalty, passion, roses-with a pure-white, pearl-studded fillet around her brow, emblematic of her purity of understanding and of future grief (pearls as tears). That evening, Mozart performs for the company passages from the Don's doom, composed, so he tells them, some three weeks earlier in Vienna. When the fictive composer extinguishes the candles and sings the Commendatore's fateful line, «Di rider finirai pria dell' aurora!», Mörike writes another of the unforgettable sentences in this tale: «Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht».[21] At the end, after the delighted Mozart has left for Prague in the carriage given to him by his genial host, Eugenie closes the piano keyboard and locks it. For a while, no one else shall play it in Mozart's wake, she decides, but her action signifies as well the impending end of Mozart's life, the end of his music-making. When she puts several volumes of songs back in their place, a page falls out containing, so Mörike tells us, an old Bohemian folk song: «Denk' es, o Seele!». Eugenie reads it silently and, understanding it as a prophecy, weeps. She does not sing it: the time for music is over. The poem/unsung song is the end of the novella, the last word.

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

21 Mörike, *Sämtliche Werke*, vol. 1, Gerhart Baumann, hrsg. (Stuttgart 1954), S. 905. That Mörike was justly proud of this line we can infer from a letter written to his wife Margarethe in the summer of 1852, when Mörike was on a journey with his best friend Wilhelm Hartlaub and the Hartlaub family: «Im Angesicht von Rutesheim geriet ich auf der Spur meiner Novelle stark in Mozartsche Phantasien hinein, wovon ich Klärchen einiges mitteilte, das Ihr künftig an den ‹silbernen Posaunen› erkenn und mit jenem Platz zusammendenken sollt.» How very characteristic of Mörike that he would imagine his newly-completed work as a future madeleine of remembrance for his sister.

Zwei schwarze Rößlein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe![22]

Mörike used to be categorized as Biedermeier-cosy-idyllic-limited, but if ever a poet understood the human condition as one of perpetual threat, it was this man. We are, he says over and over, besieged by anxieties, isolation, ills, uncertainties, and thoughts of death. That he can fashion the memory of things lost into pure poetry, can veil the tragedy of absence in loveliness of language, can clothe the vanished fragment of Time in playfulness, bespeaks not limitation but poetic art of the highest sort. In the first stanza of a poem entitled «Rückblick», written on the occasion of a girl's confirmation (Mörike gave this poem, written on or before 15 September 1853, to numerous recipients, including his own daughter Fanny), the poet declares that we are always susceptible to ambush by thoughts of the irretrievable past. Stopped in our tracks by the sudden eruption of memory, we lament, and of that lamentation is this poem, and others much greater, made. The self-revelation in this «glance back» is, one guesses, the reason for the poet's decision not to publish it; he preferred greater distances between the reading public and himself. But from it we learn more of Mörike and are grateful for the knowledge.

Rückblick (Zu einer Konfirmation) (lines 1–9 of 19).

Bei jeder Wendung deiner Lebensbahn,
Auch wenn sie glückverheißend sich erweitert
Und du verlierst, um Größres zu gewinnen:
– Betroffen stehst du plötzlich still, den Blick
Gedankenvoll auf das Vergangne heftend;
Die Wehmut lehnt an deine Schulter sich
Und wiederholt in deiner Seele dir,
Wie lieblich alles war, und daß es nun
Damit vorbei auf immer sei, auf immer!

22 Ibid., S. 911.

But in the second stanza, he looks not backward but into the future (lines 10–16 of 19).

> Ja, liebes Kind, und dir sei unverhohlen:
> Was vor dir liegt von künft'gem Jugendglück,
> Die Spanne mißt es einer Mädchenhand.
> Doch also ward des Lebens Ordnung uns
> Gesetzt von Gott; den schreckt sie nimmermehr,
> Der einmal recht in seinem Geist gefaßt,
> Was unser Dasein soll.[23]

Both the contemplation of our future end and the repudiation of fear (or the attempt to do so) are themes we encounter again in «Denk' es, o Seele!», but the greater poem strikes deeper. In «Rückblick», Mörike promises his young friend the abolition of terror at the prospect of death (which he delicately refrains from invoking by name) as long as one truly grasps the nature of human existence (one notes the enjambement that acts to emphasize the alliterative «Gesetzt von Gott»), but in the great *memento mori* poems, the confrontation with death is weightier still. In «Erinna an Sappho», Mörike imagines the death of someone young, loved, and full of promise, and in «Denk' es, o Seele!», he gives us nothing less than the panorama of life and death as intertwined cyclical forces.

If the poetic address to the soul is obviously a *memento mori* creation, it lacks the usual accoutrements of horror, the skull with its empty eye-sockets the *vanitas* emblems, Holbein's skeletal emissary to terrified human beings of all degrees and ages in the *Totentanz*. Rather, a parade of beautiful living things is brought to the soul's attention, whether the persona's soul or someone else's hardly matters; it is the solicitude directed outward to an «Other», even if that Other is his own soul, that is the catalyst by which the persona is able to experience his own mortality. Studying this poem, one soon realizes that it can be read, *has* been read, in at least two different ways, depending upon whether one stresses Life-in-Death or Death-in-Life. Both stances can be successfully supported by the poem, and it is my contention that Wolf recognized them both and made of this recognition the basis for his structural design. Seen from one perspective, Mörike's persona accepts that death serves the larger cycle by which life in all its beauty goes on without end, although each plant, animal, and person must die. Instructing a soul less knowing, he asserts that death nurtures new life;

23 Ibid., S. 368.

when the soul is no more, life will still be there.[24] Reading the poem from another perspective, the persona accepts that life is merely «Schein», and Death is «Dasein», whatever the cherished loveliness of life.[25] But no matter which reading one prefers, the persona achieves, if only temporarily, a mature, hard-won acceptance of death, not the deaths of others in the abstract or even the particular but his own mortality. That such acceptance is susceptible to being overthrown by terror at any moment tells us that this confrontation must be waged by consciousness over and over again.

Mystery is made manifest in the convoluted syntax of the beginning. For the poem «Denk' es, o Seele!», Mörike breaks nine lines of blank verse in traditional iambic pentameters into fragments (lines in trimeters and dimeters), surrounded by evocative emptiness. In the first four lines, two linked declarative statements («A fir tree grows in the forest; a rose bush grows in the garden») are interwoven with four questions («Where in the forest? Who knows? In what garden? Who can say?»). The musicality is extraordinary: voiced–w consonants chime throughout the first octave-stanza, underscoring crucial words by means of the same sound («wo, wer weiß, Walde, wer, welchem, wurzeln, wachsen»), while the second stanza is stitched to the first by the return of the same alliterative element, «weiden/ Auf der Wiese». Mörike is justly famous for poems that retrace motions of mind («Im Frühling», «An eine Äolsharfe», and «Auf einer Wanderung» are others, all set to music by Wolf), and the embedded questions are the embodiment in poetic form of a mind considering its own death. Turning every which way in his attempt to grasp immensity, he interrupts himself with queries that go beyond the merely interrogative. «Who knows?», the persona asks, knowing that no one really knows. It is difficult to describe the tone of this question, fusing as it does both didactic urgency (the soul must hear and heed the persona's words) and a certain disinterestedness; he himself has gone beyond the desire to seek out such knowledge. When Mörike gave this poem its new title for the final two editions of his poetic anthology, erasing the uninspired «Grabgedanken» and replacing it with words lifted from within the poem, he tells the reader something important: that this is «Denken» and requires utmost effort. Wolf, taking note of the syntactic twisting-and-turning, the intertwining of question and declaration, breaks apart the embedded fragments so that we may register the different elements of a complex utterance in the «prose» of music.

24 This is the view promulgated, and very beautifully, in Terence K. Thayer, «Knowing and Being: Mörike's ‹Denk' es, o Seele!›», in: *The German Quarterly* 45/3 (1972), S. 484–501.

25 See Wolfgang Taraba, «Eduard Mörike: Denk es, o Seele!», in: Benno von Wiese, hrsg., *Die deutsche Lyrik: Form und Geschichte*, Düsseldorf 1957, S. 91 f.

The emblems of life at the start of this poem are multivalent. The fir tree is a familiar symbol of Eternal Life (the evergreen), the rose an equally familiar symbol of Love; there is a long tradition of real roses and actual evergreen wreaths placed on graves to signify the immortality of the soul and love everlasting.[26] The fir tree can be interpreted additionally as a phallic male symbol, the rose as a female symbol; one thinks (*pace* both Heine and Mörike, who disliked one another's poetry[27]) of Heine's «Ein Fichtenbaum steht einsam», with its lonely fir-tree in northern climes pining (pun intended) for the tropical lotus flower, an exotic sign for Woman in several of Heine's most famous poems. All living things, Mörike asserts, flourish atop the graves of the once-living, whose numbers they will one day surely join. Throughout this poem, the poet fashions a progression of living things destined for death, beginning with those most unlike our own existence and culminating in the persona's own body. From forest wildness to a garden cultivated by human hands to horses tamed by men to the poet himself (plants – animals – humanity – the persona), the progression moves with shocking speed. Furthermore, the tree and the rose bush, the horses frolicking in the meadow, have the same teleology as human beings; they will, like us, be young and small for a time, will grow to maturity, will die. The diminutives «Tännlein» and «Rößlein» tell us that life is dear, but they hint as well at an unequal distribution of power by which life's adorable vitality is weaker than death. But the beauty of life matters. By a strenuous act of will, the poet attempts to see his own death in the larger context of Nature's life cycle, in which individual deaths make possible the continuation of life. From the dissolution of his body will come the means to make roses and evergreens flourish in beauty.

In the Janus-faced reading of these same symbolic images, the «greening» of the distant fir tree and the rosebush is mere seeming; their destiny is to be emblems of death. Whichever reading one adopts, the small but mammoth word «es» in the title of the poem remains the same. The usual translations of that line into English are «Think of this, my soul!» or «Think of it, oh soul» or «Oh soul, remember», but I like the un-idiomatic and literal «Think it, oh soul», as a way to convey the intensity of the act of mind Mörike traces here. It is not easy to confront the intertwining of life and death on

26 Renate Heydebrand, in: *Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung*, Stuttgart 1972, S. 177, points to Mörike's combination of a folk song-like «Zeichensprache» characteristic of this poet's early verse with the *memento mori* themes belonging to his later verse.

27 The Deutsches Literatur Archiv in Marbach includes in its Mörike collection a printed copy of Heine's «Almansor» with a handwritten dedication by Eduard to his sister Klara.

personal terms, to accept that our lives will end in death; to do so, one must «think it» in a concentrated act of consciousness. The same «es» resounds multiply at the end of Rilke's eighth Duino Elegy:

Duino Elegies, no. 8 (lines 66–75 of 75).

> Und wir: Zuschauer, immer, überall,
> dem allen zugewandt und nie hinaus!
> Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
> Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.
>
> Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
> was wir auch tun, in jener Haltung sind
> von einem welcher fortgeht? Wie er auf
> dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
> Noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt – ,
> so leben wir und nehmen immer Abschied.[28]

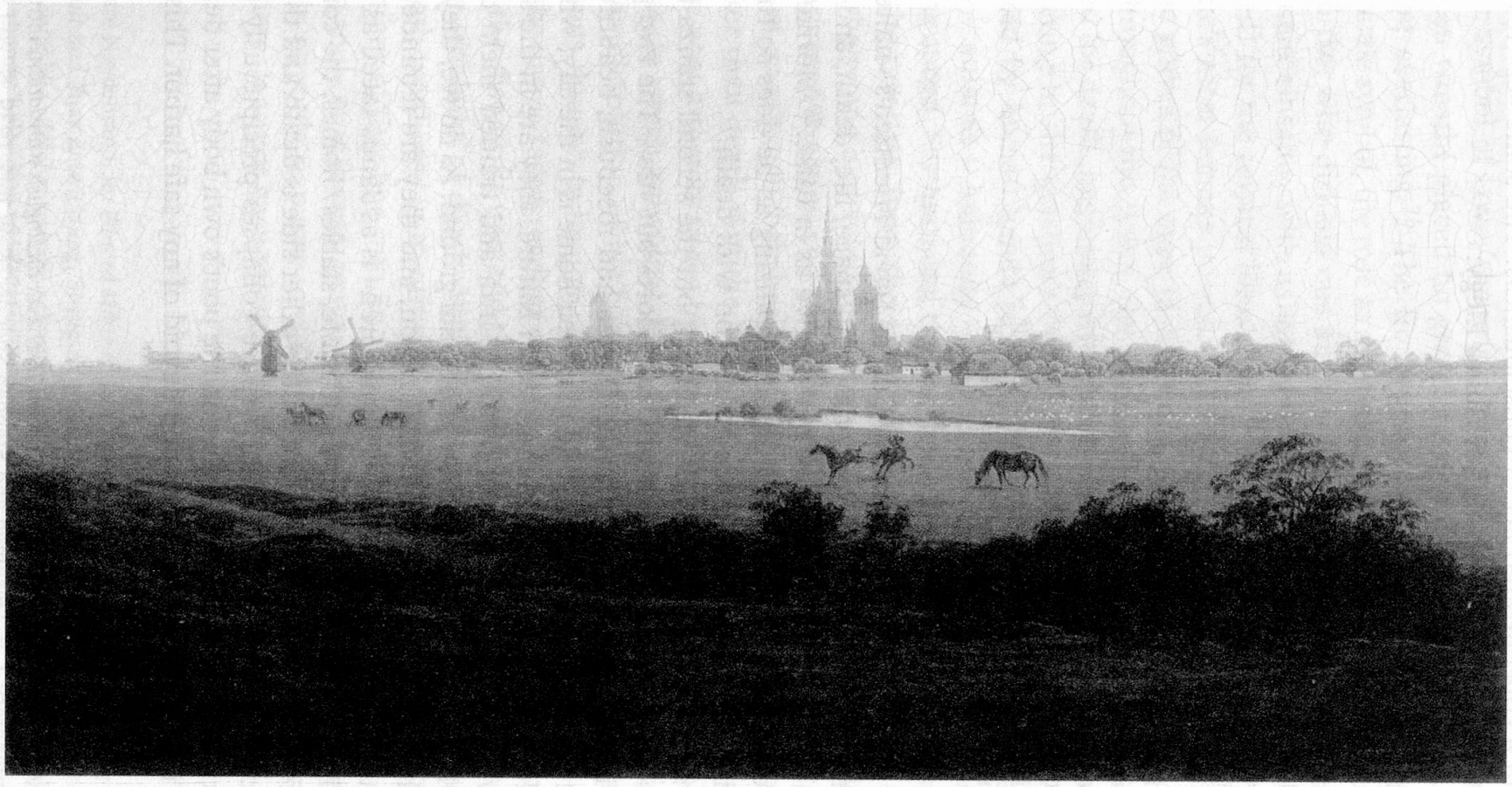
As Joseph Leo Koerner has observed, Caspar David Friedrich's «halted travelers» with their backs to us survey time and space, life, death, and history, from much the same mysterious perspective as in Rilke.[29] Mörike's persona too looks at things seen and unseen, realizing as he does so that the relationship of humanity to Nature is an agon with death.

The first stanza of «Denk es» is visionary, but the second stanza begins in the present moment, with creatures not «dort» but «da». The two ponies cavorting in the meadow are, like the fir tree and rosebush, beautiful and vital ... but funereal black. We are told that their home is in the city; whatever their playful energies when untrammeled in Nature, they are in the service of men, who have shod them in gleaming iron and trained them to step sedately when they convey a coffin to the burial ground. As do we, they move between the worlds of Nature and civilization, and they are reminders that we too have an animal existence. «Heimkehren» is as Janus-faced as everything else in this great poem: on one side is life, stables/homes, the company of other creatures of our kind, while on the other side is death and the final solitary homecoming to the earth. If space collapses precipitously in this poem, unknown distances converging on the poet's own body after death, so too does Time, in constant motion and devoid of any safe harbor. This poem

28 Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies. The German Text, with an English translation*, introduction and commentary J. B. Leishman and Stephen Spender, New York 1939, S. 70 f.

29 Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven and London 1990, S. 179.

Illustration 1



Caspar David Friedrich (1774–1840), *Meadows near Greifswald* (1820), Hamburg Kunsthalle.

oscillates back and forth between the future and the present before ending in the present moment, and it invokes a past in which predetermination occurred about a future event. If «Denk' es, o Seele!» begins with the orderly continuity of plant life in sequential stages of growth through Time, from rooting to growing, such continuity disappears as the poem moves faster and faster, Time fragmented until we reach the «flash» at the end. After death, our bodies will no longer require the man-made trappings of civilization; we too will cast off the garb of life as the horses will someday shed their iron shoes. Death is an iron law, and Wolf took note: it is at the word, «Eisen», that he – like Schubert in his settings of Mignon's «Nur wer die Sehnsucht kennt» – bids the harmonies in the piano dissolve in tremolos and *fortissimo* horror.

Reading Mörike's stanza 2, I always think of Friedrich's 1820–1822 painting, *Meadows near Greifswald* (see Illus. 1), in which two (dark brown, not black) horses gambol and frisk about while their more sedate companions graze.[30] We see the town in the background, its two church spires and two windmills (houses of worship to sustain spiritual life, places where grain is ground for the bread which sustains corporeal life) the only identifiable structures. The uniform blue-gray-mauve and the surreal, sharp contours of the distant town make it seem rock-like, as if the edifice of civilization had been carved uniformly from the same shale-like substance, but the coloration is also cloud-like, insubstantial, distinct from the fresh, green meadow. A slashing, almost black line of hedges forms the boundary between the darker, mossy-muddy foreground – almost empty – and the middleground of the meadow. Friedrich's unguessable distances and radical elisions ask questions of lost Nature, with no answer forthcoming and death always at issue. The emptiness in the foreground is the hue of decaying things, the repository of bygone horses, towns, men and all their works. There is even a tentative relationship, in kind but not in degree, between painter and poet in the unfulfilled desire for union with the numinous. That Friedrich never makes the claim that such union is a certainty – his landscape paintings are created as if for altars, but with the gods missing[31] – is one of the foundation-stones of his artistic integrity.

30 Friedrich's *Meadows near Greifswald* is in the collection of the Hamburg Kunsthalle.

31 Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, S. 20.

When Wolf set «Denk' es, o Seele!» to music on 10 March 1888, three days before his twenty-eighth birthday, he understood the poet's confrontation with intimations of death from within his own body. Diagnosed with syphilis a decade before the 1888 outpouring of song, he was aware of the clock of mortality ticking away inside an incurably diseased brain, and this deadly knowledge surely shaped his musical rendering of Mörike's poem. In the piano introduction, Wolf fashions two figures situated on two different planes, one in the bass, one in the treble: austere statement (mm. 1–2) followed by a response (mm. 3–5), austere statement repeated literally (mm. 6–7), followed by the same response but transposed higher (mm. 8–10). The fact that the statements are separated into different registers has always seemed to me, admittedly somewhat fancifully, as sounding symbols of different places within the mind. The song begins at a lower level but not the lowest, as if the tocsin had risen above the depths of the unconscious in order to make itself known to consciousness, and then moves to a higher level, as if the fully engaged mind were grappling with what it has just perceived. It is here one remembers that Wolf was a resident of Freud's Vienna, gave Josef Breuer's children music lessons, and once referred to adulterous passion as «the mysteries of these kinds of psychological occurrences» in a letter to Melanie Köchert.[32] In other words, this composer was well aware that he lived in what Carl Schorske dubbed «the age of psychological Man» in his now-classic study of fin-de-siècle Vienna.[33] From the evidence of his music, Wolf understood that this poem traces complex operations within the mind, and he found complex musical operations by which to trace them again in tones (see ex. 1).

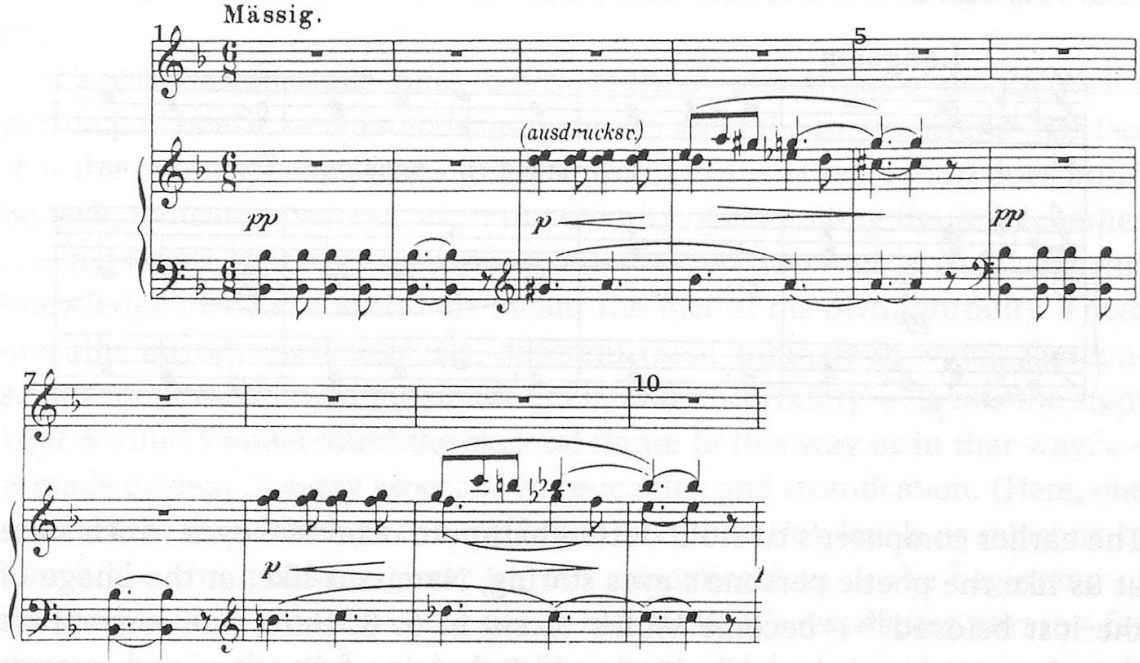
There is a possibility, I believe, that this song is (in part) a reply to an earlier work by Schubert, whose song-oeuvre haunted Wolf's own. «They fairly threaten me with Schubert», he once exclaimed, «but must I keep silent because a great man lived before me and wrote wonderful songs?»[34] The mixture of reverence with anger (notice the undefined «they») and Oedipal frustration is palpable. But influence is not always a matter of anxiety. Whatever the acrimonious differences between Brahms and Wolf, exacerbated by their residence in the same city, they shared a similar capacity to make of prior greatness a source of novelty. The resulting music issues, I would speculate, not from helpless capitulation to stronger bygone voices

32 The letter was written from Brixlegg on 6 October 1894. See Franz Grasberger, hrsg., *Hugo Wolf. Briefe an Melanie Köchert*, Tutzing 1974, S. 117–118.

33 Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980, S. 22.

34 This anecedote is recounted in Frank Walker, *Hugo Wolf: A Biography*, Princeton, New Jersey 1992, repr. of London 1968, S. 250.

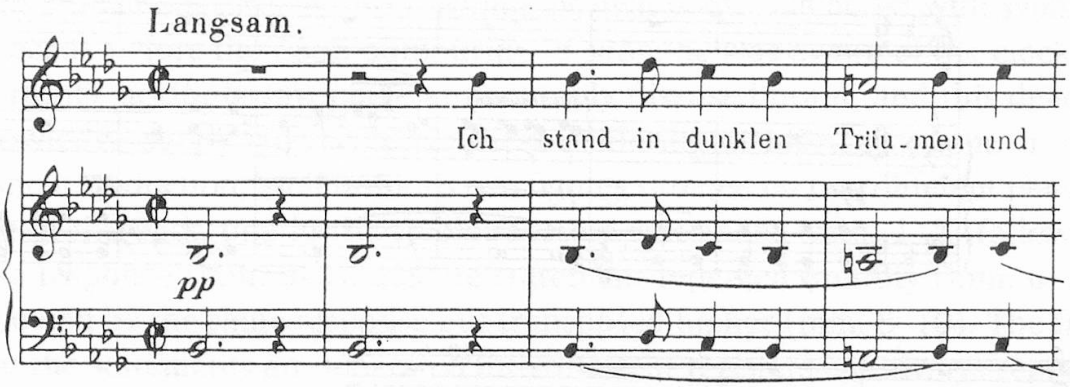
Example 1: Hugo Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 1–10.



but as a deliberate exercise compounding reverence with delight, the latter at times downright cheeky. For example, the youthful Brahms's setting of Eichendorff's «In der Fremde» («Aus der Heimat hinter den Blitzenrot») makes flagrant use of every aspect of Schumann's setting for his Eichendorff *Liederkreis*, op. 39, and yet it is unmistakably Brahms. Wolf, I have speculated elsewhere, composed his own version of Mörike's poem «Der Gärtner» both to pay homage to Schumann and to propose a different understanding of the poem, less neurotic, more Märchen-like than his predecessor's. What Wolf does with his inheritance from the past in «Denk' es, o Seele!» is less obvious because he does not set the same poem as his predecessor,[35] but the skeletal declarations in mm. 1–2 and mm. 6–7 have a history unmistakable to any musician. No one in 1888 could begin a song with two bars of octave B-flats without thereby invoking the beginning of Schubert's «Ihr Bild», and Wolf made sure that no one would miss the citation by placing his octaves in exactly the same register as Schubert's (see ex. 2).

35 In later years, Brahms preferred his *hommages à Schubert* to sound from within settings of a different text entirely, for example, his citation of the end of «Der Doppelgänger» in his setting of Baron Friedrich von Schack's «Herbstgefühl» or the oblique reference to Schubert's «Der Winterabend» in his setting of Goethe's «Dämmerung senkte sich von oben».

Example 2: Franz Schubert, «Ihr Bild», poem by Heinrich Heine (1797–1856), D. 957, mm. 1–4.



The earlier composer's twofold dotted half-note octaves – eyes which stare at us like the poetic persona's eyes staring, Narcissus-like, at the image of the lost beloved[36] – become Wolf's tocsin in 6/8. Here, one remembers that the poem in the novella is «an old Bohemian folk song» and guesses that Wolf knew the story, that he advertises his knowledge of the prose context by setting his song in the D minor of Mozart's Requiem and by employing the compound meter one finds in so many German folk songs. He could not have known that Mörike was contemplating a pendant-novella specifically about the Requiem, but that work, its incompletion a powerful symbol of a life cut short, is something any music-lover will recall in conjunction with the «folk song» at the end of «Mozart auf der Reise nach Prag.»[37] One infers that the B-flat octaves should be monotone, even, without rubato, not only as a matter of retrospective knowledge gleaned from the larger context but in contrast to the directive «ausdrucksvoll» for the responses in the treble register. What precedes those responses should be devoid of emotion because it is the inexorability of a law we hear in mm. 1–2, the law of inevitable death – the persona's own. The seemingly simple compositional decision by which Wolf begins and ends these proclamations on

36 See Susan Youens, «Echoes of the Wounded Self: Schubert's ‹Ihr Bild›», in: Lorraine Byrne and Dan Farrelly, hrsg., *Goethe and Schubert: Across the Divide*, Dublin 2003, S. 1–18.

37 Near the end of the novella, Mozart plays the graveyard scene and the finale (*sans* epilogue) for the company. When he has finished, the Countess asks him what he thought when he put down his pen after composing such music as this. The composer tells a half-merry, half-premonitory anecdote about the night of its creation when he was tired and had thought of resting, but had then reflected, «Suppose you were to sicken and die this very night, suppose you had to abandon your score at this point – would you rest at peace in your grave?»

downbeats conveys something ineluctably iron-willed, not to be gainsaid. One imagines an anacrusis to this figure and realizes how wrong that would be.

How is the conscious mind to receive these intimations of death? Wolf's persona, I believe, understands immediately what the tocsin means. The fact that the two responses «end» just before the point of resolution does not, I believe, indicate questions as to the identity of the tolling figure but rather the persona's tentative experiments with two ways of assimilating his knowledge of what the sounds mean: the fact of his own mortality. There are, this introduction suggests, different tonal contexts in which the conscious mind can situate the death-knell, and uncertainty – «Is *this* the right key? Should I understand the skeletal figure in this way or in that way?» – is made evident in every aspect of voice-leading and stratification. (Here, one remembers that Schubert too trafficked in contrasting levels or registers in «Ihr Bild»: the middle register for the announcement at the beginning of the song, a higher register – but not as high as Wolf's responding phrase – for the response by the singer and piano in unison, and the low register for sounds denoting death.) The right hand in mm. 3 and 8 reiterates the rhythmic pattern of the bass tocsin but with repeated pinpricks of dissonance, with harmonic major second intervals. Meanwhile, the left hand inches chromatically upward from G-sharp (which will become the A-flats of «Sie sind erlesen schon») to B-flat and then falls back a semitone to suggest the dominant of D minor and hence the key of D minor as one possible location from whence issues the tocsin. This beautifully precise chromatic voice-leading shrouds the tentative proposition of D as tonic in musical question marks, elongating the responsorial phrase beyond the customary two-bars to an asymmetrical three bars. The rising chromatic fragment in the left hand is mirrored by the topmost voice in descending motion, which is then elided with another transposition of the three-note figure in the inner voice. The three statements are each given a different rhythmic configuration, but that does not obscure the listener's awareness of the close relationship between them, of every voice echoing the same query. One notices as well that of the twelve pitches of the complete chromatic scale, only F and F-sharp are missing from the phrase in mm. 3–5; Wolf holds them in reserve until the texted body of the song begins in 11 f, where they have a special purpose, a special meaning. Nine years later, in March of 1897, Wolf would fill the second of his Michelangelo songs, «Alles endet, was entstehet», with similar mirrored, echoing, elided chromatic figures in which semitones are everywhere.[38] This, one of Wolf's greatest creations, is also a *memento mori*.

38 See Susan Youens, «‹Alles endet, was entstehet› – The Second of Hugo Wolf's *Michelangelo-Lieder*», in: *Studies in Music* 14 (December 1980), S. 87 f.

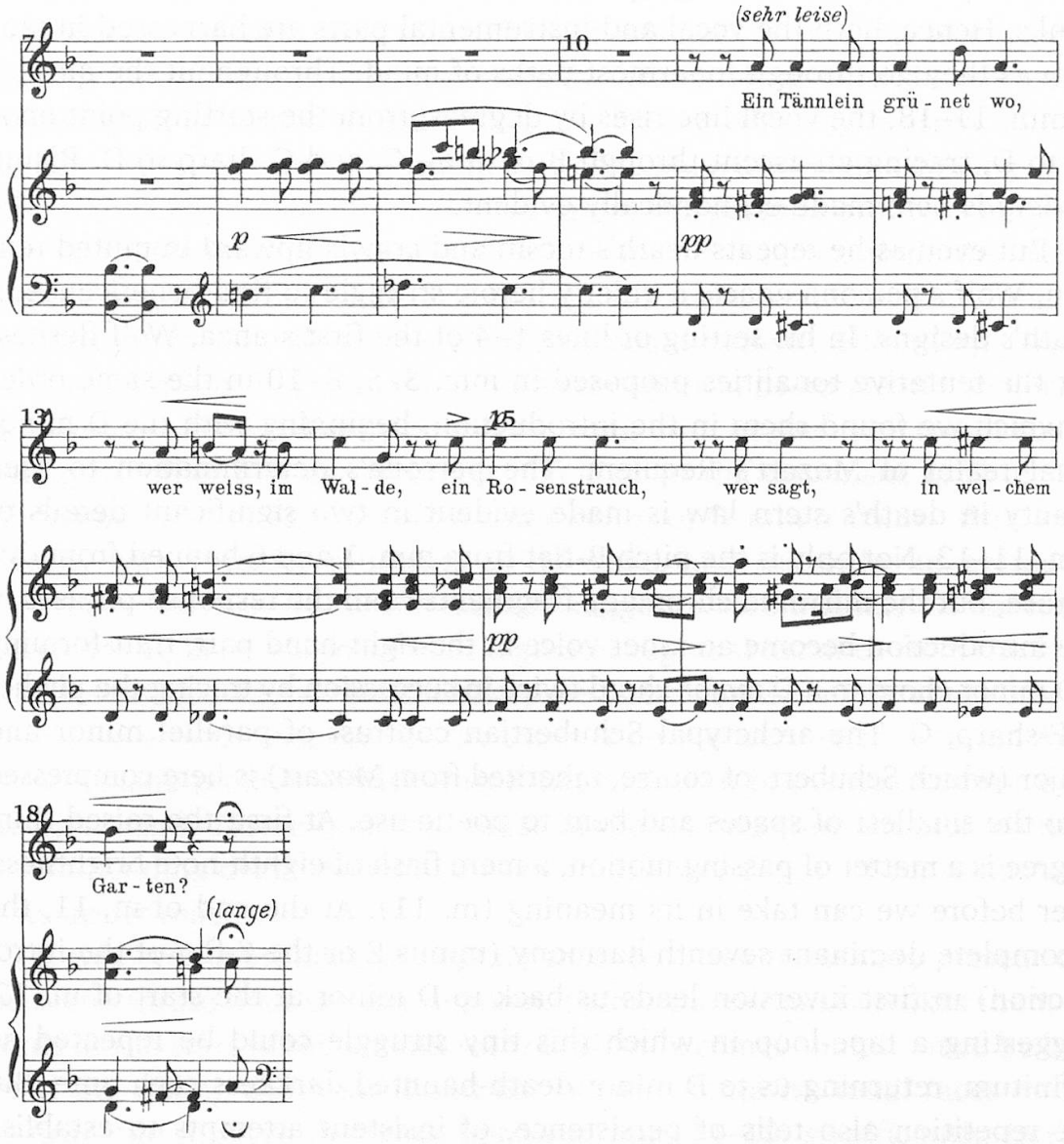
The responsorial phrase «ends» with an entire bar (m. 5) poised as if waiting for confirmation. Instead, the bass tocsin sounds again in a deceptive relationship to a «dominant function» which is not yet attached to anything definitive and hence is only provisionally discernible as such. In this song, where Death is limned as a deceiver, a trickster who might arrive at any moment, the deceptive relationship between mm. 5 and 6 has a chilling symbolic significance. Hearing the tocsin again, the persona proposes another way of understanding the sound by means of transposition, the same questioning, incomplete response hinting at F major as the origin of the B-flat pitches; the key signature, of course, could indicate either key. «What is Death? – horror in D minor or a necessary part of pastorale in F major?», the persona asks wordlessly before the song even begins. The tocsin could belong to either one as the upper neighbor to the dominant of D or the subdominant of F. The tentative proposition of D minor comes first, one notices, with F major following in its wake, and the order of events is important. Not only does Wolf already suggest which one has primacy; he places the higher transposition at a greater registral distance from the left-hand tolling. Of the two possibilities, the latter requires more effort of will and is, we already suspect, farther away from the truth of the matter. And yet, the piano prelude «ends» with B-flat sustained in the topmost voice of the right hand. Throughout the course of the introduction, the fact of one's own impending death makes a journey from lower depths of consciousness to its upper reaches.

It was Wolf's brilliant perception that the black horses are present on the scene throughout the entire poem, before the persona invokes them in words at the start of the second stanza. Sight becomes sound: once he has heard the tolling death-knell and has put two tentative tonal faces on it, we *hear* him observe the black horses in mm. 11–18, significantly, in the treble register indicative of the conscious mind mulling over what it sees. The stylized evocation of their «muntern Sprüngen» happens both in the vocal line and in the piano part, and these emblems of Nature's vitality are fused with recurring statements of the death-tocsin in different locations. Life is inescapably, inextricably entwined with Death, and Wolf tells us so as soon as the texted body of the song begins. The singer, watching the horses as he sings of fir tree and rose bush, initiates the series of «Sprüngen» intervals with the small leap A D and back to A in m. 12, a gesture which is then elided with the piano's slightly larger leap starting from the same vantage point. One black horse outdoes the other in friskiness; one notes the staccato buoyancy of the piano part, occasionally enlivened by brief slurred figures (a form of muted emphasis in this light, airy context). Wolf thus ensures that we hear them as a pair, already merrily leaping about as they wend their way home, and that we perceive the fusing of death- and life-figures as

belonging both to the pianist and the singer. All of this music is an emanation from the persona, a sounding representation of what he sees and knows and thinks. Hence, both the vocal and instrumental parts are harnessed in tandem as they go through innermost paths of mind. Throughout the queries in mm. 11–18, the vocal line rises by degrees, from the starting point on A up to D, tracing an ascent through B-natural, C, and C-sharp to D. Rising anxiety is here made economically evident.

But even as he repeats death's tocsin and crawls upward in muted tension, Wolf's persona enacts a quietly heroic struggle to find beneficence in death's designs. In his setting of lines 1–4 of the first stanza, Wolf fleshes-out the tentative tonalities proposed in mm. 3–5, 8–10 in the same order in which we found them in the introduction, beginning with the D minor tonal realm of Mozart's Requiem. The persona's determination to seek beauty in death's stern law is made evident in two significant details of mm. 11–13. Not only is the pitch B-flat from mm. 1 and 6 banned from this phrase, but the mirrored chromatic fragments from the response-phrases in the introduction become an inner voice in the right-hand part, transforming a D minor chord to a D *major* chord twice in succession by tracing the pitches F, F-sharp, G. The archetypal Schubertian contrast of parallel minor and major (which Schubert, of course, inherited from Mozart) is here compressed into the smallest of spaces and bent to poetic use. At first, the raised third degree is a matter of passing motion, a mere flash of eighth-note brightness, over before we can take in its meaning (m. 11). At the end of m. 11, the incomplete dominant seventh harmony (minus E or the E-flat of the introduction) in first inversion leads us back to D minor at the start of m. 12, suggesting a tape-loop in which this tiny struggle could be repeated ad infinitum, returning us to D minor death-haunted darkness each time. But the repetition also tells of persistence, of insistent attempts to establish major mode in a more lasting way by force of will. Finally in m. 13, the persona is briefly victorious, and we hear the D *major* harmony throughout the first half of the measure. From his very first words, the persona tries to turn darkness into light. That he does so with such a gossamer touch, in such a playful manner, is entirely in keeping with Mörike's idyllic mode. If the Arcadia of life is always menaced by death, it is still Arcadia, and one should invoke it with delight (see ex. 3).

Example 3: Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 7–18.



To ask questions is to change places in the mind, or seek to do so. Wolf makes the verb «weiß» in the first embedded question the turning point, the hinge by which to move from the D minor/major guise of death to the second possible face of Death. The bottommost voice beneath the invocation of the fir tree is as minimal as can be, no more than the tonic and leading tone pitches (the semitone atom of grief that is so important in the world of this song); Wolf simply respells the C-sharp leading tone as D-flat resolving downward to C-natural, the dominant of the relative major key (F major). For the naming of the rose, we shift to a famously pastoral place, albeit no more than a brief tonicization which is never established as firm tonal ground. (Beethoven's pastorale is also menaced by storms and the shadow of death.) Wolf alters Mörike's iambs when he places an accent in the vocal

line on the anacrusis «*ein* [Rosenstrauch]» in order to emphasize the singular even before we realize that these objects in Nature have to do with imminent death in the singular. This glimpse of pastorale is fraught in other ways as well. The inner voice in the piano in mm. 15–16 brings back the G-sharp A B-flat pitches of the bottommost voice in mm. 3–5, linking the tentative D minor and F major options. In this way, Wolf both foreshadows the enharmonic transformation to follow shortly thereafter, that of G-sharp into A-flat for the pronouncement of eschatology («Sie sind erlesen schon»), and, as the different voices converge in vertical harmonies, converts the dominant of F major into an augmented triad. The dissonance, twice-stated, is brief, but Wolf would have known the Lisztian associations of augmented triads both with the Faustian desire for omniscience and mystical open-endedness. Ten months later, on 9 January 1889, he would compose a monumental setting of Goethe's «Grenzen der Menschheit» in which waves of augmented chords submerge the numberless generations of humanity in immense indifference.[39]

The mind that contemplates these things is a mind in motion; this is a remarkably restless tonal world. As the questioning continues, the music moves towards an implied tonicization of G major/minor, but once again, the only «resolution» is deceptive and deferred. «In what garden?», the persona asks, moving in another direction to another tonal place but pausing just short of resolution. There in mid-air, Wolf directs the musicians to linger on multiple fermatas prolonging both sound (in the piano) and silence (in the voice) before the song moves onward without a break. (One thinks again of Caspar David Friedrich and the frequency with which he places the viewer of his scenes in an indeterminate spot hovering somewhere in mid-air.) The disappearance of the staccato articulations in the piano at mm. 17–18 and the lack of any rests between m. 18 and m. 19 are significant, as is so often the case in Wolf; these songs remind one of the best Swiss watches, in which each one of many small, finely crafted moving parts are crucial to the mechanism. When the persona contemplates the forest and garden, not of this earth but in Fate's domain, the leaping intervals, staccato frisking about, and airy texture vanish (the last half of m. 13 and m. 14, mm. 17–18). In these places, the contemplation of life's adorable vitality is weighed down by «Grabgedanken», and lightness is no longer possible; that the persona not only wins his way to tonicized F major in m. 15 but compels the *légèreté* of Life to return is testament to a considerable feat of will. Wolf's «resolution» of the multiple questions in Mörike's lines

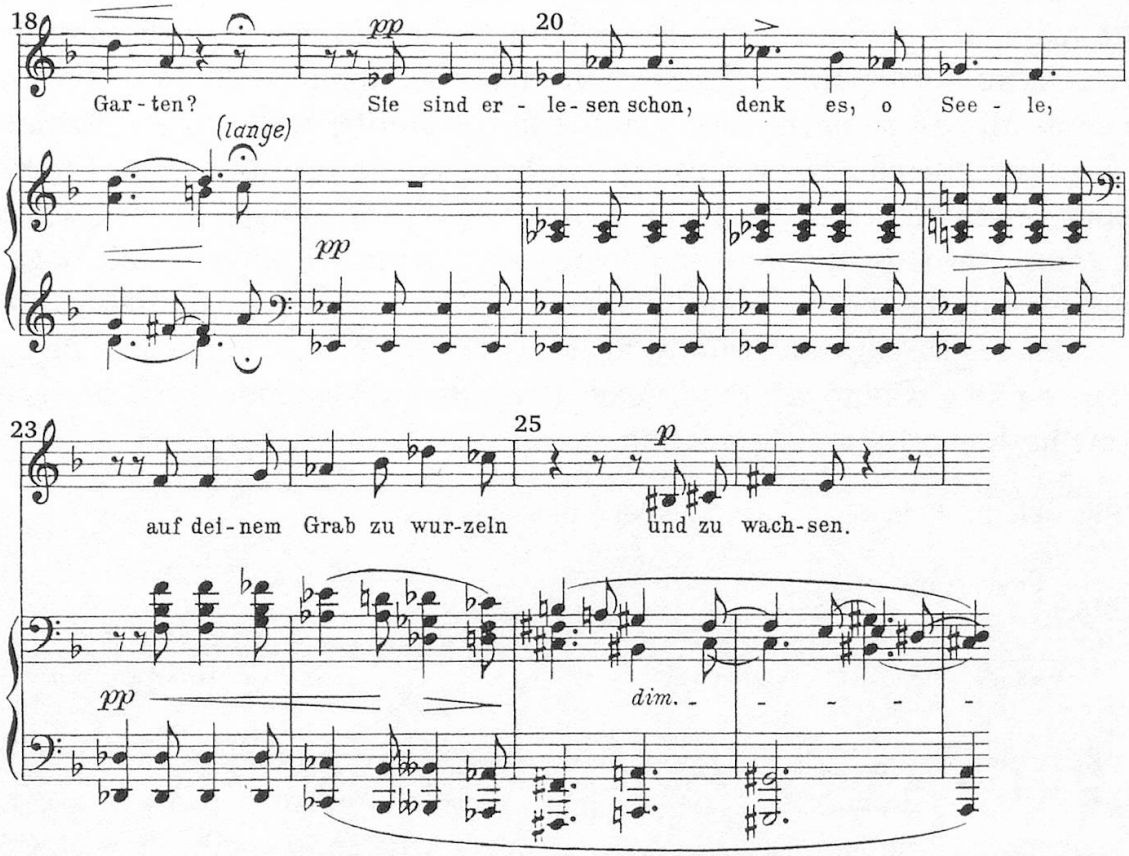
39 R. Larry Todd, «The ‹Unwelcome Guest› Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad», in: *19th-Century Music* 12/2 (1988), S. 93–115.

1–4 is elided with the beginning of an «answer» that is at the same time no answer at all: yes, these things have been chosen, but we cannot know when they will be required. Deceptive relationships in this song tell of death's deceptions. We expect some sort of chord on G in m. 19, but the octave E-flats sound as if they issue from another world: this is one of the eeriest moments in all of Wolf. Another composer might have made m. 19 equivalent to m. 1, might have sounded the recurring tocsin in the piano alone for a bar before the voice re-enters, but not Wolf. In the fermata-sustained pause, the persona has already heard the transposed death-knell and joins forces with it to sing the words, «Sie sind erlesen schon».

For the final four lines of Mörike's first stanza in mm. 19–26, Wolf engages in a remarkable instance of sustained tonal symbolism of a sort he would have known from such Schubert songs as «Totengräber-Weise», with its enharmonic symbolism of life-death-the afterlife. (Wolf's song is the pessimistic obverse of Schubert's triumphal-optimistic enharmony.) For much of the way, the statement of «Dasein» in Wolf's song is situated in near-total flatted darkness before turning to chromatic notation in sharps. The emblems of life = death sink into the persona's grave and take root there in descending, flatted harmonies and then begin to grow upward in sharps, or so we surmise in the absence of any actual ascent. «Wachsen» can only happen, Wolf tells us, after the roots have sunk into the depths, but this persona is too haunted by the thought of his own death to develop the concept of Nature's bounty arising from his grave beyond the conversion to sharps. Instead, the darkness of death becomes a *simulacrum* of life's brightness. That the latter is «Schein» is evident when we realize that it is only visual, that we hear no difference between the realm of flats and that of sharps. At the beginning of this passage, while the bass remains pinned for four bars to the E-flat tocsin in the bass (a Neapolitan relationship to D minor/major), the right hand rises in solemn terror, the level of dissonance and therefore intensity increasing throughout the duration of the pedal point. And no wonder: in these four bars, the persona approaches – reluctantly, as if forced – a B-flat harmony midway through the passage in mm. 19–26. These B-flats descended from m. 1 will soon be revealed to us as emblematic of future death, but here, their meaning is not yet fully apparent; we hear a B-flat minor harmony only in first inversion and en route elsewhere. When the persona sings the title line of the poem, «Denk' es, o Seele», one notes the placement of the tiny but immense word «es» on the pitch B-flat in m. 21, with the preceding injunction to «think» located a semitone above, pressing down on «it», leading inevitably to «it». And one notices as well the everywhere-and-nowhere character of this passage, shifting, unstable, its verities veiled. Looking at the bass line, one can see that it ends (another open ending) a tritone away from its beginning (E-

flat to A-natural), and yet, the passage concludes with E-flat/now D-sharp sounding in its original register. Wolf traces an oblique circle in these paired phrases, such that «Ma fin est mon commencement». Harmonically, we begin on A-flat minor and end as if going to C-sharp minor (an enharmonic circle-of-fifths relationship), but nothing is clearly defined or stable. Like the prelude to act 3 of *Parsifal*, this enacts the outer limits of functional tonality, saturated with chromaticism. There is no tonal place where we feel ourselves secure, where we may linger.

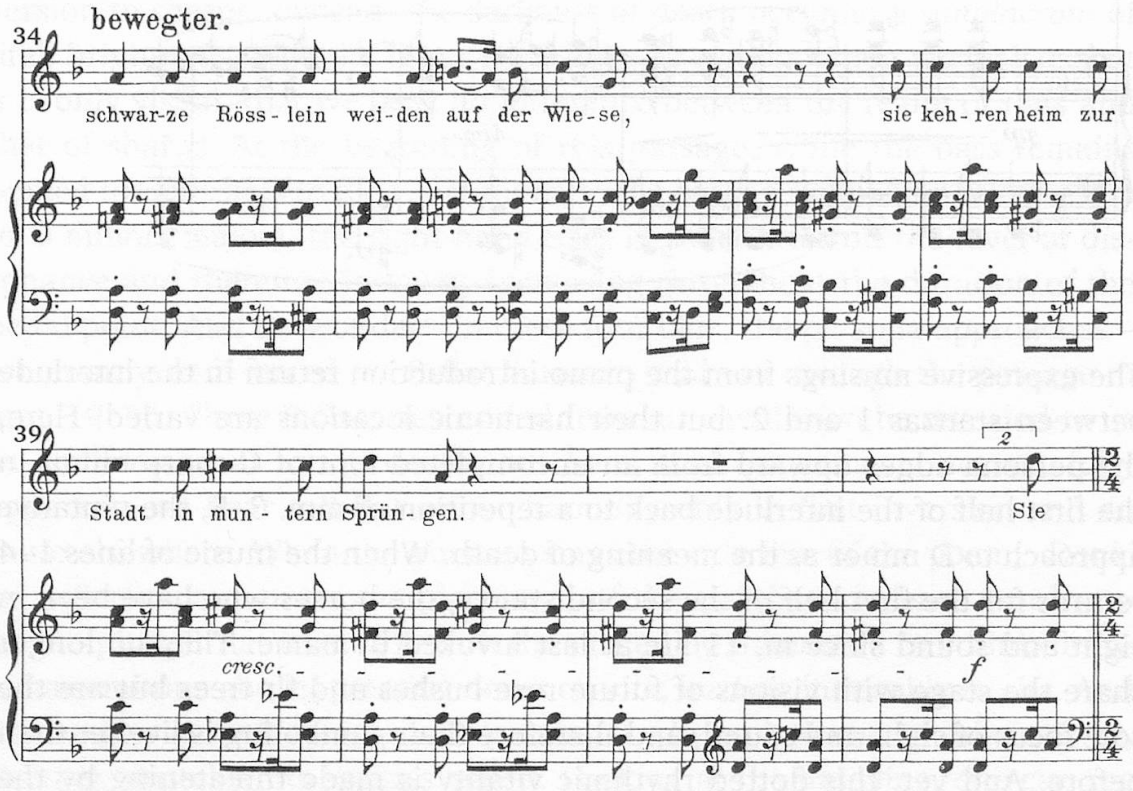
Example 4: Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 18–27.



The expressive musings from the piano introduction return in the interlude between stanzas 1 and 2, but their harmonic locations are varied. Here, the persona edges upward from an uncompleted hint of C-sharp minor in the first half of the interlude back to a repetition of mm. 3–5, the tentative approach to D minor as the meaning of death. When the music of lines 1–4 returns for the first half of the second stanza, the horses who have been in sight and sound since m. 11 are at last invoked by name. They no longer share the stage with visions of future rose bushes and fir trees but are the sole focus of sight and sound, and therefore their gamboling is livelier than before. And yet, this dotted rhythmic vitality is made threatening by the economical means of a crescendo and a shift of register that tells again of

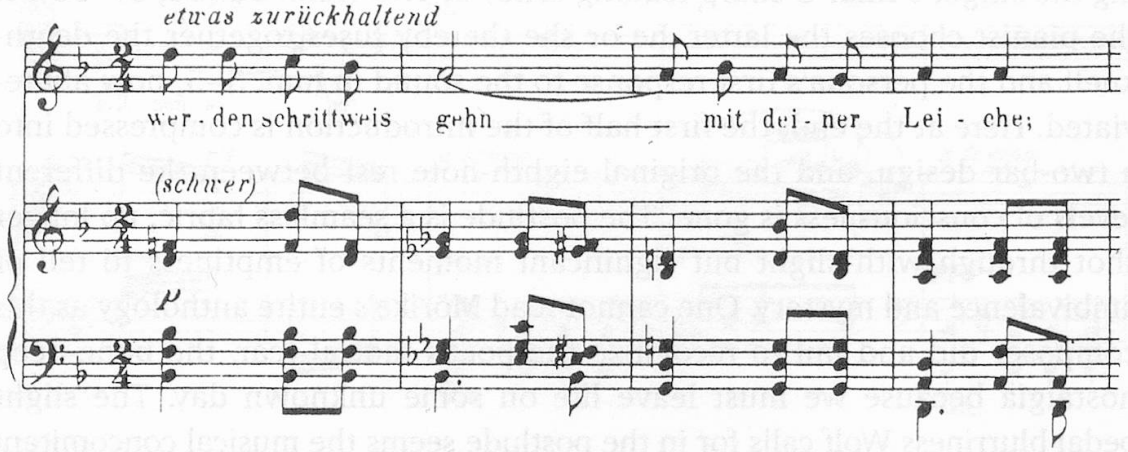
Wolf's profound insight into this poem. What we heard before entirely in the treble register of the piano, the voicing thin and transparent (mm. 11–18), now shifts an octave lower in the left hand, into the bass clef and Wolf's favorite four-voice string quartet or chorale texture. This is no longer a vision located in the insubstantial world of the mind, but something in the real world, hence with grounding in the bass terra firma. A song that has been largely *pianissimo* until this point becomes thunderous, the hooves pounding as the persona imagines the horses coming ever closer to claim his body. In the corridor for the piano alone between the «muntern Sprüngen» and the vision of the funeral cortège (mm. 41–42), Wolf abruptly bids the left hand jump upwards in mid-measure, back into the treble clef, back into the realm of things envisioned in the future. The brief leap back into the treble is infinitely poignant in its implications of attempted denial. «May my own death still be in the far-off future of treble forests and rose gardens», Wolf's persona pleads, even as the hoofbeats continue to pound ever more loudly and without cessation. It is therefore all the more terrifying when the music turns «schrittweis» in duple meter from m. 43 onward – no longer folk song in the meadow but funeral march – and the left hand returns to the bass register, again abruptly, again without a break. There could be no more chilling way to tell the listener that futurity («werden») has become Now in the persona's imagination.

Example 5: Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 34–42.



At the beginning of the cortège, complex chords vanish, and all becomes dreadfully clear, as harmonies previously deferred, veiled, or only hinted are now stated as elemental triads: B-flat major and E-flat minor (the skeletal octaves from before take on full garb), G minor, D minor. The «muntern Sprüngen», the leaps up and back down again of a sixth, the indices of life, are still present, but now they are subsumed into the heavy, quiet tread of creatures who bear a coffin to the cemetery. It is an especially chilling detail that Wolf prolongs the verb «gehn» in the vocal line so that we might clearly mark the heavy, dactylic hoofbeats in the piano throughout m. 44.

Example 6: Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 43–46.



Did Wolf borrow this allusive rhythmic pattern from Schubert? Certainly his predecessor associated dactylic rhythmic patterns with cosmic matters or things fated in such songs as «Die Sterne» to words by Carl Gottfried Ritter von Leitner and «Die Liebe hat gelogen» on a poem by August von Platen-Hallermünde. And there is another Schubertian reminiscence as well. One of the most affecting details in the entire poem is the anxious stammer, «Vielleicht, vielleicht», echoing «Leiche» from within another word. The difficulty of this confrontation is made manifest in the deliberate verbal stumble by which the persona repeats this word, as if to delay the words that follow. For this sudden welling-up of panic, Wolf begins a passage of doubled rising linear chromaticism throughout mm. 47–51, reminding the listener of Schubert's «Gruppe aus dem Tartarus», in which a throng of anonymous dead are compelled towards Eternity in utmost terror. Somehow one is not surprised that Wolf's ascent culminates in two bars of augmented sixth horror on B-flat.

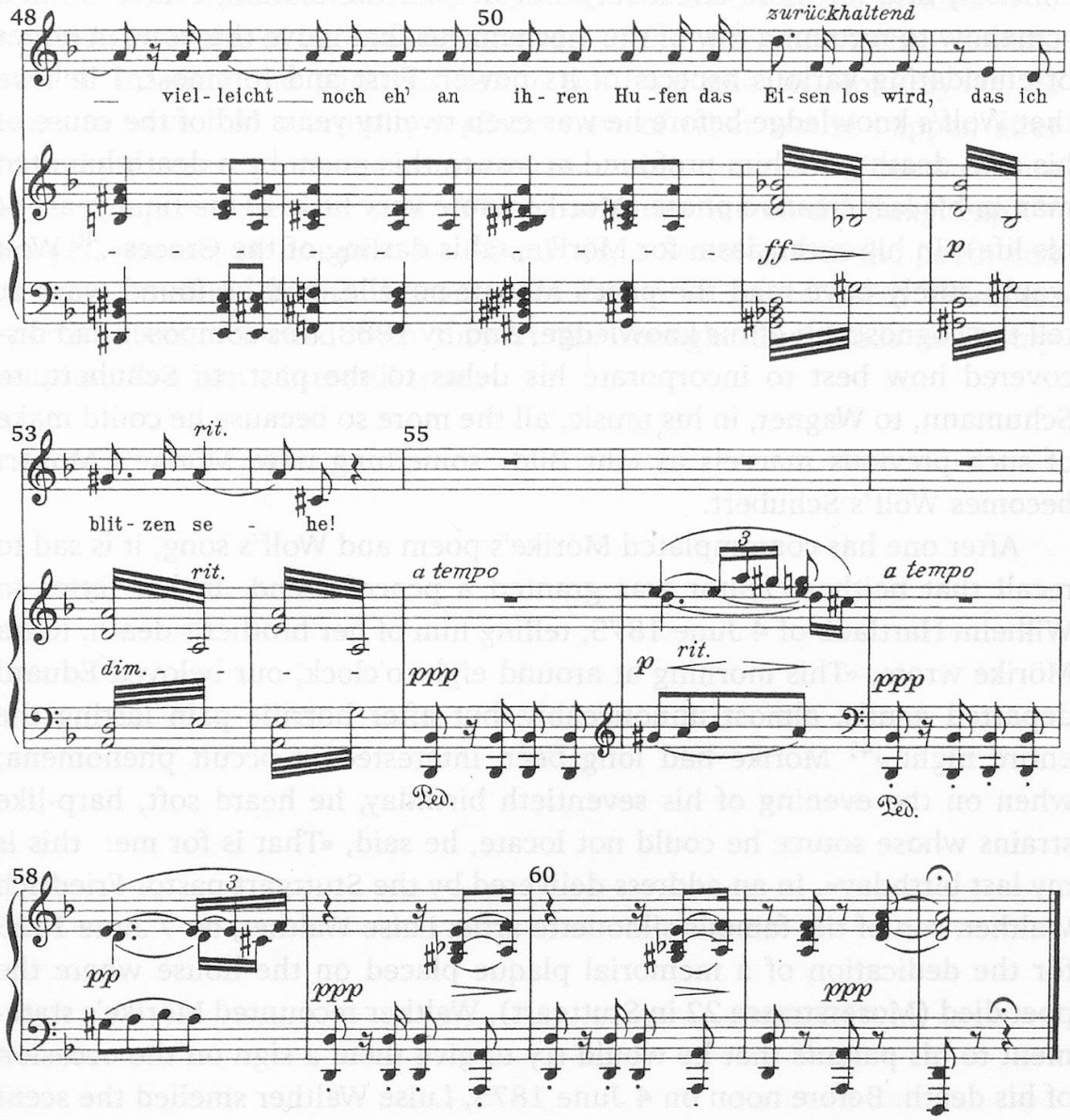
Wolf was largely an autodidact in the art of composition, and he taught himself in part by mimicking Schumann. Schumann's song-aesthetic entailed the composer becoming a poet, going beyond the poet's words, subjecting the poet to the Tondichter's will. It is a mannerism of Wolf's that the singer's

part «ends» incompletely, that the piano must finish the composition. At the end of the texted body (and never was that term more appropriate than here) of the song, he breaks off the vocal line on the leading tone: we hear the nearness of death, almost but not quite at the point of resolution. The piano must finish the *memento mori* in the postlude. Among the details in the postlude (prime real-estate for his predecessor's musical poeticizing) that tell of Wolf's imaginative extensions of the poem are the pedal indications (the only ones in the entire song) in mm. 55 and 57, with their rhythmically altered repetitions of m. 1. These directives are somewhat mysterious because the performer must decide whether to sustain the pedal throughout one measure (the B-flat tocsin – yet another deceptive resolution, this time following the singer's final C-sharp leading tone) or two (mm. 55–56, 57–58). If the pianist chooses the latter, he or she thereby fuses together the death-knell and the persona's first response to the sound in mm. 3–5, now abbreviated. Here at the end, the first half of the introduction is compressed into a two-bar design, and the original eighth-note rest between the different levels of consciousness is gone. The postlude is a seamless fabric, no longer shot through with slight but significant moments of emptiness to tell of ambivalence and mystery. One cannot read Mörike's entire anthology as this composer did and fail to recognize the poet's mortal fear, the bone-deep nostalgia because we must leave life on some unknown day. The slight pedal blurriness Wolf calls for in the postlude seems the musical concomitant to a last touch of vertiginous fear (see ex. 7).

When Wolf repeats mm. 55–56 as mm. 57–58, he sinks the «consciousness» figure an octave lower, in closer proximity to a death-knell we now know is the sixth degree of D minor, not the subdominant of F major. This time, the shifting dominant finally resolves, and it does so in death's bass realm on the downbeat of m. 59, the right hand «consciousness»-plane dropping out for much of the bar, the better to hear D exposed. The right hand's task here at the end is to provide the third scale degree that bespeaks minor mode, and the way in which it does so is almost unbearably poignant. The resolution of the augmented sixth on the final sixteenth-note beat of mm. 59 and 60 is to the pitches A and F, the remaining tones of the D minor triad ... but with the dominant pitch A in the bass: dominant function down below, the last tenacious intimation of pastoral possibility up above (one which we *see* rather than hear).

But the final gesture of the song is the most haunting. The only place in the postlude where the right hand sounds the full D minor chord of «Leiche» is at the very end. The tonic triad (stark, with no tones doubled) is sustained after the octave Ds in the left hand, sounding only for an eighth note in duration, have vanished. The persona's death has not yet happened, hence the falling away of the low bass fundament of «Leiche», but the knowledge

Example 7: Wolf, «Denk' es, o Seele!», mm. 48–62.



that it is coming for him is now fully present in the conscious mind. Whether the means of life's end are unknown, as with the forty-eight year-old Mörike in 1852, or known, as with the twenty-seven year-old Wolf in 1888, it is difficult to stare at one's own death and sustain the gaze. But that is what Wolf does when he bids the pianist hold the final chord of «Denk' es, o Seele!» for an unspecified length of time. This ending is all the more powerful because a *néant* lies beneath the last triad once the left hand drops away. How long can one bear to hold that fermata-prolonged triad at song's end?

* * *

Analytical prose, I will concede, is tedious; songs make their points more concisely and far more effectively. But despite the tedium, I have wanted somehow to recount a few of the mechanisms that move this song in hopes of elucidating various aspects of its power. First and foremost, I believe that Wolf's knowledge before he was even twenty years old of the cause of his own death gave him profound access to this poem by a death-haunted man in his last creative phase (Mörike wrote very little in the final years of his life). In his enthusiasm for Mörike, «this darling of the Graces»,[40] Wolf would surely have read the poet's Mozart-novelle, and he found ways to tell the cognoscenti of his knowledge. And by 1888, this composer had discovered how best to incorporate his debts to the past, to Schubert, to Schumann, to Wagner, in his music, all the more so because he could make of such previous marvels as «Ihr Bild» something new. Mörike's Mozart becomes Wolf's Schubert.

After one has contemplated Mörike's poem and Wolf's song, it is sad to recall that neither creator was granted a peaceful end. In her letter to Wilhelm Hartlaub of 4 June 1875, telling him of her brother's death, Klara Mörike wrote, «This morning at around eight o'clock, our beloved Eduard departed gently, almost unnoticeably, but after horrific pain lasting the entire night.»[41] Mörike had long been interested in occult phenomena; when on the evening of his seventieth birthday, he heard soft, harp-like strains whose source he could not locate, he said, «That is for me: this is my last birthday». In an address delivered by the Stuttgart pastor Friedrich Walther, son of the famous silhouette artist Luise Walther, on 7 June 1925 for the dedication of a memorial plaque placed on the house where the poet died (Moserstrasse 22 in Stuttgart), Walther recounted Mörike's statement to his parents that he would try to give them a sign on the occasion of his death. Before noon on 4 June 1875, Luise Walther smelled the scent of the roses Mörike had loved so much and said to herself, «That is the sign: Mörike has died».[42] The tale seems like something born of Mörike's elegiac «An eine Äolsharfe», with its wind-engendered harp strains and its

40 Hugo Wolf, *Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann*, Edmund Hellmer, hrsg., Leipzig 1911, S. 13.

41 See Gotthilf Renz, hrsg., *‹Freundeslieb' und Treu›. 250 Briefe Eduard Mörikes an Wilhelm Hartlaub*, Leipzig 1938, S. 426.

full-blown rose suddenly scattered in death, but Mörike and the Walthers, so we are told, believed in it. Twenty-eight years after the poet's demise, Wolf endured the worst of bad deaths, the sort of fate everyone rightly dreads: years of insanity and paralysis before the final release. Not *croyant*, he seems to have had a brutally realistic view of what would happen after creativity's desertion in the course of incurable disease. «When I can no longer compose», he once said, «They may throw me on the dungheap».[43] And yet, «Death, be not proud»: «Denk' es, o Seele!», both the poem and the song, endure. If this is scant consolation to mortal flesh (Flaubert reportedly once howled with fury at the thought that *Madame Bovary* would outlive him), it is still true.

42 See Friedrich Walther, «Vor Mörikes Sterbehaus», in: the Stuttgart *Neues Tagblatt* for 10 June 1925. See also Walter Hagen, «Legenden um Mörike», in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 25 (1973), S. 111–124, and by the same author, «Von Eduard Mörikes Leiden, Sterben, Tod und Begräbnis», in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 27 (1975), S. 117–123. Furthermore, the Deutsches Literatur Archiv in Marbach has the manuscript of Clara Mörike's «E. Aufzeichnungen über Eduard Mörikes letzte Tage». Hagen's essay on legends about this poet begins with a wry motto from Mörike himself to the effect that «a published lie always has something more unconquerable about it than any other» (ibid., S. 111).

43 Walker, *Hugo Wolf: A Biography*, S. 467.

Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern*

Bernhard Böschenstein (Genf)

Durchs Fenster schien der helle Mond herein;
Du saßest am Klavier im Dämmerschein,
Versankst im Traumgewühl der Melodie'n,
Ich folgte dir an schwarzen Gründen hin,
Wo der Gesang versteckter Quellen klang,
Gleich Kinderstimmen, die der Wind verschlang.

Doch plötzlich war dein Spiel wie umgewandt,
Nur blauer Himmel schien noch ausgespannt,
Ein jeder Ton ein lang' gehaltnes Schweigen.
Da fing das Firmament sich an zu neigen,
Und jäh daran herab der Sterne selig Heer
Glitt rieselnd in ein goldig Nebelmeer,
Bis Tropf' um Tropfen hell darin zerging,
Die alte Nacht den öden Raum umfing.

Und als du neu ein fröhlich Leben wecktest,
Die Finsternis mit jungem Lichte schrecktest,
War ich schon weit hinweg mit Sinn und Ohr ...[1]

Dieses an den Freund Wilhelm Hartlaub gerichtete Gedicht Mörikes spricht seine Auffassung vom Wesen der Musik aus. Sie liebt den Dämmerzustand: nicht nur, dass die Quellen in Gründen rauschen, selbst die ihnen entgegengesetzte Klarheit des Firmaments zerfliesst in ein Nebelmeer. Alle Gegenstände verlieren ihre festen Konturen. Diese Dämmerung ist zugleich Verwandlung: Mörike betont den zeitlichen Charakter der Musik, der sich in ständigen Umschwüngen offenbart. Sie erbaut Welten und vernichtet sie wieder, enthüllt und verbirgt. Gleichsam den Angelpunkt dieser Verwandlungen bezeichnet jene Musik, in der das Schweigen selbst hörbar wird – wie es auch von einigen Gedichten Mörikes gesagt werden kann. Es scheint

* Vortrag, gehalten am 18. Oktober 1967 in Genf im Rahmen der Studienwoche der schweizerischen Gymnasiallehrer. [Gedruckt 1969 in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre* 19 (1969), S. 175–193. Der Wiederabdruck ist hier redaktionell bereinigt.]

1 *Mörikes Werke*, hrsg. v. Harry Maync, Leipzig und Wien, 2. Aufl., 1914, 1. Bd., S. 147 f.

uns, als gelte das, was der Dichter beim Anhören einer – vielleicht von Mozart stammenden – Musik empfunden hat, auch für die Struktur seiner eigenen Verse, und die Vermutung liegt nahe, jenes Dämmernde, Übergängliche, dem doch der Fixpunkt der für Momente lebendigen Klarheit gegeben ist, habe auch zur musikalischen Gestaltung seiner Gedichte reizen müssen. Wir werden zu prüfen haben, ob oder in welchem Masse sich die Wahl Hugo Wolfs auf die von solcher Gesetzlichkeit bestimmten Gedichte gerichtet hat.

Unsere Hypothese wird zunächst bestätigt, wenn wir die Gruppe bedeutender Gedichte Mörikes durchgehen, die Wolf, der Komponist von 53 Mörikeliedern, nicht berücksichtigt hat. Zunächst entschied natürlich auch das äusserliche Kriterium der Länge. Ihm fielen so wichtige Texte wie etwa *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang – Besuch in Urach – Mein Fluß und Peregrina II und III* zum Opfer. Dann mussten sämtliche in antiken Metren verfassten Gedichte fortgelassen werden, einmal, weil sie der beweglichen musikalischen Rhythmik allzu entschieden widerstrebt hätten, zum andern aber, weil ihre oft gnomische Diktion die individuelle Bewegung jeder einzelnen Aussage allzu stark unterbunden hätte. Zudem hätte ihre Eignung zu fester, gegenständlicher Schilderung den wechselhaften, verflüssigenden Charakter der Musik, wie ihn Mörike selber bezeichnete, gefährden müssen. Zu dieser Gruppe gehören etwa die längeren Gedichte *Die schöne Buche* oder *Erinna an Sappho* sowie die spruchartigen kurzen, z.B. *Im Park*. Bedeutsamer ist nun aber die Gruppe der weder aus Gründen der Länge noch aus solchen des Metrums ausgeschiedenen Texte. Sie stehen, in jeweils verschiedener Weise, der lyrischen Gattung fern, sei es, dass sie sich auf die Darstellung eines fest umrissenen Gegenstandes einlassen, wie *Auf eine Lampe*, sei es, dass sie eine reale Situation berichtend wiedergeben und dadurch epische Züge annehmen, wie *Josephine* und das eben vorgelesene Gedicht *An Wilhelm Hartlaub* –, sei es auch, dass ein zu streng der kontrapunktischen Sonettform entsprechender Aufbau wie der des Gedichts *Nur zu!* die subtilen, unvorhersehbaren Übergänge vereitelt, auf die die Musik angewiesen zu sein scheint. Alle diese Beispiele sind dem Dämmer, dem flüchtig wechselnden Helldunkel abhold und daher mit Fug von Wolf vernachlässigt worden.

Mit Hilfe dieser negativen Folie wird es nicht schwerfallen, die von Hugo Wolf vorgenommene Auswahl zu verstehen. Wenn die am wenigsten liedhaften Texte wegfielen, so dürften umgekehrt diejenigen, die bereits nach musikalischen Gesetzen verfasst wurden, am ehesten berücksichtigt worden sein. Freilich ist dabei zu bedenken, dass schon Mörike – und wieviel mehr noch Wolf – nur als Spätlinge sich der Tradition des romantischen Liedes anschliessen konnten. Eichendorff und Heine sowie zahllose Kleinmeister sind um 1830 bis 1840 bereits im Begriff, ihre ursprünglicheren Vorbilder, Brentano zumal, abzunutzen, so wie Schubert und Schumann gegen Ende des 19. Jahrhunderts für Hugo Wolf schon ein Ausmass des Selbstverständ-

lichen angenommen haben mochten, das die unmittelbare Nachfolge gefährden musste. Dies hat Wolf indessen nicht daran gehindert, einige volkstümelnde, in der traditionellen romantischen Weise archaisierende Gedichte Mörikes zu vertonen und sich dabei überdeutlich seiner musikalischen Vorgänger, die ähnliche Texte bevorzugten, insbesondere Schuberts, zu erinnern. Dieser Teil seiner Mörikelieder ist geeignet, das Bild des Dichters ebenso wie das des Komponisten einzuengen, zu verharmlosen, allzu einfältig-kleinmeisterlich und unselbständig erscheinen zu lassen. Er bestärkt eine traditionelle Auffassung von Mörike als dem gemütvollen Biedermeier, die nur die belangloseste Seite seines Wesens erfasst. Solche Lieder heissen z. B. *Was doch heut Nacht ein Sturm gewesen – Auf ihrem Leibrößlein – Lebewohl – Drei Tage Regen fort und fort.*

Hugo Wolf hat begreiflicherweise von einem «unerhörten Wunder» gesprochen, als er, damals erst 28jährig, am 30. Dezember 1888 auf die Produktion dieses einen Jahres zurückblickte. Unter den 92 Liedern und Balladen, die er erwähnt, sind auch die 53 Mörikelieder, deren Vielseitigkeit zunächst zu einem thematisch geordneten Überblick nötigt.

Zu der am stärksten der romantischen Liedtradition verpflichteten Gruppe, den «Naturliedern», lassen sich z.B. *Frühling läßt sein blaues Band* und *Am frisch geschnittnen Wanderstab* zählen, zu den erotisch-scherzhaften etwa *So ist die Lieb'!* und *Was im Netze?*, zu den ernsten Liebesliedern *Anders wird die Welt mit jedem Schritt*. Vertonungen wie *Früh, wann die Hähne krähn* oder *Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir* könnte man konzentrierte Miniaturen nennen. Miniaturen, aber geistlichen Charakters, sind auch *Laß, o Welt, o laß mich sein! – Sohn der Jungfrau – In grüner Landschaft Sommerflor* und *Herr! schicke, was du willt.* Ihnen stehen grössere geistliche Lieder mit pathetischen Zügen zur Seite: *O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde!* und *Eine Liebe kenn' ich*. Den Kontrapunkt der geistlichen bilden die geisterhaften: *Sehet ihr am Fensterlein* oder *Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät*. Den Kreis beschliessen die humoristisch-grotesken Werke, wie *Einmal nach einer lustigen Nacht* oder *In poetischer Epistel*. Die meisten Vertonungen, auch die hier nicht aufgezählten, scheinen sich gewaltlos in diese Gruppen zu fügen. Allerdings könnte man vielleicht Zweifel hegen, ob denn Text und Vertonung so ohne weiteres als Einheit aufgefasst werden dürfen. Dies zu prüfen, wird die hauptsächliche Aufgabe der nachfolgenden Betrachtungen sein.

Abgesehen von Sonderfällen wie *Du bist Orplid*, das sich in seiner Feierlichkeit allen den hier entworfenen Ordnungen entzieht, wurde eine Anzahl wichtiger Lieder nicht erwähnt: ihr gemeinsames Merkmal besteht darin, dass sie mehreren der hier gebildeten Familien zugeteilt werden können, und ihr Charakter kann vielleicht am besten dadurch definiert werden, dass er jede Gliederung transzendiert. Dazu gehören *Hier lieg' ich*

auf dem Frühlingshügel und *In ein freundliches Städtchen tret' ich ein*, in denen die Neigung zur Natur ein wichtiges, aber keineswegs ausschliesslich dominierendes Element darstellt, ferner *Gelassen stieg die Nacht ans Land* und *Tochter des Walds*, die beide geisterhafte Züge, aber auch ganz andere Seiten besitzen, wie etwa *Tochter des Walds* eine Intensität, die ebenso den bekennenden Liebesgedichten wie den pathetischen geistlichen Liedern eigen ist. Schliesslich zählen dazu auch die beiden Peregrinalieder, das erste und das vierte, deren komplexe musikalische Struktur der Ambivalenz des Textes entspricht. Jedes einzelne der zuletzt genannten Beispiele gehört zu den bedeutendsten Gedichten Mörikes ebenso wie zu Wolfs gewichtigsten und reichsten Vertonungen. An ihnen kann die Begegnung beider Künste am ergiebigsten veranschaulicht werden. Vielleicht darf man Wolf denjenigen Liederkomponisten nennen, der seinem Text am genauesten folgt. Freilich wird beider Schöpfer Eigenart deutlicher aus ihrer Diskrepanz denn aus ihrer Übereinstimmung zu erschliessen sein. Darum soll im folgenden die Aufmerksamkeit ebenso den Unstimmigkeiten im Verhältnis von Wort und Ton gelten wie den Analogien. Die behandelten Beispiele, die fast ausschliesslich der zuletzt vorgestellten Gruppe entstammen, sollen möglichst verschiedenartige thematische Aspekte hervorheben. Als erstes sei *Um Mitternacht* gewählt, um daran zu zeigen, welche Grenzen der Möglichkeit gesetzt sind, die plastische, klassizistisch orientierte Tradition Mörikes zu vertonen, ferner zwei Gedichte aus dem *Maler Nolten*, deren erstes, *Wo find' ich Trost?*, die dramatischen geistlichen Lieder und deren zweites, *Im Frühling*, die Hingabe an die Natur repräsentiert, schliesslich als Summe mehrerer zuvor behandelter Aspekte und als einziges später entstandenes Gedicht (1841) *Auf eine Christblume*, das zugleich am meisten durchkomponiert ist, während die übrigen eine Progression von rein strophischer zu variiert strophischer Vertonung veranschaulichen. Es könnte sein, dass die Methode des Durchkomponierens den nicht auf Refrain angelegten, nicht im engeren Sinn liedhaften Gedichten angemessener wäre als die strophisch wiederholende Methode. Wir werden dies prüfen müssen. Wolf kennt alle Übergänge vom Extrem des einen zum Extrem des anderen Verfahrens; im allgemeinen liebt er eine Mischform. Das bedeutet, dass ein Sinn für Ausgleich die variierte Wiederkehr lenkt. Hier stellt sich freilich die zentrale Frage nach deren Vereinbarkeit mit der Dichtung. Auch die Dichtung hat Einheit im Sinn, während sie sich im zeitlichen Nacheinander manifestiert. Aber diese Einheit wird nicht so deutlich wie in der Musik als genaue oder abgewandelte Wiederkehr konkretisiert. Wenn Wolf nun in Abständen von einer, zwei oder drei Strophen dieselbe Melodie wiederaufnimmt, tut er da dem Gedicht nicht Gewalt an? Freilich bevorzugt er die Wiederaufnahme einzig des Klavierparts, nicht der Gesangstimme, und erzeugt dadurch oft eine Simultaneität des Gleichen und des Verschiedenen.

Als Beispiel einer beinahe rein strophischen Vertonung stehe *Um Mitternacht*.

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

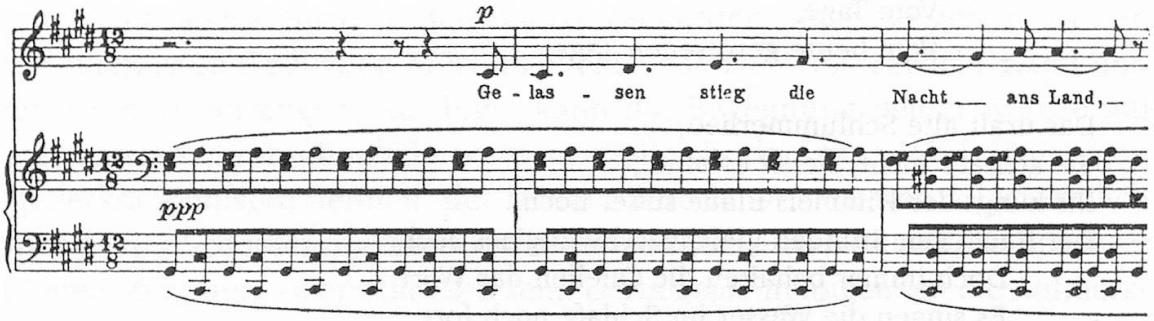
Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwung'nes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.[2]

Hier wird durch den Refrain die Möglichkeit der Wiederholung legitimiert. Aber wenn der sich wiederholende Teil des Gedichts gleich behandelt wird wie der wechselnde, hat dann die solchermassen veränderte Struktur keine einschneidenden Folgen für das Gedicht? Dass die Zeilen «Gelassen stieg die Nacht ans Land, / Lehnt träumend an der Berge Wand» genau die gleiche Vertonung erfahren wie «Das uralt alte Schlummerlied, / Sie achtet's nicht, sie ist es müd'», scheint der oft und meist zu Recht vertretenen Auffassung zu widersprechen, in der Fähigkeit, sich dem Detail des Textes anzupassen, übertreffe Hugo Wolf alle seine Vorgänger. Offenbar ging es ihm in diesem besonderen Fall vor allem um ein in grossem Massstab gegliedertes Gemälde.

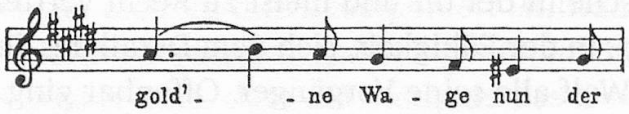
Kennzeichnend für dieses Gedicht ist ein – wenn auch eingeschränktes – Fortleben des antiken, mythenbildenden Sinnes, das die Nacht halb zur Person werden, halb aber noch als Element bestehen lässt. Das Gedicht hat einen Bezug zu antiker Raum- und Zeitvorstellung, indem der mitternächtliche Moment der gleichgewichtigen, erfüllten Zeit, der zeitlose Moment innerhalb des Zeitkreises, verräumlicht wird. Dem stehen die geschwätzigen Quellen entgegen, die an die sich fortbewegende Zeit des Tages erinnern. Dieser Kontrast wiederholt sich in der zweiten Strophe, wobei der Waage der Zeit jetzt das gleichgeschwungene Joch der Stunden entspricht. Den Gegensatz von statischer Ruhe der Nacht und bewegtem Tagesgeräusch ahmt Wolf

2 Ebd., S. 100 f.

nicht wirklich nach. Er färbt zwar in der Refrainpartie die Begleitung ebenso wie die Singstimme intensiver, er führt höhere Noten gegenüber dem dunklen Nachtgrund der ersten Partien ein, aber er behält den gelassenen Zwölfachteltakt bei, dem die Besonderheit eignet, dass man ihn als sechs Viertel oder als vier Gruppen von Triolen auffassen kann; die letztere Deutung wird durch die Dreiachtel-Gruppen der Singstimme unterstützt.

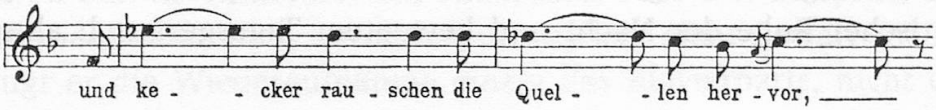


Dann entstünde eine Art Gleichgewicht zwischen Zwei- und Dreitakt, das die einseitige Dreitaktigkeit der Verse, die die in gleichen Schalen ruhende Zeit oder das gleichgeschwungene Joch beschreiben, ergänzt. Wolf versucht diese Korrektur auch noch durch Duolen anzubringen, die ausgerechnet auf das Wort «gleichen» fallen. Ausserdem lässt er in den Zeilen, die das Gleichgewicht ausdrücken, eine Tongruppe um eine Aches auf und ab balancieren.

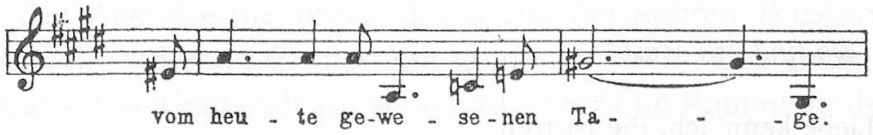


Dagegen hat die chromatische Steigerung von der ersten zur zweiten Zeile keine Grundlage im Gedicht. Die dritte und vierte Zeile, die den Stillstand der Zeit ausdrückt, hat Mörike um einen Takt verlängert. Wolf ebnet dagegen die vier ersten Zeilen des Gedichts metrisch ein.

Weit besser als diese unterwerfen sich dem von ihm gewählten Dreitakt die daktylischen Refrainverse, die ihn wohl ausgelöst haben.



Die Intervalle der letzten Refrainzeile werden von Oktaven bestimmt:



Diese Neutralisierung der Bewegung der Quellen ist der Abschluss der kontrapunktischen Darstellung beider Zeitformen. Die grundierende Begleitung schafft mit Mitteln, die an Schubert gemahnen, einen geisterhaften Raum, der das Ungestalte der Nacht hervorhebt, nicht die klassizistische Form der Anschauung. Es geschieht kaum je, dass Wolf zu klassizistischen Gedichten Mörikes greift.

Um Mitternacht muss ihm keineswegs als ein solches erschienen sein. Die musikalische, nicht die plastische Perspektive waltet hier allein vor und gibt vor allem das Helldunkel von Tag und Nacht sowie die zeitliche Kontinuität wieder (*Und kecker rauschen die Quellen hervor*), auf die Mörike hier indes besonders wenig Gewicht legt. Die Umdeutung scheint freilich an die Gesetze der Musik gebunden, die durch eine vollkommen ausgeglichene Zeitmessung gelähmt zu werden drohte («Ihr Auge sieht die goldne Wage nun / Der Zeit in gleichen Schalen stille ruh»). Wenn wir aber von hier aus an Mörikes Auffassung der Musik und an unsere Frage zurückdenken, in welchem Masse Wolf deren von ihm im Gedicht realisierte Gesetzlichkeit übernommen habe, so zeigt sich hier, dass für Wolf alle Anregung von ihrem fliessenden Übergangscharakter, gar keine aber von jener klassischen Klarheit ausging, die Mörike im Bild des Firmaments umschrieb. Die Molltönung und die Melancholie der chromatischen Figuren belasten das Gedicht mit einer Schwermut, die ihm fremd ist. Der Refrain klingt bei Wolf wie der Verlust eines einstigen schöneren Zustandes. Die mythische Indifferenz der Nacht gegenüber dem Tag, die das Gedicht kennzeichnet, ist persönlicher Trauer um eine verlorene Einheit gewichen. Der Traum ist zum Ersatz für abhanden gekommene Wirklichkeit geworden, ohne dass seine Tauglichkeit dazu überzeugte. Die genussvolle sanfte Selbstqual löst die unpersönliche Grösse der Anschauung, die bei Mörike der Nacht wie dem Tag als getrennten Wesenheiten gerecht wird, in wehmütige Süsse auf. Insgesamt hat eine sensible Subjektivierung stattgefunden, die das Erbe Goethes in einen Vorklang des Jugendstils umfärbt.

Auf die Varianten innerhalb der wiederkehrenden Partien wurde hier nicht hingewiesen, da sie im Vergleich zu denen der jetzt zu behandelnden Lieder geringfügig sind. Der Typus, von dem nun die Rede sein soll, ist ein Gemisch aus strophischem und durchkomponierendem Verfahren. Die Texte sind, wie schon gesagt, dem *Maler Nolten* eingefügt; jeder von ihnen gibt

einen von Wolf in anderen Kompositionen oft ausschliesslich berücksichtigten Aspekt der Mörikeschen Dichtung.

Wo find' ich Trost?

Eine Liebe kenn' ich, die ist treu,
War getreu, solang' ich sie gefunden,
Hat mit tiefem Seufzen immer neu,
Stets versöhnlich, sich mit mir verbunden.

Welcher einst mit himmlischem Gedulden
Bitter bittern Todestropfen trank,
Hing am Kreuz und büßte mein Verschulden,
Bis es in ein Meer von Gnade sank.

Und was ist's nun, daß ich traurig bin,
Daß ich angstvoll mich am Boden winde?
Frage: «Hüter, ist die Nacht bald hin?»
Und: «Was rettet mich von Tod und Sünde?»

Arges Herze! ja gesteh es nur,
Du hast wieder böse Lust empfangen;
Frommer Liebe, frommer Treue Spur,
Ach, das ist auf lange nun vergangen.

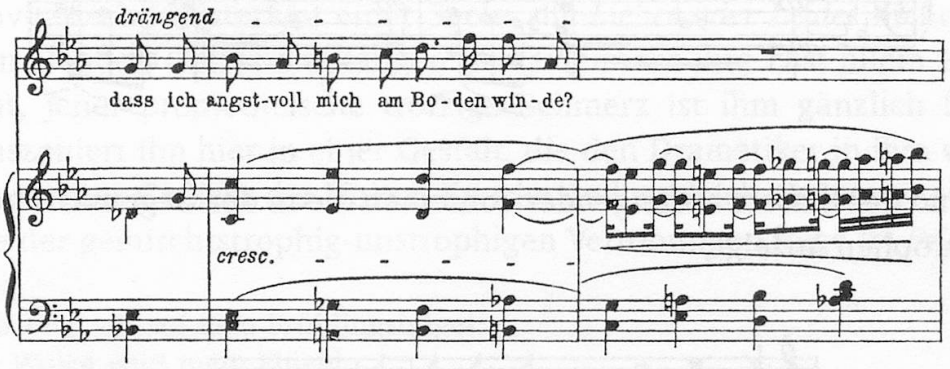
Ja, das ist's auch, daß ich traurig bin,
Daß ich angstvoll mich am Boden winde!
Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin?
Und was rettet mich von Tod und Sünde?[3]

Wie lässt es sich rechtfertigen, dass Wolf die erste, dritte und fünfte und wiederum die zweite und vierte Strophe je fast gleichartig behandelt? Gewiss: die ungeraden Strophen sind mehr vom Ich aus gesprochen, münden schliesslich in den Ruf um Errettung aus der Angst. Und die geraden Strophen sind vom leidend-duldenden Ich in gewisser Weise getrennt, die zweite, indem sie die Passion Christi schildert, die vierte, indem sie das sündige Herz wie von einem nicht der Person inhärenten bösen Dämon besessen sein lässt und damit die Notwendigkeit objektiver Erlösung durch den von aussen kommenden Mittler begründet. Aber wie können Christi Passion und die Verführung des eigenen Herzens einander zugeordnet werden?

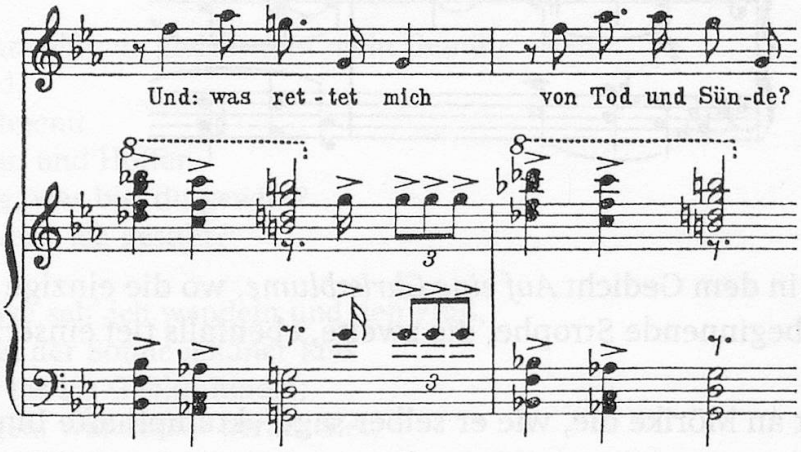
Diese Zuordnung gehört zum Gedicht. Einen Fingerzeig gibt das Schicksal seiner Sprecherin im *Nolten*, der Agnes. Sie stirbt wie eine Märtyrerin für die Sünden, die Elisabeth, die Zigeunerin, in der Welt des Romans ausge-

3 Ebd., S. 124 f.

löst hat und von denen Nolten behext war. Sie wird geopfert und erleidet so, obgleich selbst im Bann der Sünde, ein Schicksal, das die Passion Christi spiegelt. «Die Abendsonne brach durch die bestäubten Fensterscheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Kruzifix an der Wand sah mitleidsvoll auf sie herab»[4] steht im Roman an der Stelle, wo das Lied mitgeteilt wird. Es wird Agnes in dem Augenblick in den Mund gelegt, wo sie um dramatische Dimensionen wächst, die ihr vorher noch nicht eigneten. Wolf hat die pathetische Seite des Liedes gesehen, nicht die andere, schlichte, einfältige, wie sie sich in der Parataxe «die ist treu» oder der Wahl des Wortes «Herze» bekundet. Diese Veränderung der Akzente ist für weite Strecken seiner Vertonungen charakteristisch. Das deklamatorische, schon auf das spätere Opernschaffen hinweisende Element verfremdet immer wieder Mörikes Diktion. Die subjektiven Partien sind meist piano, die objektiveren forte gehalten. Die Angst wird als chromatisches Sichaufwärtswinden geschildert,



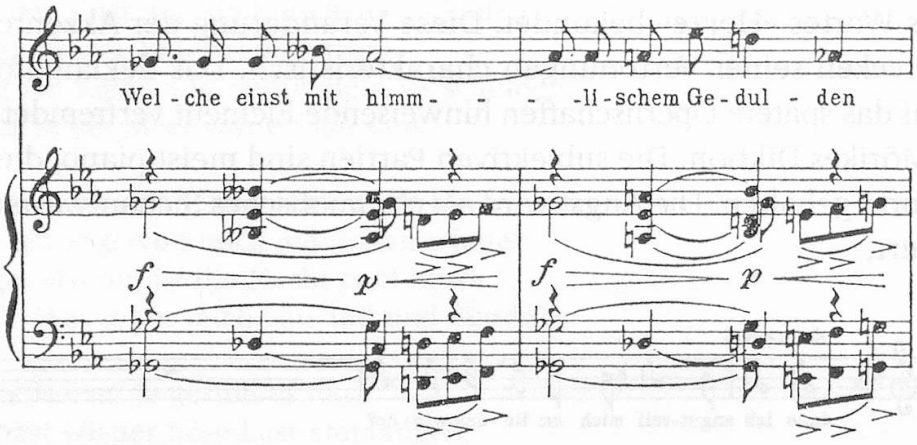
die Bitte um Rettung als Ruf formuliert, herausgehoben aus dem Kontinuum.



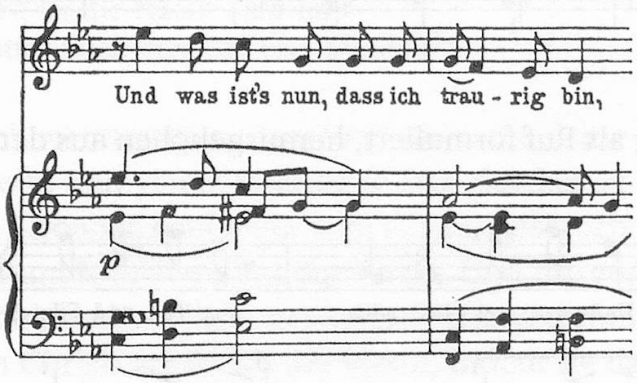
4 Ebd., 2. Bd., S. 417.

Es zeigt sich, dass auch hier nicht wörtlich nachgerechnet werden darf, wie treu die einzelne musikalische Idee sich dem Wort anschmiegt. Das Strukturprinzip stimmt nur im grossen, insofern es die Einsamkeit des sterbenden Christus, der die Sünden der Menschen auf sich nimmt, in Parallele zu deren Verzweiflung setzt, unbekümmert um die Zuordnungen der einzelnen Verse in den wiederkehrenden Partien.

Wichtig ist der tiefe Einsatz aufsteigender Töne zu Beginn der zweiten und der vierten Strophe, wo es darum geht, Zurückliegendes zu berichten,



während der Einsatz absteigender Tonreihen die in der Gegenwart gehaltenen Strophen anzeigt,



ähnlich wie in dem Gedicht *Auf eine Christblume*, wo die einzige in der Vergangenheit beginnende Strophe, die zweite, ebenfalls tief einsetzt und aufsteigt.

Wolf hat an Mörike die, wie er selber sagt, «krampfhafte Innigkeit» besonders genau verstanden, jenes «wollüstige Behagen am Peinlichen».[5] Die

5 Brief an Emil Kauffmann, 21. Mai und 5. Juni 1890, in: Edmund Hellmer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann*, Berlin 1903, S. 13 f.

Verbitterung der Liebe durch das Sündenbewusstsein schafft eine alles überschattende Spannung, die in der Musik noch viel gewaltsamer ausbricht als in der Dichtung, als ob der Musiker, der später wie Agnes sich zu töten versucht hat – durch Ertrinken im Traunsee –, in diesem Lied und vielleicht auch, wenn er ihn kannte, an dieser Stelle des Romans ein Stück eigenster Problematik gespürt hätte.

Der Gesamteindruck lässt sich dahin zusammenfassen, dass der Gehalt des Gedichts monumentalisiert worden ist. Der Kampf der Seele gegen ihre Sünde trägt sich wie auf einer Bühne zu, mit einem gewaltsamen Gewicht, dem die Ausweglosigkeit unheilbarer Trauer als einzige Alternative offensteht. Dabei ist eine Lust an der Selbstzerstörung, die sich krampfhaft steigert, nicht zu verkennen. Mörike hatte noch ein vorbeethovensches Musikempfinden. Haydn zwar nahm er nicht mehr ganz ernst, wie ein an ihn gerichtetes Distichon erkennen lässt, und an Mozart fesselten ihn am meisten dämonische Partien wie das Finale des *Don Giovanni*. Aber – die Mozartnovelle, die Rokoko und Biedermeier verbindet, lehrt es am deutlichsten – die gravitätische Düsterkeit einer Seele, die *Liebes oder Leides* nicht mehr aus den Händen Gottes empfangen darf, vielmehr ihre Last allein zu tragen hat, jener prometheische trotzige Schmerz ist ihm gänzlich fremd. Wolf inszeniert ihn hier in einer Gestalt, die den Dramatiker in ihm verrät.

Als zweites Gedicht der Nolten-Epoche und zugleich als letztes aus der Gruppe der gemischtstrophig-unstrophigen Vertonungen folge *Im Frühling*.

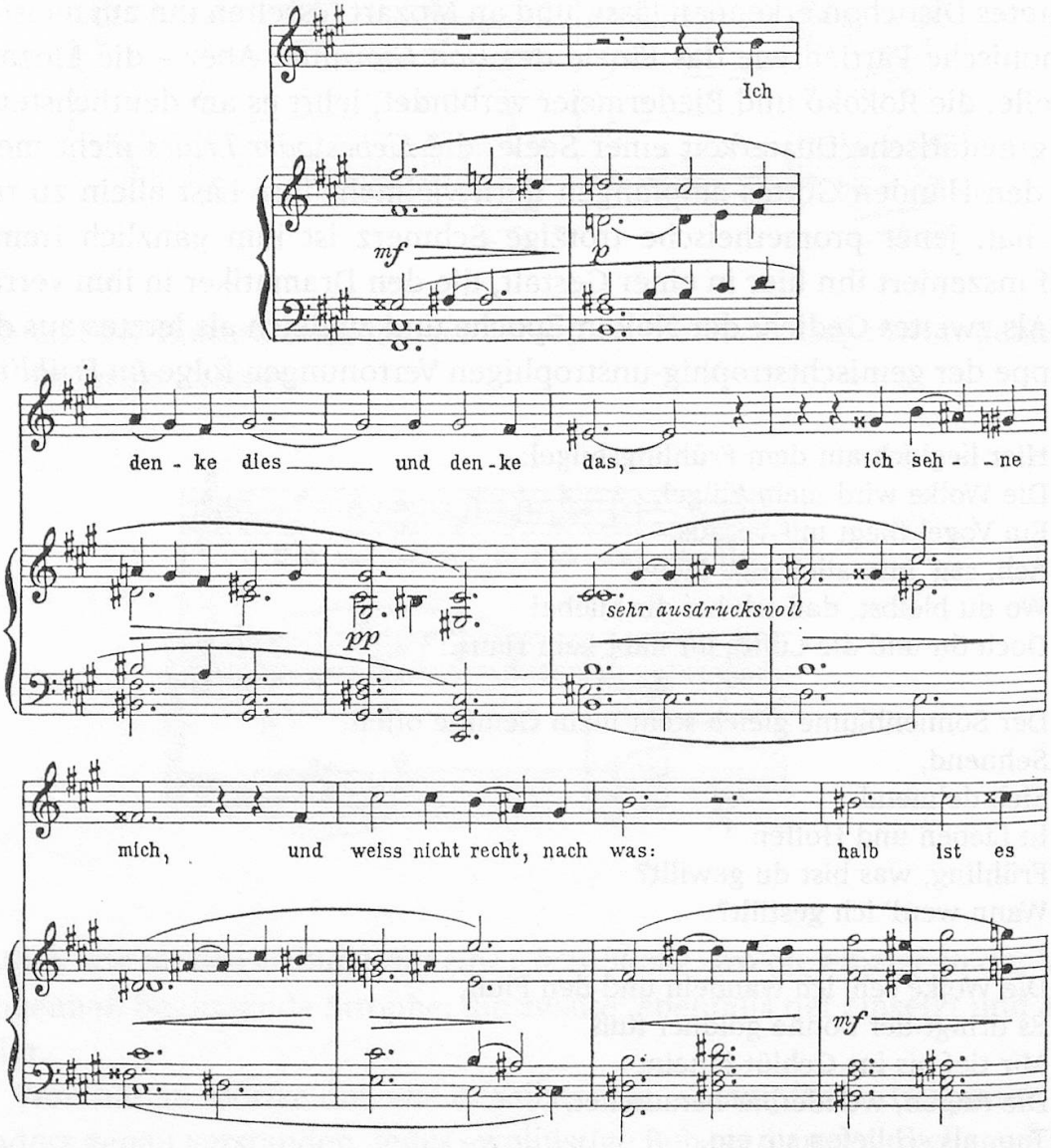
Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend
In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

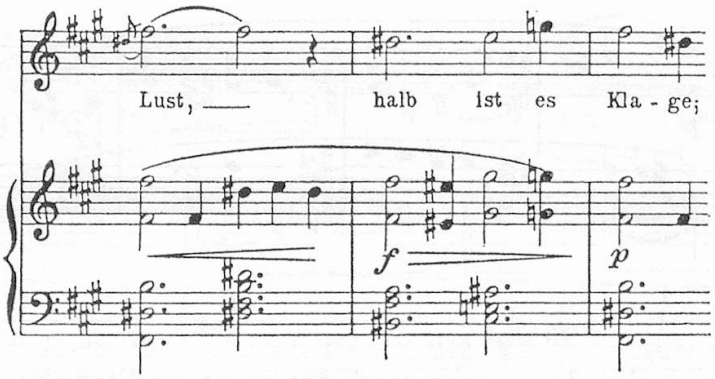
Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.
Ich denke dies und denke das,

Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
– Alte unnennbare Tage![6]

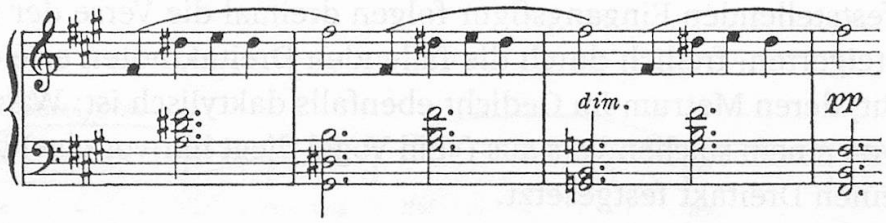
Dieses Gedicht ist für Mörike charakteristisch durch seine Unentschiedenheit, seine Gegenstandslosigkeit. «Ich denke dies und denke das, / Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was: / Halb ist es Lust, halb ist es Klage». Diesen die Essenz des Gedichtes enthaltenden Versen hat Wolf keineswegs seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet.



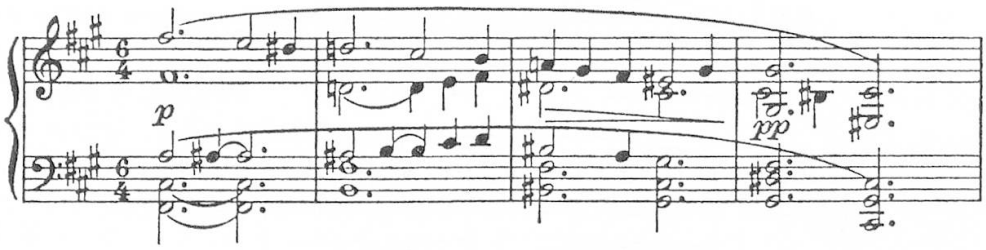
6 *Mörikes Werke*, 1. Bd., S. 32 f.



Weder die chromatische Steigerung des Sehnens noch die pathetische Wiedergabe von Lust und Klage treffen den Zustand Mörikescher Passivität. Offenbar hat Wolf den Zugang zu diesem Gedicht auf anderem Wege gewonnen. Die Begleitfigur, die am häufigsten wiederkehrt, ist jene:

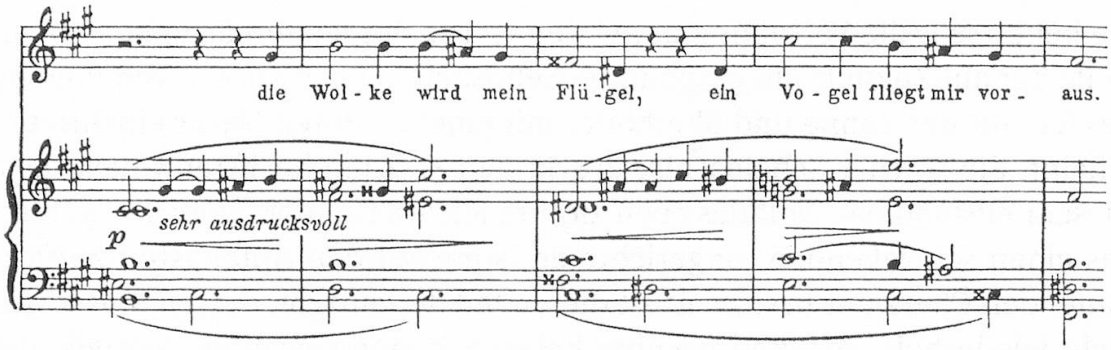


Sie beherrscht die Vertonung der ersten Hälfte der letzten Strophe, wo anstelle der auf Zukunft hin gespannten Sehnsucht eine idyllische Vereinigung des Ich mit der Sonne und überhaupt mit einer erfüllten Natur einzutreten scheint. Ein wacher Scheinschlaf drückt den Zustand höchsten Glücks aus. Diesem Zustand hat Wolf das eben zitierte leichte Dreinotenmotiv zugeteilt, das einen schwebenden, ungerichteten, stets auf den Anfangston zurückführenden Charakter besitzt. Es ist dieser Teil der einzige, dessen Musik sich nicht wiederholt. Vor- und nachher haben wir eine vierteilige Motivik, die sich dreimal erneut einstellt, im Klavierpart unverändert, im Gesangspart abgewandelt. Diese vier Abschnitte sind durch die eben vorgeführte Figur mit der idyllischen Einlage verbunden, sie enthalten sie implizite, aber sie setzen andere Akzente, gewichtigere, dramatischere, gespanntere, die geeignet sind, die Diskrepanz zwischen Mörike und Wolf zu illustrieren. Die drei in gleichen Abständen folgenden Einsätze: «Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel – Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen – Ich denke dies und denke das», werden durch breitangelegte Eröffnungsakkorde bezeichnet.

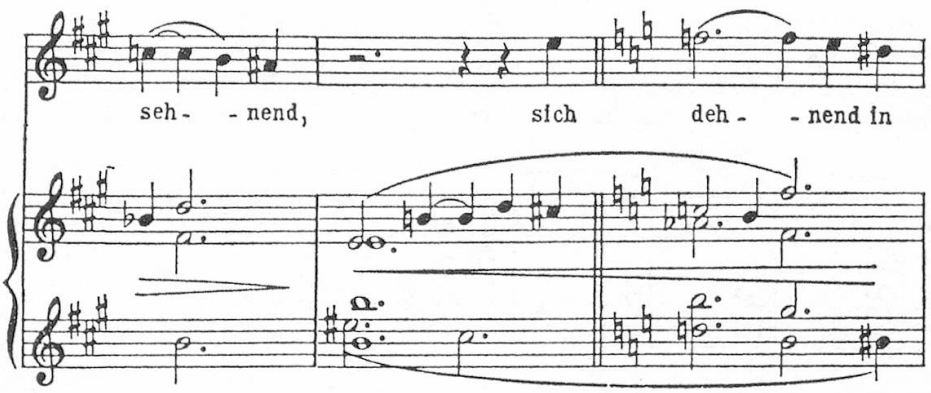


Für die Anfangszeile der ersten und der zweiten Strophe lässt sich eine Hervorhebung insofern verstehen, als hier zunächst eine Feststellung ausgesprochen wird, ehe der eigentliche Vorgang in Bewegung kommt. Aber beim letzten Einsatz «Ich denke dies und denke das» wird dieses Prinzip nur noch äusserlich angewandt. Vielleicht lag Wolf die im *Nolten* getroffene Aufteilung des Gedichts in vier Strophen vor. In den Gedichtbänden ist dieser letzte Einsatz nicht von den vorangehenden sechs Zeilen getrennt, die dritte Strophe hat also ungefähr den doppelten Umfang der beiden ersten.

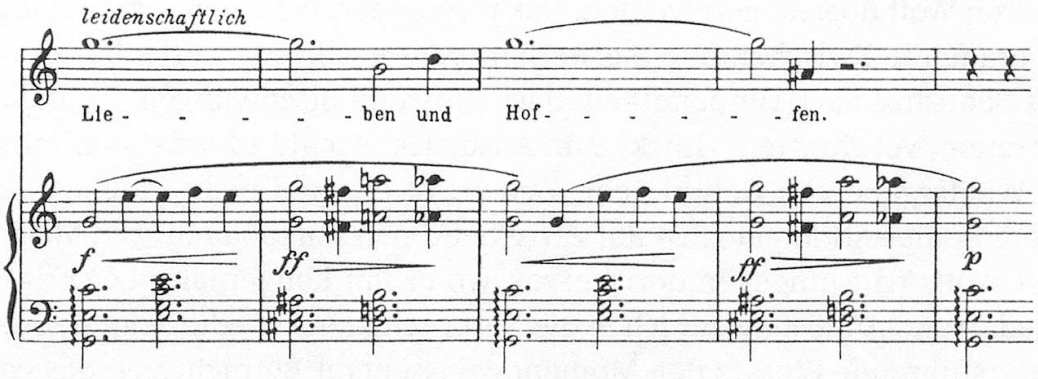
Der feststellenden Eingangsfigur folgen dreimal die Verse der chromatisch gesteigerten, freilich durch die fallenden Dreitaktnoten erleichterten Sehnsucht, deren Metrum im Gedicht ebenfalls daktylisch ist: Wahrscheinlich hat von einem solchen Vers aus («Ein Vogel flíegt mir voraús») der Komponist seinen Dreitakt festgesetzt.



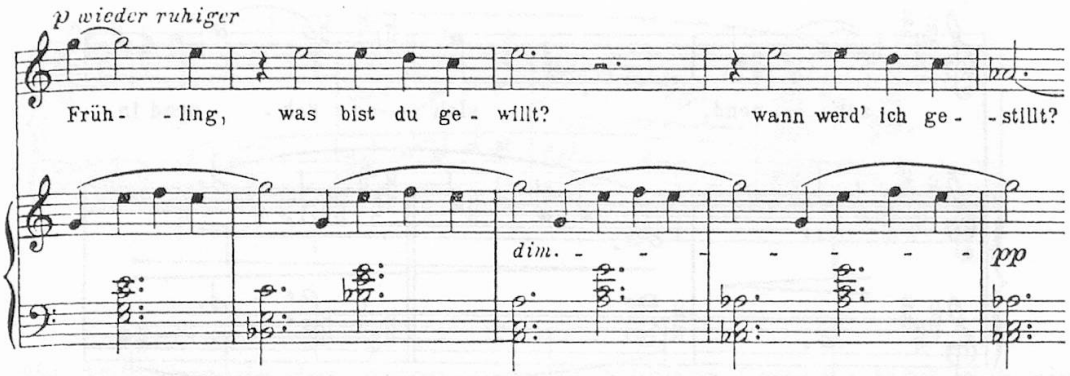
Die Verse: «Sehnend, / Sich dehnend» – und auch ein wenig ihre Entsprechung «Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was» – werden für Wolf zum Anlass pathetischer Betrachtung, die Mörike fernliegt.



Die dritte Figur «Ach, sag' mir, alleinzige Liebe», der «In Lieben und Hoffen» und zuletzt «Halb ist es Lust, halb ist es Klage» entspricht, bildet vollends den Höhepunkt der Deklamation, wo denn Gelegenheit gegeben ist, zu bemerken, dass Wolf überhaupt Mörikes Liebesbekenntnisse jeweils weit über das dem Dichter eigene zurückhaltende Mass zu steigern pflegt.

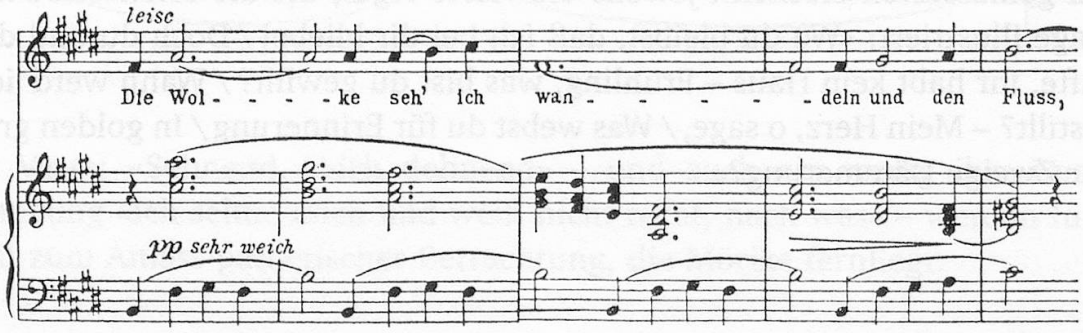


Am gemässesten erscheint jeweils die vierte Figur, die die offenbleibende Frage illustriert: «Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe! / Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus – Frühling, was bist du gewillt? / Wann werd' ich gestillt? – Mein Herz, o sage, / Was webst du für Erinnerung / In golden grüner Zweige Dämmerung?»

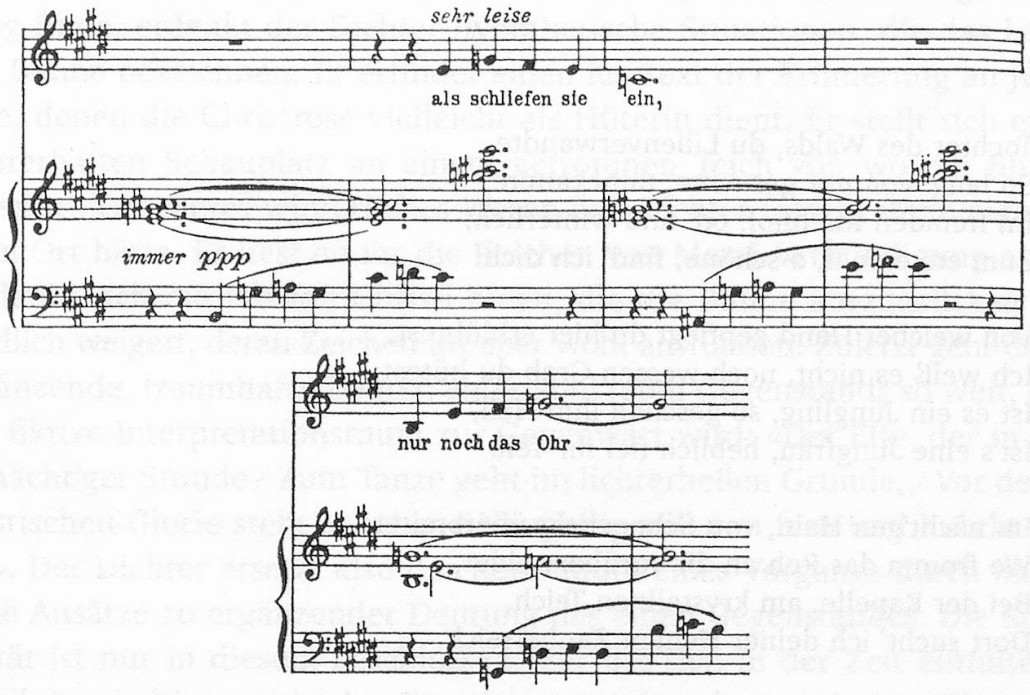


Diese leichte, sich oft wiederholende Begleitfigur, die zeitweise sogar in die Singstimme hinüberwechselt, gibt die Hoffnung, von der fliegenden Wolke, vom fliegenden Vogel fortgetragen zu werden, als Grundmotiv des ganzen Gedichts wieder, wodurch die eben behandelten pathetischen Partien sich um so fremder ausnehmen. Auch die letzte Zeile, «Alte, unnennbare Tage», gehört wieder zum pathetischen Genus.

Rückblickend erkennt man, dass die massvollen Kontraste, die der von Mörike geschilderte Zwischenzustand zwischen Glück und Schmerz in sich birgt, von Wolf übersteigert werden. Das verwundert bei einem Komponisten, der gerade die Zwischentöne meisterhaft beherrscht. Aber offenbar drängt Wolfs Bedürfnis nach Gespanntheit, nach grossen Aufschwüngen, nach überschattetem, verbittertem Glück, zum Ausdruck, sobald es um die unmittelbare Wiedergabe von Gefühl geht. Zudem ist es wohl nicht möglich, eine längere Komposition gänzlich auf Zwischentönen aufzubauen. Die Meisterschaft Wolfs tritt hingegen dort hervor, wo er mit kongenialer Leichtigkeit die gedämpfte Auflösung des Ich in die Natur schildert. Wieder zeigt der tiefe, aufwärtsführende Einsatz den Moment gelassenerer Betrachtung, das gelöstere Schildern an:



Durch gleichgewichtige Auf- und Ab-Figuren, die zudem noch in umgekehrter Reihung dicht aufeinanderfolgen, stellt sich eine Kontinuität des halbwachen, halbschläfrigen Zustands her, der mit der zunehmenden Annäherung von Subjekt und Objekt zusammenfällt.



Diese musikalische Kontinuität lässt den Weg des Gedichts von der zehrend auf erneuertes Leben gerichteten Zukunftshoffnung über das Glück gewährter Gegenwart schliesslich in die Erinnerung an vergangene Tage münden. Ein für Mörike typischer Weg, gleichsam die Figur seines Werkes und seines Lebens: Im Präludium *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang* ist alles Harren auf die *königlichen Flüge* des Tages gerichtet; das spätere Werk bescheidet sich vielfach, teils in kleineren Formaten, teils, indem das Gedenken an eine historisch fassbare Vergangenheit und an den Tod thematisch wird. Davon zeugen etwa die Mozartnovelle mit dem Schlussgedicht *Denk' es, o Seele!* oder *Erinna an Sappho*, Mörikes letztes grosses Gedicht, oder auch das winterliche, die Geburt Christi erinnernde Gedicht *Auf eine Christblume*, dem wir uns als letztem Beispiel zuwenden werden.

Die Vertonung des Gedichts *Im Frühling* erweckt das Gefühl, als ob Wolf die Idylle als Heilung alter Schmerzen brauchte. Eine sorgsam gehegte Sehnsucht schafft sich in einer sanft verschleierten Oase die nie zu erlangende Beruhigung. Die Frage an den Frühling blickt weit über alle Gegenstände hinweg in eine Ferne, aus der keine Antwort kommen kann. Der Zustand der Unstillbarkeit verbürgt eine Innigkeit zugleich der erlittenen Lust und des genossenen Schmerzes. Aus den alten, unnennbaren Tagen wird die Erinnerung an das wahrere Urbild dessen, was jetzt nur verhangen vor Augen steht, hervorgeholt, aber nur, um der Seele das Bewusstsein der Kluft

zwischen ihrem wunden Zustand und der seligen Natur als neue Pein unter dem Mantel der Linderung zuzufügen.

Das Gedicht *Auf eine Christblume* gehört nicht mehr zur Noltenstufe, es ist dreizehn, vierzehn Jahre später entstanden, 1841.

I.

Tochter des Walds, du Lilienverwandte,
So lang' von mir gesuchte, unbekannte,
Im fremden Kirchhof, öd' und winterlich,
Zum erstenmal, o schöne, find' ich dich!

Von welcher Hand gepflegt du hier erblühtest,
Ich weiß es nicht, noch wessen Grab du hütest;
Ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil,
Ist's eine Jungfrau, lieblich fiel ihr Teil.

Im nächt'gen Hain, von Schneelicht überbreitet,
Wo fromm das Reh an dir vorüberweidet,
Bei der Kapelle, am krystallnen Teich,
Dort sucht' ich deiner Heimat Zauberreich.

Schön bist du, Kind des Mondes, nicht der Sonne;
Dir wäre tödlich andrer Blumen Wonne,
Dich nährt, den keuschen Leib voll Reif und Duft,
Himmlischer Kälte balsamsüße Luft.

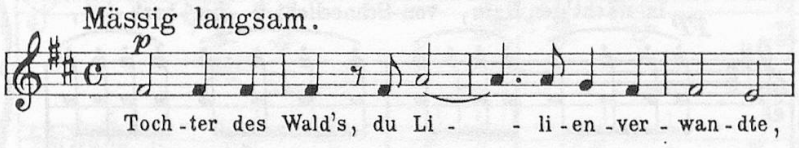
In deines Busens goldner Fülle gründet
Ein Wohlgeruch, der sich nur kaum verkündet;
So duftete, berührt von Engelshand,
Der benedeiten Mutter Brautgewand.

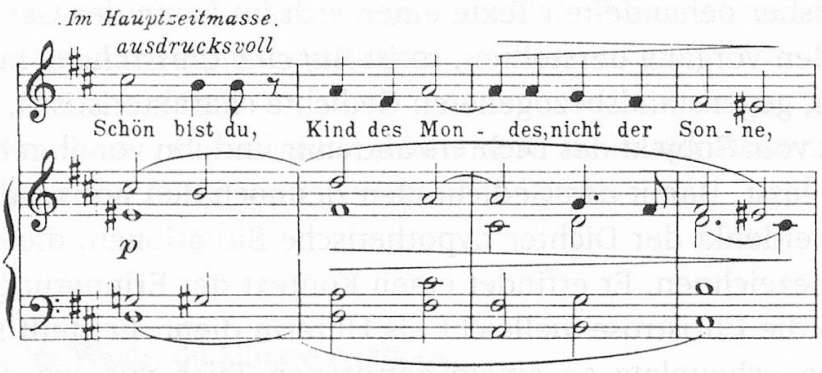
Dich würden, mahnend an das heil'ge Leiden,
Fünf Purpurtropfen schön und einzig kleiden:
Doch kindlich zierst du, um die Weihnachtzeit,
Lichtgrün mit einem Hauch dein weißes Kleid.

Der Elfe, der in mitternächt'ger Stunde
Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde,
Vor deiner mystischen Glorie steht er scheu
Neugierig still von fern und huscht vorbei.[7]

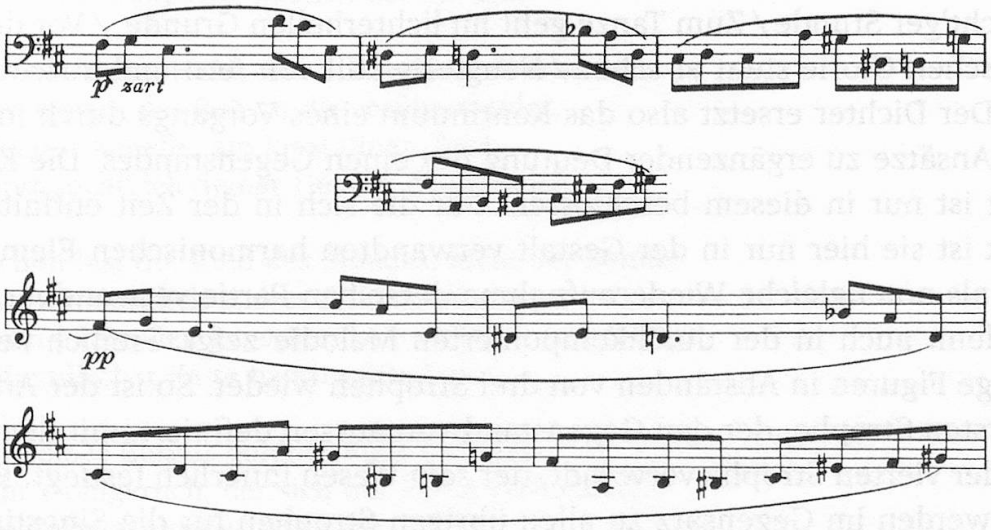
7 Ebd., 1. Bd., S. 118 f.

Wenn die bisher behandelten Texte einen sich im Laufe des Gedichts fortentwickelnden Vorgang darstellten, so ist *Auf eine Christblume* insofern für die späteren, gegenstandsbezogeneren Gedichte charakteristisch, als es den Gegenstand vom Subjekt des Dichters abtrennt und ihn von ihm betrachten und deuten lässt. Damit das Gedicht aber dennoch den notwendigen Fortgang finde, erdenkt der Dichter hypothetische Situationen, die das Leben der Blume bezeichnen. Er erfindet einen Kontext der Erinnerung an junge Tote, denen die Christrose vielleicht als Hüterin dient. Er stellt sich einen geisterhaften Schauplatz an einem gefrorenen Teich vor, wo die Blume, deren transparentes winterliches Wesen den Dichter fesselt, ihren eigentlichen Ort hätte. Er liest an ihr die Zeichen von Mariä Verkündigung ab, ja, er denkt sich die Passion Christi hinzu, die die Blume auszudrücken sich kindlich weigert, deren Zeichen ihr aber wohl anstünden. Zuletzt geht dieses ergänzende, traumhafte Deuten eines konkreten Gegenstands so weit, dass der fiktive Interpretationsraum zur Gegenwart wird: «Der Elfe, der in mitternächt'ger Stunde / Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde, / Vor deiner mystischen Glorie steht er scheu / Neugierig still von fern und huscht vorbei». Der Dichter ersetzt also das Kontinuum eines Vorgangs durch immer neue Ansätze zu ergänzender Deutung des einen Gegenstandes. Die Kontinuität ist nur in diesem beschlossen. Für die sich in der Zeit entfaltende Musik ist sie hier nur in der Gestalt verwandten harmonischen Elements, nicht als notengleiche Wiederaufnahme derselben Partie verwendbar, was sich denn auch in der durchkomponierten Melodie zeigt. Freilich kehren analoge Figuren in Abständen von drei Strophen wieder. So ist der Anfang der ersten Strophe, der den Gegenstand von aussen definiert, mit dem Anfang der vierten Strophe verwandt, der sein Wesen innerlich festlegt. Beide Male werden im Gegensatz zu allen übrigen Strophen für die Singstimme Viertelnoten verwandt, beide Male schreitet die Begleitung in halben oder ganzen Noten fort, was eine statische, bestätigende Wirkung auslöst, beide Male liegt der Hauptakzent auf dem das Wesen der irrealen Blume hervorhebenden Mittelwort zwischen erster und zweiter Zeile: Li(lienverwandte), Mon(des).

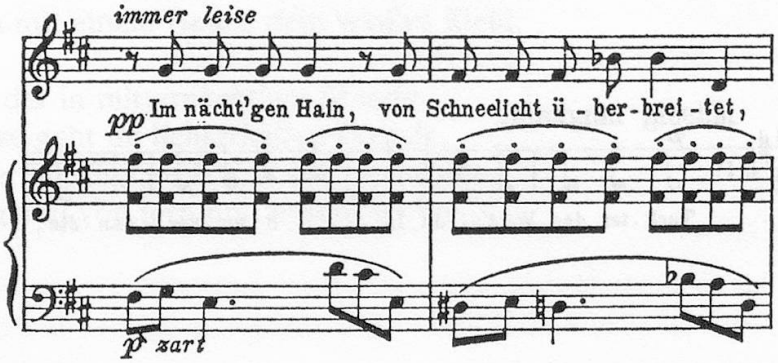




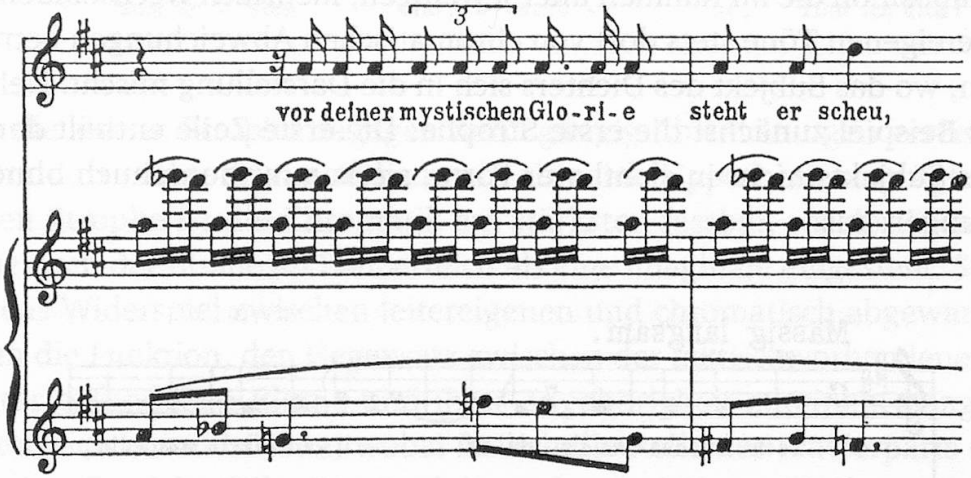
Ebenso deutliche Entsprechungen stellt die Bassfigur zwischen der dritten und der siebten Strophe her, die beide das Zauberreich evozieren,



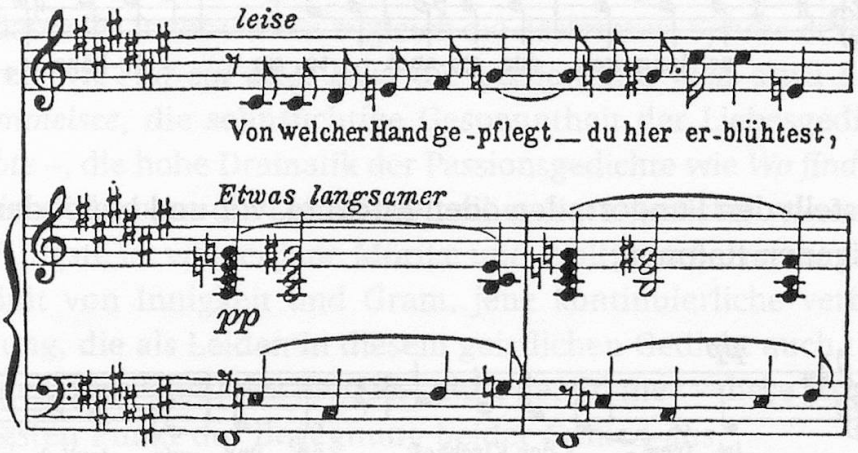
wobei die Wiederholung derselben Note im Achtelwert



(dritte Strophe) oder gar im Sechzehntelwert (siebte Strophe) im Intervall einer kleinen Sekunde, einer grossen Septime, einer None oder einer Oktave zur oberen Begleitungsstimme das Schweben, die Ungegenständlichkeit der Geisterwelt, im Anschluss an Schuberts Verfahren, zum Ausdruck bringt.

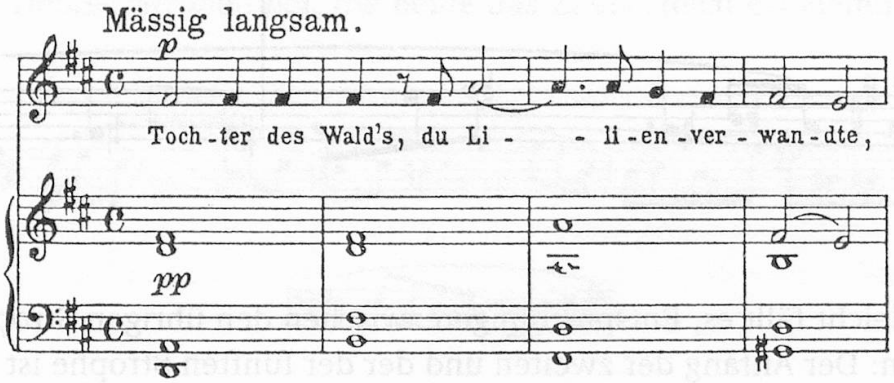


Weniger leicht fällt es, Entsprechungen zwischen den übrigen Strophen zu entdecken: Der Anfang der zweiten und der der fünften Strophe ist mindestens in der rhythmischen Aufteilung verwandt, auch im Verlauf, der, wie immer bei erzählenden Partien, mit einem aus der Tiefe aufsteigenden Motiv einsetzt. Ihm folgt eine Gegenbewegung, worauf in der dritten Zeile eine gesteigerte, unterbrochene Linie dem fallend gerundeten Strophenschluss Widerpart leistet. Der Anfang der zweiten Strophe lautet:

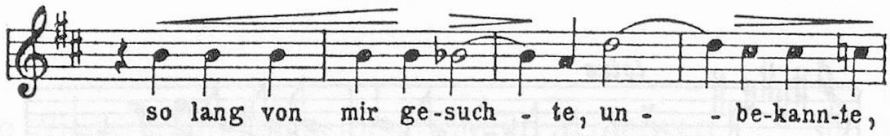


Ich nannte den Einsatz solcher Strophen episch. Episch ist in der Tat die erfundene Erzählung von der Funktion der Blume ebenso wie die Erinnerung an die Verkündigung des Engels an Maria, unterschieden sowohl von den definitorischen und deskriptiven Partien wie von den geisterhaften.

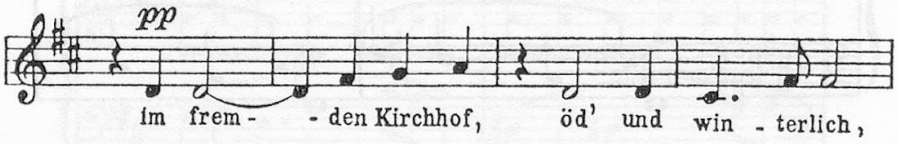
Grundsätzlich glaube ich ausserdem beobachtet zu haben, dass in dieser Komposition die im Rahmen ihrer jeweiligen, mehrfach wechselnden Tonart leitereigenen Töne stets dort von chromatischen Abweichungen betroffen werden, wo das Subjekt des Dichters sich in die Darstellung mischt. Nehmen wir als Beispiel zunächst die erste Strophe: Die erste Zeile enthält den Anteil des Subjekts nicht in sichtbarer Form, sie kommt denn auch ohne Abweichungen aus.



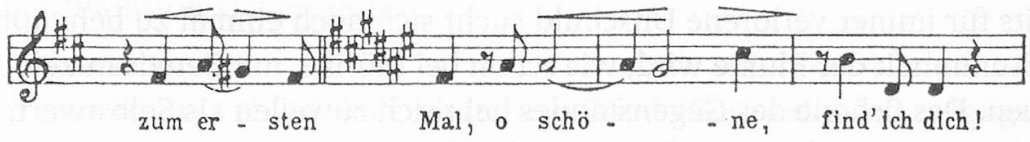
Die zweite erlaubt sich zweimal eine leise Verfremdung, die zu der Suche des Dichters nach der Unbekannten in Beziehung stehen könnte;



die dritte stellt den Fundort, den öden Kirchhof, vor und bleibt demgemäss im leitereigenen Rahmen;



die vierte wechselt die Tonart und gibt allein schon durch diese Modifikation die Bedeutung des Funds für das Subjekt wieder.



Dass die zweite Strophe dagegen durchgängig Abweichungen verzeichnet, verwundert nicht, da das Subjekt sie als seine Hypothese vorträgt. In der dritten Strophe ist die Chromatik am stärksten fassbar, wo der Dichter die Suche nach der Blume im Zauberreich als eine imaginäre eingesteht. So hätte also das Widerspiel zwischen leitereigenen und chromatisch abgewandelten Tönen die Funktion, den Gegensatz zwischen der faktisch vorhandenen, vom Dichter gefundenen Blume und ihrer Zugehörigkeit zu einem imaginären Geisterreich auszudrücken, wobei freilich die Rolle des Klavierparts ebenso stark ins Gewicht fällt. Die Begleitung hat bei Hugo Wolf grundsätzlich eine viel autonomere Rolle zu spielen als bei Schubert und Schumann. Sie kann zuweilen den Gesangspart in den Hintergrund treten lassen. Ihre harmonische Differenziertheit setzt den starken Wagnerschen Einfluss voraus, den Wolf bereits als Fünfzehnjähriger, 1875, empfing, als er Richard Wagner in Wien den *Tannhäuser* dirigieren hörte. Der Verehrung für Wagner entsprach übrigens eine zeitlebens geäusserte Ablehnung der Brahmsschen Musik, die mit der gegen Brahms gerichteten Nietzscheschen Formel der «Melancholie des Unvermögens» – aus der zweiten Nachschrift zum *Fall Wagner* – bedacht wurde.

Im ganzen darf von Wolfs Vertonung der *Christblume* gesagt werden, dass sie eine Summe seiner sonst oft nur einseitig verwirklichten Mörikeaspekte darstellt: In ihr wirken zugleich die deskriptive Sphäre der geistlichen Miniaturen wie *Auf ein altes Bild*, die geisterhafte Welt etwa der *Ballade vom Mummelsee*, die sehnsüchtige Gespanntheit der Liebesgedichte – *An die Geliebte* –, die hohe Dramatik der Passionsgedichte wie *Wo find' ich Trost?* und schliesslich sogar die Leichtigkeit eines Naturgedichts wie *Im Frühling*. Das Auffälligste ist wieder jene Mörike und Wolf gleichermassen eigene Simultaneität von Innigkeit und Gram, jene kontinuierliche verfremdende Beschattung, die als Leiden in diesem geistlichen Gedicht auch thematisch Sprache gewinnt. «Kind des Mondes, nicht der Sonne» – diese Formel drückt den innigsten Punkt der Begegnung beider Genien aus.

Die keusche Blume, die den Finder mit Scheu erfüllt, wird in der Vertonung fast zu einer besungenen Geliebten. Die rätselhafte Verbindung von Natur und Tod gibt Klänge der feierlichen Unentschiedenheit ein. Die geistliche Beziehung wird, noch deutlicher als bei Mörike, auf einen künstlichen

Goldgrund aufgemalt. Die Geister haben einen ästhetischen Zauber, der ihren Geheimnisstand materialisiert. Die unscheinbare Gebärde des Dialogs zwischen Dichter und Blume wird ausdrücklich artikuliert, eine in dieser Epoche bereits für immer verlorene Unschuld sucht sich noch einmal zu behaupten. Die Stummheit der Blume wird, wie schon bei Mörike, mit Beredsamkeit umworben. Das Schöne des Gegenstandes hebt sich zuweilen als Selbstwert, gelöst von seiner Erscheinung, heraus und steigt zu programmatischer Seraphik empor.

Die Spannung, die sich auf diese Weise zwischen Mörike und Wolf austrägt, ist freilich, wenn auch viel verhaltener, schon im Gedicht selber angelegt. Insofern hat Wolf gerade durch seine Verfremdung Mörikes dessen heimlichste Dissonanzen ans Licht gehoben. Erkenntnis durch übersteigernde Verfremdung – das gilt für Wolfs hier dargelegte zentrale Mörikeauffassung. «Zu welchen Exzessen läßt seine Muse sich hinreißen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt!» ruft Wolf anderthalb Jahre nach Vollendung der Mörikelieder aus.[8] Indem er die dämonische Seite des Peregrina- und Noltendichters entdeckte, inmitten einer Zeit, die an Mörikes Dichtung ihre verspätete Biedermeiersehnsucht stillte, hat er ein erst ein halbes Jahrhundert später offenbartes Profil dieser Dichtung freigelegt.

8 Brief an Emil Kauffmann, 21. Mai und 5. Juni 1890, in: Hellmer, *Wolfs Briefe*, S. 13 f.

Wolf and the Role of Nature in the *Mörike-Lieder*

John Williamson (Liverpool)

From time to time Hugo Wolf's letters to Frieda Zerny slip into a language of nature that is no less clichéd for being completely sincere. It may be in the context of reproach, as Wolf compares «God, the sun, the stars...the idea, the creative principle, the never-resting spirit, the whole universe» with Frieda's love of trivialities.[1] Tossed on storms, afflicted by lightening, he gradually relaxes into a melancholy sense of separation while sitting with one of her letters in a garden «under the shadow of a splendid chestnut tree». He writes in short like many another man in love while offering ample proof of the statement by one of his editors that «The whole man seems to have been profoundly dependent on the events of nature, for the sun, flowers, and the state of the weather are perpetually recurring themes.»[2] Yet Wolf was seldom touched by verbal eloquence when he surveyed natural phenomena. Simple pathetic fallacy causes him to compare the mist that shrouded «the whole splendid neighbourhood of Matzen» to «a picture of despair».[3] A journey from Rosenheim to Salzburg is described flatly as «the most magnificent mountain panorama».[4] In Mainz he notes the Rhine in the foreground and possibly the Vosges in the background but proclaims no more enthusiasm than a tourist.[5] Other comments prove all too clearly that the English are not unique in their enthusiasm for recounting the details of the weather (and above all of rain, which is an ever-recurring source of frustration to Wolf's love of walking). Yet it is clear even from the hackneyed verbal responses that Wolf was strongly affected by natural phenomena to the extent of their casting a shadow over his creativity; how did this Nietzschean disciple of the sun who feared the inclement elements respond with such conviction to the «Lied vom Winde»? In 1896 he bemoans to Hugo Faisst the effect of the Viennese climate on his health as he marked time working on the more mechanical aspects of *Der Corregidor* and waiting for the renewed impulse to work on the *Italienisches Liederbuch*.[6]

1 Ernst Hilmar and Walter Obermaier, *Hugo Wolf: Briefe an Frieda Zerny*, Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1978, p. 12.

2 Franz Grasberger (ed.), *Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert*, Tutzing: Hans Schneider, 1964, p. xix.

3 Joachim Draheim (ed.), *Hugo Wolf: Briefe an Hugo Faisst*, Tutzing: Hans Schneider, 1996, p. 116.

4 *Briefe an Frieda Zerny*, p. 23.

5 *Briefe an Melanie Köchert*, p. 26.

6 *Briefe an Hugo Faisst*, p. 162.

In general, nature only moved Wolf to verbal extravagance or eloquence where some element of human emotion or even tragedy could be illuminated. To Melanie Köchert he described the «hallowed» grave of Heinrich von Kleist «near a moderately large tree,...overgrown with ivy» during «a marvellous atmosphere at half past five, the blood-red sun setting through the thinly scattered pine-trees, beyond the glistening Havel, which here expanded to a lake, and all around desolation, deep silence.»[7] In particular, at the point where literature and nature meet Wolf often rises to the challenge of description with greater enthusiasm: a fine day can move him to quote «himmlischer Kälte balsamsüße Luft» from the first poem of «Auf eine Christblume» and lead to plans for nocturnal excursions.[8] Trips through landscapes of mountain and lake were a particular source of distraction to him in fine weather.[9] Nature in these moods can lead him to dwell on the smallness of man in the face of mountain and glacier but also to a humanization of nature in the persona of «Frau Sonne», as though from the pages of *Götterdämmerung*.[10] Wolf resembles his contemporary Gustav Mahler in his love of Alpine landscape and his sense of the unity of nature, but like Mahler, he instinctively makes comparisons with nature captured in the work of art. Mahler set the birds and the animals in his Third Symphony while dead ravens were hung outside his summer-house to warn others away; while composing Act II of *Der Corregidor*, Wolf shoots dead an offending finch and then buries it furtively in the forest in a mood of guilt and oppression.[11] As with many a Romantic artist, the changing of seasons or the dusk is the time for his most overt sympathizing with nature. Autumnal melancholy brings out the sentimental side in Wolf's character in «the bluest heaven and the most golden sunshine.»[12] He can easily dispense with the beauties of nature, however, in spite of the occasional note of regret if there is an opera to be written; indeed the sun's rays can be enough to provoke musical inspirations.[13]

A particularly striking passage occurs in a letter to Emil Kauffmann of 26 April 1893. The description of a «wonderful spring» touches greater heights of eloquence than usual, and involves a passage that seems strangely familiar. He refers to an «oddly blue sky, this continual germinating and

7 *Briefe an Melanie Köchert*, p. 87.
8 Ibid., p. 94.
9 Ibid., p. 112.
10 Ibid., p. 120 and p. 122.
11 Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, trans. Dika Newlin, ed. Peter Franklin, London: Faber, 1980, pp. 56–7; *Briefe an Melanie Köchert*, p. 140.
12 *Briefe an Melanie Köchert*, pp. 153–4.
13 Ibid., pp. 158 and 165.

sprouting in nature, these flattering breezes, pregnant by spring sun and scent of flowers, this ‹I long and after what I know not›» but notes that it drives him mad and that spring has played a trick on him.[14] He alone cannot produce anything. That he has written in the letter a kind of parody of «Er ist's» is not the least obvious sign of his exasperation. The sense that the season and element that he had hymned has particularly betrayed him is a barely unspoken part of the letter. Wolf's relationship with nature hovers on the verge of the pathetic fallacy at the best and the worst of times. His method of expressing his feelings is most engaged when he resorts to conscious or unconscious literary paraphrase.

With a composer whose output is so dominated by settings of the word, it is difficult to separate Wolf's perceptions of nature from those of the authors that he chose to set. Recent work in this area has most obviously settled on Eichendorff.[15] Yet there is a case for saying that Wolf responded less strongly than either Robert Schumann or Hans Pfitzner to Eichendorff's nature poetry. His settings of Goethe are richer in natural imagery, but the Mörike collection goes even further in its appropriation of the details and the spirit of natural life.

Of fifty-three poems by Mörike set by Wolf only six can be said to be without direct reference to some feature of the natural world: «Gebet», «An den Schlaf», «Lebe wohl», «Auftrag», «Bei einer Trauung», and «Selbstgeständnis». To these might be added «Seufzer», for the preoccupation with the elements of fire and ice in the Latin original is diluted to the vanishing-point of a compound noun in Mörike's translation, and «Abschied», whose reference to shadow is clearly personal rather than evocative of twilight. It might also be added that «An den Schlaf» deals with a state of nature, but it handles it without descriptive detail.

Otherwise, Wolf's selection overflows with natural images. Among these settings are a further seven that are preoccupied with the interpretation of nature to man, either through direct invocation of nature's creator[16] or the image of the cross and other elements of religion[17]. More immediate reflection of nature takes the form of times and seasons in no less than twenty

14 Edmund Hellmer (ed.), *Briefe Hugo Wolfs an Emil Kauffmann*, Berlin: S. Fischer, 1903, pp. 90–1.

15 Ute Ringhandt, «Der Ton der schönen Natur: Hugo Wolfs Eichendorff-Vertonung *Nachtzauber*», in: *Musik-Konzepte 75: Hugo Wolf*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich: Edition Text+Kritik, 1992, pp. 67–82.

16 «Fussreise», «Auf eine Christblume I», «Zum neuen Jahr».

17 «Auf ein altes Bild», «Karwoche», «Wo find ich Trost», and the bells of «In der Frühe».

poems[18]. Celestial bodies feature in a further intersecting group of sixteen poems[19].

Landscape is well represented both in its natural forms (twenty-two poems)[20] and its cultivated state (at least four)[21], sometimes in the same poem (also four)[22]. Plant life is specifically mentioned in a further group of twenty one in total[23], as are birds in thirteen poems[24], insects in a smaller group of five[25], assorted animals in eight poems, mostly involving horses[26], reptiles (a mere one)[27], and fish (three)[28]. Even the life of the microbe received its unsuspecting due in the form of hydrophobia in «Zur Warnung». It is hardly surprising that many are affected or even battered by the weather[29].

18 «Ein Stündlein wohl vor Tag», «Das verlassene Mägdlein», «Begegnung», «Fussreise», «An eine Aeolsharfe», «Im Frühling», «Auf einer Wanderung», «Zitronenfalter im April», «Um Mitternacht», «Auf eine Christblume I und II», «In der Frühe», «Karwoche», «Zum neuen Jahr», «Neue Liebe», «Wo find ich Trost», «Lied eines Verliebten», «Nixe Binsefuss», «Die Geister am Mummelsee», «Storchenbotschaft».

19 «Der Genesene an die Hoffnung», «Der Tambour», «Das verlassene Mägdlein», «Fussreise», «Verborgenheit», «Im Frühling», «Zitronenfalter im April», «Auf eine Christblume I», «Karwoche», «Zum neuen Jahr», «An die Geliebte», «Heimweh», «Der Jäger», «Rat einer Alten», «Nixe Binsefuss», «Gesang Weylas».

20 «Ein Stündlein wohl vor Tag», «Jägerlied», «Nimmersatte Liebe», «Fussreise», «Im Frühling», «Auf einer Wanderung», «Elfenlied», «Um Mitternacht», «Auf eine Christblume I und II», «Auf ein altes Bild», «Schlafendes Jesuskind», «Peregrina II», «Frage und Antwort», «Heimweh», «Der Jäger», «Lied eines Verliebten», «Nixe Binsefuss», «Gesang Weylas», «Die Geister am Mummelsee», «Storchenbotschaft», «Zur Warnung».

21 «Der Knabe und das Immlein», «Der Gärtner», «Karwoche», «Rat einer Alten».

22 «Agnes», «Lied vom Winde», «Denk' es, o Seele!», «Der Feuerreiter».

23 «Er ist's», «Begegnung», «An eine Aeolsharfe», «Im Frühling», «Agnes», «Auf einer Wanderung», «Der Gärtner», «Zitronenfalter im April», «Auf eine Christblume I und II», «Auf ein altes Bild», «Schlafendes Jesuskind», «Karwoche», «Zum neuen Jahr», «Heimweh», «Lied vom Winde», «Denk' es, o Seele!», «Rat einer Alten», «Nixe Binsefuss», «Die Geister am Mummelsee», «Zur Warnung».

24 «Der Knabe und das Immlein», «Ein Stündlein wohl vor Tag», «Jägerlied», «Fussreise», «Im Frühling», «Auf einer Wanderung», «Elfenlied», «Der Gärtner», «Karwoche», «Rat einer Alten», «Nixe Binsefuss», «Storchenbotschaft», «Zur Warnung».

25 «Der Knabe und das Immlein», «Im Frühling», «Elfenlied», «Zitronenfalter im April», «Auf eine Christblume II».

26 «Der Tambour», «Nimmersatte Liebe», «Der Gärtner», «Auf eine Christblume I», «Denk' es, o Seele!», «Der Jäger», «Der Feuerreiter», «Storchenbotschaft».

27 «Erstes Liebeslied eines Mädchens».

28 «Erstes Liebeslied eines Mädchens», «Lied eines Verliebten», «Nixe Binsefuss».

29 As in «Jägerlied», «Er ist's», «Begegnung», «An eine Aeolsharfe», «Im Frühling», «Agnes», «Auf einer Wanderung», «Der Gärtner», «Frage und Antwort», «Lied vom Winde», «Der Jäger», «Der Feuerreiter», «Nixe Binsefuss», «Gesang Weylas».

Such relentless exploration of nature and its various manifestations has the flavour of a conscious choice. At least two writers have noticed that Wolf downplayed certain elements in Mörike: the extensively varied motive of «Die Frühe» (though there are still examples), and certain poems with fixed, epic, or realistic circumstances that were foreign to «the twilight, the fleetingly changing chiaroscuro».[30] The sublime in nature as a result tends to be confined to a small number of Wolf's settings (the wind in «Lied vom Winde» is no hurricane) and may be mediated through the supernatural as in «Die Geister am Mummelsee». The sublime in Mörike tends in any case to be subsumed in other categories that revolve around his perception of the invisible life in things. That left an extraordinarily wide range of themes touching on nature for Wolf to explore. Nevertheless, it was in Mörike's nature for certain limiting factors to come into play, most obviously the manner in which Wolf's choice tended to centre on the Biedermeier side of the poet.[31] Brigitte Peuker has expressed a more interesting facet of nature in Mörike when she pointed to its «indebtedness to Goethe and to the environment of literariness in general», particularly «when the poem is most insistent about its spontaneous lyrical fluidity.» Nature in Mörike laboured under the «problem of belatedness» in which organicism struggled with topoi, «egregiously mistaken ‹realistic› detail(s)», epigrams, and «the ‹petrification› of the object, the rendering inorganic of the organic...strategies...central to the *Dinggedicht*».[32] The striking and controversial statement, «for Mörike nature and Goethe are (like nature and Homer for Pope), the same», serves to illustrate the distance between book and nature and suggests a caution in interpreting songs that claim to respond with unusually complete sensitivity to the word.[33] Inscription and petrifaction are central to «Auf ein altes Bild», «Denk' es, o Seele!», and the two poems «Auf eine Christblume», at least in Peucker's definitions. The comment about the use of topoi also bears on Wolf in its illustrative example, the buzzing of

30 Christian Thorau, «*In der Frühe*: Mörikes Zeit in Hugo Wolf's Musik», in: *Musik-Konzepte 75: Hugo Wolf*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich: Edition Text+Kritik, 1992, p. 85; Bernhard Böschenstein, «Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern», in: *Wirkendes Wort* 19, 1969, p. 176; im vorliegenden Band wieder abgedruckt.

31 Böschenstein, «Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern», p. 177.

32 Brigitte Peucker, «Mörike, Nature Poetry, and the Problem of Belatedness», in: Jeffrey Adams (ed.), *Mörike's Muses: Critical Essays on Eduard Mörike*, Columbia, SC: Camden House, 1990, pp. 47–49.

33 For another writer there is a clear distance between Goethe's interest in the transformations and stages of nature and Mörike's «rapt submersion»: Benno von Wiese, *Eduard Mörike*, Tübingen and Stuttgart: Rainer Wunderlich and Hermann Leins, 1950, p. 47.

bees. Should the student of Wolf speak of word-painting or topos in «Der Knabe und das Immlein»?

That the topos is prominent in Mörike's depiction of nature is undeniable, as when he uses the garden as love-scene, the rose or the lily as symbolic of varieties of season or love, and the moon as symbol of creation.[34] Nature itself can be a topos for «the antique interpretation of [its] confinement and irredeemable quality».[35] In support there is Mörike's increasing preoccupation with antique metres and poetic forms as possible means of contemplating and measuring nature.[36] Whether Wolf responded to this element or interpreted Mörike naïvely is a minor controversy that should raise questions about the composer's much discussed aesthetic of song-writing. When Bernhard Böschenstein investigates the setting of «Um Mitternacht», he claims a distortion of the «antique, mythologizing» character of Mörike's personification of night. The recreated classical becomes subjective, «which changes the legacy of Goethe into a pre-echo of Jugendstil».[37] Yet this is precisely the direction in which Brigitte Peucker would take Mörike, away from Goethe towards Rilke and Trakl (and indeed towards the lyrical insistence in Proust on the hidden properties of «mere» things).[38]

The character of Wolf's «Um Mitternacht» (ex. 1) is something of a test case for his approach to nature in Mörike. The treatment is slightly old-fashioned even in the structure, since the strophic pattern is remarkably simple by Wolf's standards. The melody is also decidedly heavy and regular for so complex a metrical original. Underneath the undulating mass of neighbouring notes that permeate virtually every bar there is a relatively simple harmonic structure. It is a type of harmonic framework that is encountered repeatedly in Wolf in songs of short and intermediate length. The tonic key is treated rather simply and gains resonance through some remarkably Schubertian neighbouring-chord effects that seem from time to time to deliberately encroach on the celebrated opening of Schubert's «Am Meer». The middle section steps up to a key a major third away from the tonic (enharmonically) and here the mass of neighbouring notes do succeed

34 Heinz Gockel, «Venus-Libitina: Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrina-Zyklus», in: *Wirkendes Wort* 24, 1974, pp. 47–55.

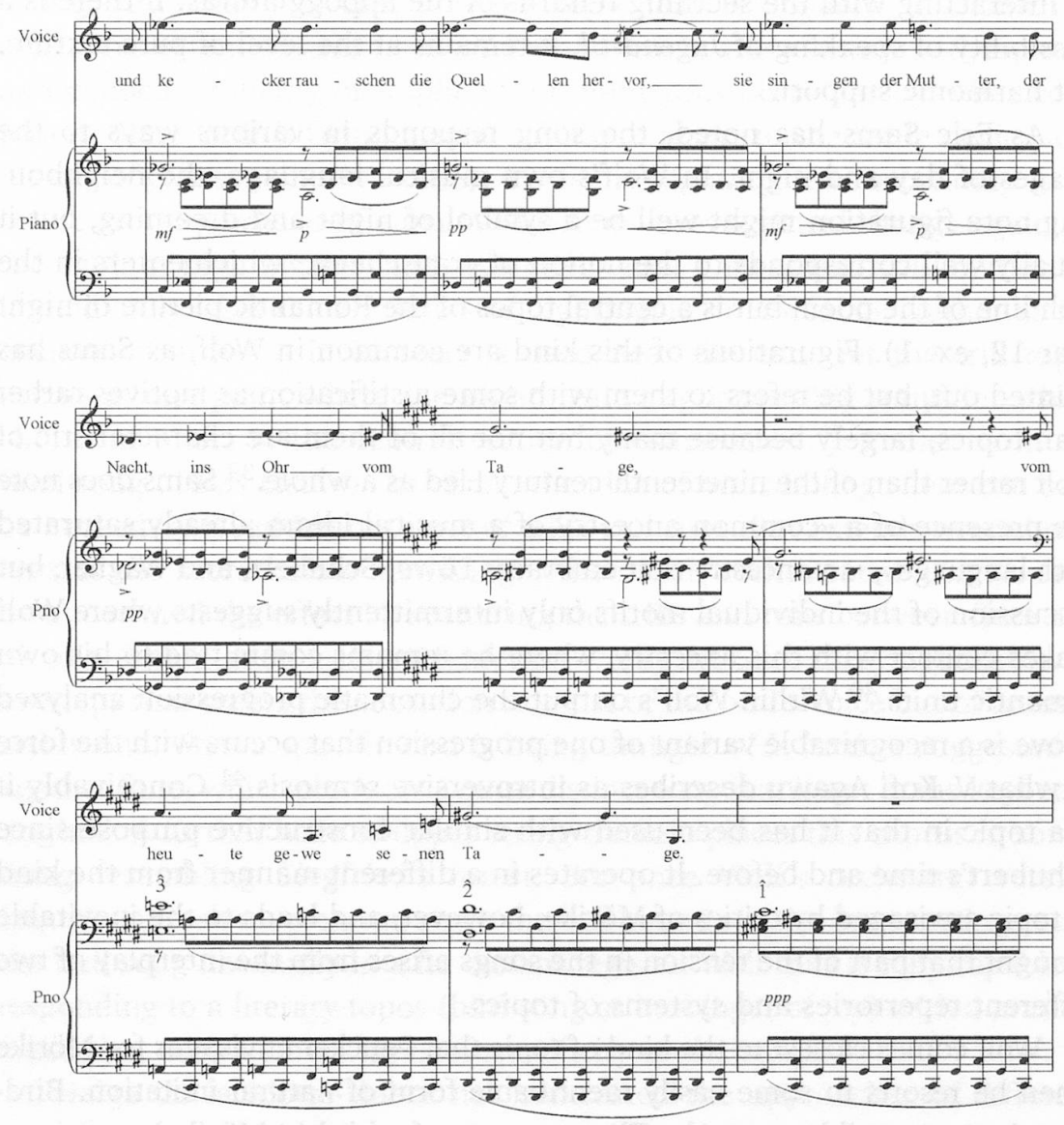
35 Ringhandt, «Der Ton der schönen Natur», p. 69.

36 Friedrich Strack, «Das religiöse Geheimnis der Natur: Zu Mörikes Gedicht *Im Weinberg*», in: *Gedichte und Interpretationen*, Vol. 4, *Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus*, ed. Günter Häntzschel, 4 vols., Stuttgart: Reclam, 1983, pp. 94–5; Wiese, *Eduard Mörike*, p. 47.

37 Böschenstein, «Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörikeliedern», pp. 179–80.

38 Peucker, «Mörike, Nature Poetry, and the Problem of Belatedness», p. 59.

Example 1: «Um Mitternacht», bars 12–20.



in generating a more complex and ambiguous picture that moves beyond Schubert. This is particularly true of bar 11, where a movement of the inner parts seems fused into a single sonority, and of bar 15, where diatonic dissonances are generated by the pedal of the piano in conjunction with the appoggiaturas. Wolf achieves a typically rich but in essence simple cadence in the tonic rather abruptly with one of his characteristic chromatic shifts in the bass (for once not the augmented sixth). The sensation of an almost classical poise stretched but not ultimately disrupted by chromatic profusion is typical of his style and points to one of the reasons why his mastery was essentially that of a great miniaturist. By eschewing more extendable short-term structural devices such as the Wagnerian sequence and remaining with a Schubertian substratum, he denied his songs an easy means of growth. At the same time he underpinned any tendency to a «subjective» treatment with a strong sense of the traditional. His adherence

to a Schubertian scheme is his form of belatedness which generates tension by interacting with the seething tendrils of the appoggiaturas. If there is a possibility of speaking of *Jugendstil*, it remains at the level of pure texture, not harmonic support.

As Eric Sams has noted, the song responds in various ways to the images of day and night. In Wolf's own musical language, the neighbouring-note figuration might well be a symbol of night and dreaming, but it equally well corresponds to the notion of «rauschen», which enters in the fifth line of the poem but is a central topos of the Romantic picture of night (bar 12, ex. 1). Figurations of this kind are common in Wolf, as Sams has pointed out, but he refers to them with some justification as motives rather than topics, largely because many but not all of them are characteristic of Wolf rather than of the nineteenth-century Lied as a whole.[39] Sams does note the presence of a «common ancestry of a musical idiom already saturated with language», an ancestry that embraces Löwe, Schubert, and Wagner, but discussion of the individual motifs only intermittently suggests where Wolf makes contact with this ancestry, where he remains committed to his own semantic units.[40] Within Wolf's output the chromatic progression analyzed above is a recognizable variant of one progression that occurs with the force of what V. Kofi Agawu describes as introversive semiosis.[41] Conceivably it is a topic in that it has been used with similar constructive purpose since Schubert's time and before. It operates in a different manner from the kind of topic envisaged by critics of Mörike, however, and leads to the inevitable thought that part of the tension in the songs arises from the interplay of two different repertories and systems of topics.

Wolf comes closest to the kind of topic that Peucker envisages for Mörike when he resorts to some easily identifiable form of natural imitation. Birdsong is one possible example. The presence of a bird in Mörike's text is no guarantee of a pictorial response in Wolf, as «Ein Stündlein wohl vor Tag» demonstrates: the swallow's song is reflected in register but little else. Indeed register, as symbol of flight into higher areas, is part of Wolf's repertory of bird effects as in «Jägerlied». At other extremes there is the case of «Storchenbotschaft» where the storks' commotion is clearly word-painting unique to this song.

39 See Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, Paperback edn., London: Faber, 1992, pp. 27 and 95.

40 Ibid., p. 17; less than fifty per cent of the motifs are traced to other composers (among whom Schumann is the most prominent), and often only a single forerunner, rather than a dense intertextual web, is suggested.

41 V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991, pp. 51–79.

In songs that invoke the nightingale, Wolf's response is more interesting, since this is a case where a topic may reasonably be claimed to exist, the extended trill used by Beethoven in the «Pastoral» Symphony and echoed explicitly or implicitly on numerous occasions by other composers. Here Wolf is by no means willing to resort to the facile device as a matter of course. «Zur Warnung» treats the nightingale as secondary to its comic grotesquerie, «Auf einer Wanderung» uses registral change again for the choir of nightingales, and «Elfenlied» uses a measured trill motivically immediately after the elf thinks of nightingale or «Silpelit», rather as the cuckoo's fourth (as in Mahler) is used near the end. Yet the trill topos occurs at one point where the nightingale might possibly stand for whole chorus of birds, in the central section of «Karwoche».[42] Rather as in the final song of *Das Lied von der Erde*, the idea of birds falling silent can only be evoked by a sudden outburst of trills and runs that extends over eleven bars of the score before vanishing. When Wolf orchestrated «Karwoche», he underlined the effect by scattering the trills and runs between flute and piccolo (again as in a later Mahlerian work, the Second Symphony) with overlaps that create the sensation not just of the bird's voice but of an unearthly one. That a specific bird is being thought of is further suggested in another flute, which produces a quite distinct song that is not in the keyboard original. A further haze of upper string tremolo places this chorus in something resembling Siegfried's forest. For once Wolf's orchestral version acquires a fresh momentum since the bell sounds in the lower strings echo the bird song uncannily in a far distant register. Wolf thus is fully capable of responding to a literary topos (bird-song as harbinger of joy) with a musical topos that adds its own layer of specificity to the song.

Helga de la Motte-Haber has contrasted the approaches of different ages to such examples of tone-painting and noted that «frequently the means remained similar over centuries». Wolf's use of birdsong in «Karwoche» is more deeply complicit with the past in that it is hard to say precisely that it is present as «expression of inner feelings» in a post-Beethovenian sense. In de la Motte-Haber's scheme, Wolf's birds could be seen as typical of the baroque attitude in their simple mimesis and in their insistence on abiding by well-ordered musical syntax.[43] If «Mörike stands categorically by the principle of mimesis», as has been suggested, then Wolf is fully capable of responding faithfully with imitation of nature in a related musical spirit.[44]

42 For a contrasting opinion that the birds in «Karwoche» are larks, see Siegfried Schmalzriedt, «Hugo Wolfs Vertonung von Mörikes Gedicht *Karwoche*: Realistische Züge im spätromantischen Lied», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41, 1984, p. 51.

43 Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur*, Laaber: Laaber-Verlag, 2000, p. 133.

44 Strack, «Das religiöse Geheimnis der Natur», p. 106.

Simple mimesis hardly reflects the full complexity of Wolf's response to natural imagery in his chosen poets, however, and consideration inevitably has to move beyond such relatively simple topics as bird-song.

Julian Johnson, a writer sympathetic to Sams' ideas, has noted that in Anton Webern (his main object of study) and Wolf, «the musical device is the means by which the separate literary ideas are elided, so that the notion of self-surrender to a larger whole is more important than the specific referents of the text.»[45] This is not dissimilar to Leonard Ratner's discussion of the thoroughly well-attested notion of a single ruling topic that holds together the flow of specific topical activity.[46] Song, however, presents the complex situation that «specific referents» may be both literary and musical. Thus the literary «bird» of «Karwoche» becomes the musical «nightingale» of Wolf's setting; the reverse may be equally true, as in the example (considered by Johnson) of the nightingale in Johannes Brahms' «In Waldeseinsamkeit», which does not identify the bird by the trill motive, relying on a more general piano figuration and vocal register for its effect. Instrumental music's use of topics, for that matter, is not materially different from that of the song, except that in the latter «specific referents» can be both literary and musical. The single ruling topic is also of necessity complex, in that it can be a structural sign of the kind that Agawu analyzes or it can be a large-scale elaboration of an extroversive sign, a topic that relates to content.[47]

If Sams is right about the neighbouring-note figuration of «Um Mitternacht», it represents a good example of a single extroversive sign elaborated over the whole course of a song while underlying it a tonal-harmonic formula links it to many other songs by Schubert or Wolf. If the referents that these catch up are mostly literary, there remains in each verse a striking extra voice in the piano part that announces its presence by regularly repeated dotted minims. A Schenkerian would note with pleasure that this eventually broadens into dotted semibreves and completes the Ursatz (bars 18–20). What it might represent is altogether more mysterious, though Sams speaks accurately enough of its entry at the mention of singing streams and notes its specific echoing of «Tage». Its function is part cohesion, part colour. The «bold» or «cheeky» rushing of the streams seems to conjure up the exaggerated ninth of its first bar, the later fifths and fourths assert a contrasting sobriety for the mother and the night, and a semitonal fall

45 Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 54.

46 Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer, 1980, pp. 218–9.

47 Agawu, *Playing with Signs*, Chapter 3, *passim*.

from →$\hat{6}$ to →$\hat{5}$ offers a shadowy undertow to the major third of «Tage». It resembles a *cantus firmus* in its long-note regularity, yet it feels like a horn part. As a whole, it reveals the perilous nature of musical hermeneutics in its refusal to yield a single definable mood, motive, or topic. The «musical device», as Johnson so tentatively describes it, is thus possessed of a very insubstantial relationship to connotation as well as denotation. Between the ruling topics, motives, or structural signs and the «specific referents», there is another level of material that serves as cohesive device with allusive capacity. In this area the poet's topics are only fleetingly reflected. It is hardly possible, however, to adduce this as support for the notion that Wolf has rendered it more subjective, less classical, and shaped it towards the world of *Jugendstil*; for such cohesive middle voices are the very essence of musical classicism and romanticism. What Wolf has done is to respond to a specific literary idea in the use of the central figuration and then allowed musical processes to take over in fruitful but uneasy counterpoint with the literary topics.

«Er ist's» is another clear case of a song that has a ruling figuration with a further array of referents or allusions. That the main figuration is expressive of spring is hardly to be doubted, and Benno von Wiese's proposition about the music that Mörike describes – «But this music is the spring» – draws attention to the close interrelation between the poetic text and the idea of music in itself.[48] Sams draws attention to the discrepancy between Mörike's «shy and tender evocation» of spring and the «brilliance and energy» with which Wolf transformed it.[49] The orchestral version adds to this impression by the recklessness with which it pits its substantial forces against the voice. Here, apparently, is a more radical reinterpretation of the natural world and its affects that might point to an approach in Wolf distinct from his poets.

The details perhaps amount to even more. Spring in the text is characterized by his «blue ribbon», in which the ideas of the sky and fluttering are elided to one concrete metaphor. As if he had been studying Eduard Hanslick, Wolf responds with kinetic motion suggestive of the dynamics of the ribbon. To this the orchestral version adds a further layer of trills and arpeggios in flutes. The interplay of the two distinct arpeggios in the piano part can be related to that fluttering or to the more general thrill that «rustlings of spring» are supposed to invoke. The trill in general is an effect that Wolf extends throughout the first half of the song, whether the subject is the fluttering ribbon, the «sweet breezes», or the sound of harps, and it could equally well extend these connotations to the familiar province of birdsong.

48 Wiese, *Eduard Mörike*, p. 49.

49 Sams, *Songs of Hugo Wolf*, p. 72.

The voice part is unusually blunt and folk-like for Wolf. It describes the blue ribbon with more arpeggios, but the effect is stolid, suggesting its role in *Maler Nolten* as a working song that Sams brings into his discussion as symptomatic of what Wolf's setting has lost from the poem.[50] The scents of spring, the dreams of violets, and the sound of a harp that may be magical or even Aeolian are more delicately treated than the breezes with a chromatic vocal line, correspondingly elliptical rhythms, and surprising harmonic shifts including resources such as the augmented sixth. The assertion of spring's responsibility brings back the more fanfare-like vocal line and resolves in typical fashion the German sixth, at which point a long postlude interprets what we have just heard.

The reinterpretation proceeds not from the interplay of arpeggios, which dwindle to one in the left hand; it has to reproduce the sense of full sonority with half the resources previously devoted to the fluttering. The right hand presents in succession a reworking of the initial vocal line about the blue band, an upward extension of the arpeggios to the blue sky, and then spreads out over the keyboard in semiquaver duplets that stand out against the triplets of the left hand. These triplets use the same kind of figuration as «Um Mitternacht» but the effect is quite different. Here they suggest Johnson's «Sustained tonic chord as the totality of nature».[51] The duplets on the other hand are not without a natural connotation either. In Schubert's «Auf dem Wasser zu singen», they support a narrative of «mirroring waves», «whispering reeds», «shimmering wings», and escape from «the flux of time». Their descent and ascent is a well-known symbol of vanishing into the distance (as with the river at the end of Bedřich Smetana's *Vltava*). The implication is clear. Mörike anticipates spring's arrival in the topoi of sympathetic nature (breezes, scents, violets, and magic harps): they stand for a personal insight that comes to the servant girl of *Maler Nolten* or simply to the poet depending on context. Wolf celebrates its moment of arrival in the most blatant of manners, depicts its universality, and then follows its eventual dissolution from the immediate fabric of time. In this there is considerably more substance to the idea that Wolf's picture of nature latently is more sublime and all-encompassing than Biedermeier conventions would have allowed.

If there is a specifically Wolfian attitude to nature that transcends the immediate task of setting poetry, it may seem most likely to emerge in those settings that directly address the meaning of nature in religious terms. That there was an immense gulf between the outlook of Mörike the

50 Ibid.

51 Johnson, *Webern*, p. 64.

theologian and scholar and the free-thinking Wolf goes without saying. There may well be a case for saying that when Wolf tackled poems on religious themes, he approached them with precisely the same spirit that he displayed when the subject was Suleika or the supernatural. «Gebet» offers a certain support for this in its use of the topos for religion in nineteenth-century art-music, the four-square homophony of the hymn-tune. The artifice of the procedure infects the invocation of the Golden Mean, for the melody, *zart und ausdrucksvoll*, that emerges then has all the charm and originality of a choral descant until it drifts off into some Wagnerian heaven that has as little to do with the moderation extolled as with the prayer being enacted. The piety of the poetry verges on the sanctimonious and Wolf reproduces it all too accurately.

In Wolf's songs that deal with religion, there is a set of signifiers that stand for a certain type of pastoral innocence. These remain constant irrespective of the poet. The finest examples are the setting of Mörike's «Zum neuen Jahr», and two Spanish settings, «Führ' mich, Kind, nach Bethlehem» and «Ach, des Knaben Augen». Each of the latter two is a nativity poem, and the Mörike poem is a seasonal church song. It speaks of cherubs, rosy feet, and the jubilation of the faithful, before bringing in God in his capacity of ruler of the heavens and the celestial bodies. This imagery is far from «Führ mich, Kind», where the image of the child may remember the cherub, and God is certainly present, but there is a new emphasis on human frailty. Nor does «Ach, des Knaben Augen» in any strict sense reproduce similar literary images to «Zum neuen Jahr». It contemplates the infant's eyes and smile, their radiance, and their reflection in the poet. Yet all three songs have a common source of material, the use of major-mode diatonic thirds in both hands, frequently producing gentle dissonances from the prevailing contrary motion. A writer on musical topics in Wolf like Sams, although he sees the connection between the three songs, does not make particularly coherent characterizations of what this recurring texture might mean.[52] It is contrasted in «Führ mich, Kind» with a minor-mode variant that is also present in another Spanish song, «Nun wandre, Maria». There seems to be more in common between these, since the latter speaks of Maria's pain that

52 Sams, *Songs of Hugo Wolf*, pp. 26 and 106, speaks of thirds and «companionship», thus connecting «Zum neuen Jahr» and «Nun wandre, Maria»; on p. 256 he notes the link between the latter and «Führ' mich, Kind», and on p. 257 he notes the resemblance between «Ach, des Knaben Augen» but comments that the consecutive «thirds and sixths are perhaps more decorative than motivic.» The latter seems to me to be an irrelevant distinction at this point in his argument, however penetrating an insight into the structural aspect of both songs.

is similar to the sufferings of humanity in «Führ mich, Kind». There remains the only real interpretative conclusion regarding the three predominantly diatonic settings, that this texture in Wolf's mind is inextricably bound up with religious innocence and is extended to the natural world.

The settings are not uniform by any means, since the Mörike song lies for much of its time in a higher register, even when the cherub sets its «rosy feet» on the earth. The textures and the harmonies have enough in common, however, for the listener to sense some sort of semantic equivalence also at the point where Wolf lowers the harmony by a major third at key moments in «Zum neuen Jahr» and «Ach, des Knaben Augen»: in the one, the ecstatic B major of the rejoicing faithful is replaced by a contemplative G major for God and the heavens; in the other, C gives way to A flat as contemplation of the infant's gaze yields to its reflection in the poet. The near-cliché of the harmonic leap of a major third conveys a sudden shift in tone that is infinitely adaptable to context. It is another near-structural sign that alerts the listener to the deepening of response. In the Mörike setting, it points to the kernel of the poem in Wolf's interpretation. The thirds are the diatonic blank page on which the majesty of God in nature is suddenly revealed.

The texture is not a regular feature of Wolf's style, but it is worth noting the related manner of one of the Italian settings, «Und steht Ihr früh am Morgen», which reunites cherubs with nature and God (in that sequence) and similarly deepens its diatonic thirds and sixths with third leaps at mention of the Mass (from C to E), again at the sanctuary (from E to A flat), at the beloved's glance (from A flat to C), and finally settles in E rather than the C major of the opening. It would seem that in Wolf, innocence, beauty, and natural imagery summon forth a certain kind of extended diatonicism, rich in neighbouring-note effects and the most fleeting of dissonances, that generates musical development by leaps of major thirds in either direction. Yet its difference from his habitual highly chromaticized diatonicism is marked enough for it to seem like a sophisticated mask, an assumption of certain traits relating to nature and religion rather than an exposition of a sustained state of mind.

Böschenstein has spoken of «Auf eine Christblume I» as a summation of many aspects of Wolf's treatment of Mörike, and it is also the setting that seems most closely to search for a religious context in which to place themes relating to the natural world.[53] The poem, «the most fulfilled poem in which Mörike's mythic consciousness of nature attains lyrical speech», contains a particular complex fusion of topics that reflect both its inter-

53 Böschenstein, «Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolf's Mörikeliedern», pp. 192–3.

esting genesis and its importance to his image of nature.[54] It is well-known that Mörike first recounted his discovery of the Christmas rose in terms of botanical exactitude to Wilhelm Hartlaub before drawing attention to its power to stir his emotions.[55] The result of this was the conception of the flower as incarnation of a mystical spirit that grew magical in its perception by the elf whom Wolf raises to the presiding musical spirit of the final section. That the flower was found in a churchyard accords with its kinship to the lily (symbol of Hera according to Heinz Gockel).[56] It stands by graves like a sentinel, endowing them with an aura that chimes with Wolf's reactions to the grave of Kleist. The aura is all they share, however, since Kleist's grave essentially moves Wolf to melancholy contemplation that agrees with the desolate silence that broods over the glistening Havelland. The Christmas rose inspires Mörike to a contemplation of a moon-like cold that sits slightly at an angle to the picture of the moon as «father of Apis» that Gockel finds elsewhere in the poet.[57]

If the moon in Mörike is generally symbol of the «rule of chthonic and venereal powers in the realm of art», the first «Christblume» poem is at pains to separate the cold earth from love through emphasis on the grave and on the virginal.[58] Indeed the poem plays against the dominant image of the moon by emphasizing that what is joy for other flowers is death for it. The wintry scene becomes a magical kingdom, moving the elf to awe at the mystic flower. Into this already complex picture that plays both with and against a number of topics, Mörike inserted a further layer that links the rose to the flower of Christ's passion through the five drops of crimson that it resists wearing; its unlikely green is part of the mystery. The link is suggested but deliberately revoked; the flower is its own spirit and does not partake of the central Christian mystery.

One writer has noted that the description of the flower is essentially a «fairytale landscape».[59] The natural details are thus not intended to mesh on any realistic level. From the bleak winter environs in which the flower is found, Mörike passes into a landscape of snow, deer, pool, and the elf. The emphasis is once again on a pastoral or natural innocence that gains depth from the strangely potent mixture of cold and balsamic breezes, whose recollection by Wolf in the mountains now seems truly bathetic in comparison with what he made of them in music. Should it be deduced

54 Wiese, *Eduard Mörike*, p. 72.
55 Gerhard Storz, *Eduard Mörike*, Stuttgart: Ernst Klett, 1967, p. 349.
56 Gockel, «Venus-Libitina», p. 48.
57 Ibid.
58 Ibid., p. 55.
59 Storz, *Eduard Mörike*, p. 351.

from this that Wolf revelled in the self-sufficient beauty of the images and recoiled from the complexities of Mörike's chain of thought? Sams comes close to suggesting this, imagining the song as «succession of exquisite moments» rather than «an organic whole».[60] It is doubtful, however, if organic whole is what Mörike himself had in mind, with his deliberate attempt to steer the chain of thought in a direction that is then revoked. Gerhard Storz notes that «between the supernatural (the ‹blessed mother›, the ‹holy passion›) and the natural, which is symbolized by the elf, there stands the lunar flower alone and in itself, unobtainable in its ‹mystic glory›», and it is evident that this poem is shot through with paradoxical formulae such as the embodiment of the natural in the supernatural (the elf) and the idea of a moon-nourished flower.[61] The organic seems to have been inverted into a different mystical order. The mystical does not stress the wholeness of things but seemingly impermeable layers. Perhaps this is why Mörike created the companion poem that appears as an alienation from the original. This possibility is reflected in the relative degrees of unity that Wolf invested in his two songs.

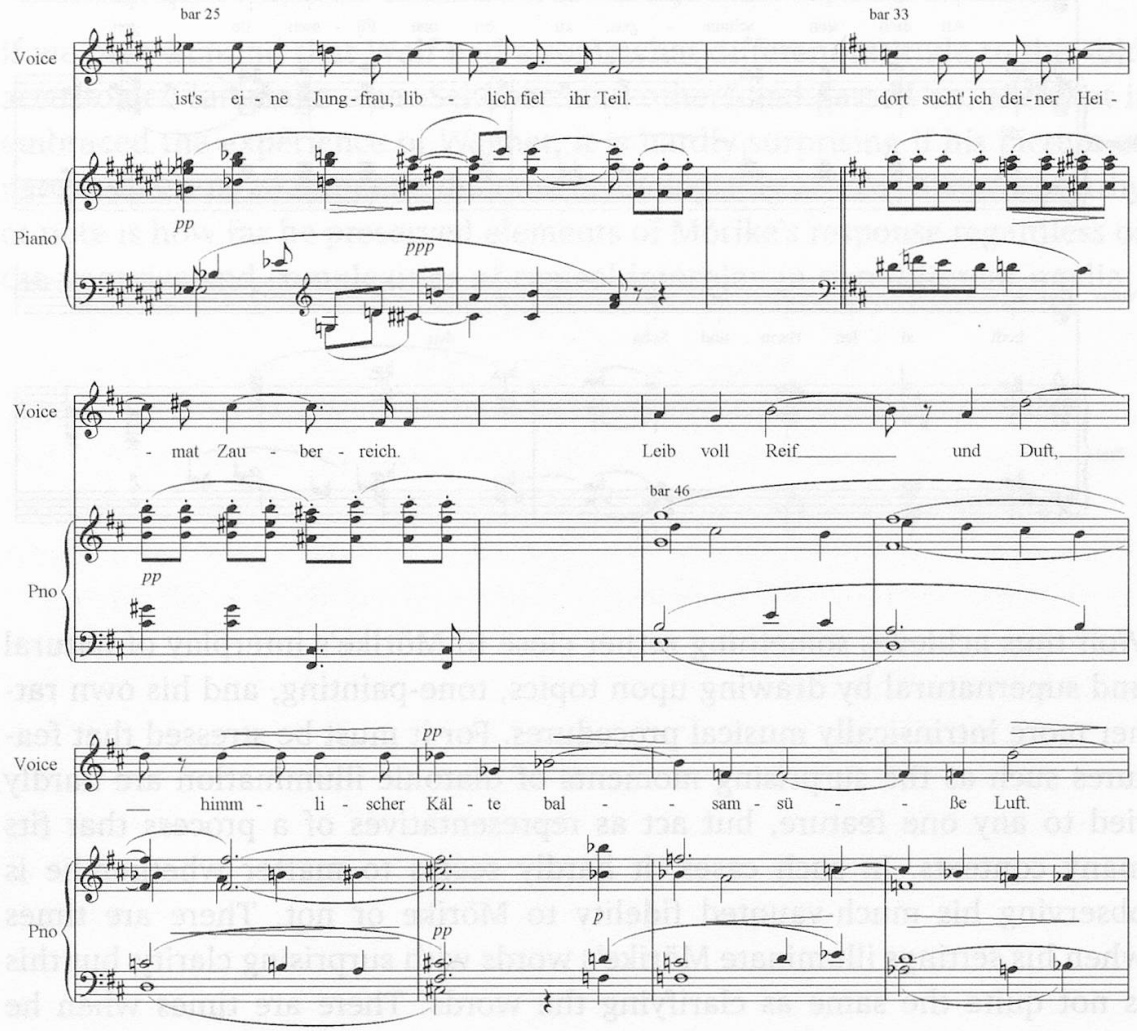
This is not the place to pursue a detailed investigation of what might or might not be organic in the first «Christblume» song. Since the unity of the second is made manifest on the level of the repeated motive that is adaptable to most conceivable tonal and harmonic contexts, it is enough to note that no such binding motive or topic appears in the first. If it has a form, it derives from balanced yet varied sections. The music of the nocturnal grove (one of Sams' motives, connoting «Night and wakefulness») is transformed into the whispering but distorted triplets of the elf.[62] Whether the original octaves are the footsteps of the deer is a matter of conjecture, but the susurration of the elf's music makes it a cousin of the insect music of «Der Knabe und das Immlein» as well as of the birds in «Karwoche». This pre-Bartókian night music captures the essence of the natural in the supernatural figure of the elf.

Against these related sections of nature music (for if the octaves do not suggest the deer, they at least contribute to the nocturnal sense of mystery), the rose inhabits a graveyard that draws on the hymnal music of the church once more, but which is transmuted into Wagnerian intensity as «öd' und winterlich» gives way to the apostrophe of the rose's beauty. As in many songs by Wolf, a recurring device is the diatonic cadence that wrests a

60 Sams, *Songs of Hugo Wolf*, p. 96.
61 Storz, *Eduard Mörike*, p. 352.
62 Sams, *Songs of Hugo Wolf*, p. 26.

moment of almost unnatural clarity from intense chromatic surroundings. This seldom occurs more than once or twice in a song, but here it is surprisingly common during one section, in bars 26, 44, and 60 (ex. 2). In turn it illuminates the maiden and her happy fate (to be guarded by the rose), the magic kingdom, and the balsamic air. This latter is particularly and appropriately complex, since the characteristic clarification is expected in F sharp major at «himmlischer Kälte», unexpectedly switches to B flat for what promises to be the true cadence at «balsamsüsse», and then is unexpectedly revoked by chromatic complications at «Luft».

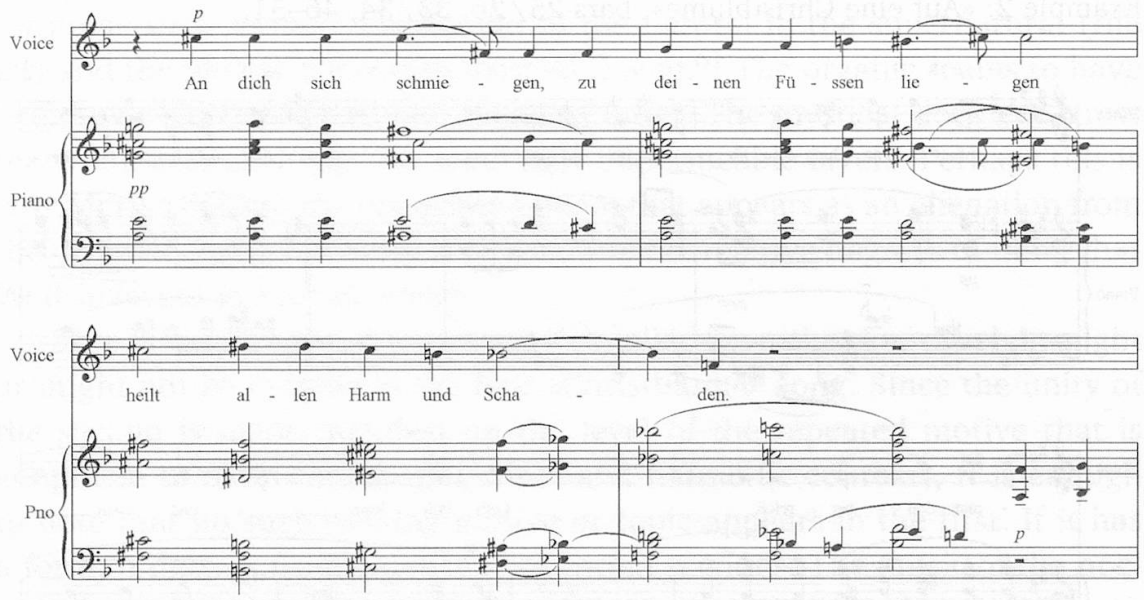
Example 2: «Auf eine Christblume», bars 25/26, 33/34, 46–51.



The interplay of expectations is particularly complex here. A deceptive cadence habitually operates by replacing the expected tonic with a different diatonic or chromatic chord neighbouring to the dominant. Wolf achieves a similar effect of the unanticipated by using a reverse device, a perfect cadence so transparent (except for the inevitable suspension) as to be a surprise in so chromatic a style. The arrival in B flat at «Harm und Schaden' in the

Spanish Songbook's «Nun bin ich dein' is the locus classicus (ex. 3). In the first «Christblume», Wolf goes a step further and frustrates the transparent B flat by a real deceptive shift to a chromatic resource. As a result, the hymnal textures of the opening on their reappearance no longer belong to the world of the church yard but to the paradoxical world of the rose. As with the transformation of night music into elf, a hidden world is developed out of the everyday. Natural phenomena become the symbols of magic and the mystic.

Example 3: «Nun bin ich dein», bars 31–34.



Wolf thus achieves something rather close to Mörike's interplay of natural and supernatural by drawing upon topics, tone-painting, and his own rather more intrinsically musical procedures. For it must be stressed that features such as the surprising moments of diatonic illumination are hardly tied to any one feature, but act as representatives of a process that fits many contexts. In such cases, it hardly seems to matter whether he is observing his much-vaunted fidelity to Mörike or not. There are times when his settings illuminate Mörike's words with surprising clarity, but this is not quite the same as clarifying the words. There are times when he seems to reinterpret, but these are often the by-products of features that seem to belong to musical processes rather than a view of nature. In this context it is worth remembering a comparison that one Mörike scholar has made between the poet and such French contemporaries as Baudelaire, Verlaine, and Rimbaud:

> For as much as Mörike evaded his instinct in consequence of the autonomy of the material, as much as the connection to the reality of experience loosened and transformed itself in his poetry, in equal measure he was never seduced into deliberately sublating that connection, destroying it completely, and wishing to put a newly constructed reality in its place. From this point of view the double poem «Auf eine Christblume» is important: we could trace the path from precise botanical report about the flower that he had never seen before (in the letter to Hartlaub) up to the completely disembodied symbolism of the second poem. This route is put aside by the loving absorption of the poet in the essence of the flower that moves him: it is the devotion to the object hat finally exhausts his reality. Therefore he manages with the old accustomed language, he has no need of a tissue of precious obscure metaphors, but he still decides on a verse that has the power to renew and transform language.[63]

If we bear in mind that Wolf had a somewhat different attitude to the «old accustomed language» that Schubert and others had passed on, and that it embraced the experience of Wagner, it is hardly surprising if his picture of nature seems more romantic than the mythologizing Mörike. What is worthy of note is how far he preserved elements of Mörike's response regardless of the vagaries and complexities of topical interplay in two different media.

63 Storz, *Eduard Mörike*, p. 37.

Une conception du recueil de Lieder: les *Mörike-Lieder* de Hugo Wolf

Patrick Otto (Rennes)

Si le ton et la sensibilité de la musique de Hugo Wolf sont immédiatement perceptibles dans chacun de ses Lieder, en revanche le recueil de Lieder, tel que le musicien pouvait le concevoir en tant qu'entité, renvoie à la question du statut de l'œuvre musicale. Le particularisme de la démarche créatrice de Hugo Wolf a largement été souligné – une personnalité troublée alternant des moments intenses de production avec de longues périodes de silence[1] – cependant une phase de la composition est restée quelque peu dans l'ombre jusqu'à présent: l'acte de la mise en recueil des Lieder. En effet la suite des pièces dans les recueils ne correspond pas à leur ordre de composition[2]. Cette ultime étape s'avère décisive car le compositeur, en livrant au public un ordonnancement de ses Lieder, dévoile en même temps, par le rythme de l'ensemble, une démarche intérieure.

Passé le premier recueil publié en 1887, hétérogène – *Six Lieder pour voix de femme. Six poèmes de Scheffel, Mörike, Goethe et Kerner* – le créateur prend l'habitude de rassembler les poèmes d'un même écrivain, indéniablement par déférence envers ce dernier. A cet égard le titre du recueil est explicite: *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier componirt von Hugo Wolf*. Si «Hugo Wolf est trop respectueux de son poète pour s'en servir comme d'un agent second de sa confession personnelle»[3], la présentation et la mise forme de l'univers du poète par les choix et la réverbération des poèmes entre eux n'en dévoilent pas moins le monde intime du compositeur. Ainsi Hugo Wolf publiera en 1889[4] les cinquante-trois *Mörike-Lieder* composés à Perchtoldsdorf puis à Unterrach entre le 16 février et le 26 novembre 1888. Cette œuvre est significative car elle inaugure une démarche réitérée[5] avec les *Eichendorf-Lieder* – également en

1 «Hugo Wolf est un de ces génies qui ne créent que par éclairs, et qui ne connaissent pas les longues besognes de trame où la sécheresse rencontre, elle aussi, sa raison et son lieu.» Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, Paris 1956, p. 242.

2 Eric Werba, *Die Lieder von Hugo Wolf*, Wien 1986, p. 125–141. Frank Walker, *Hugo Wolf. A biography*, Princeton 1992, p. 504.

3 Beaufils, *Le Lied*, p. 236.

4 Hugo Wolf, *Gedichte von Eduard Mörike (Mörike-Lieder)*, Emanuel Wetzler, Wien 1889 (v. WGA 1, 1963).

5 Les vingt *Eichendorff-Lieder* seront composés à Vienne et à Unternach du 31 août au 29 septembre 1888. Publication par Carl Lacom, Wien 1889 (v. WGA 2, 1970).

1889, les *Goethe-Lieder*[6] en 1890, ou bien encore le *Spanisches Liederbuch*[7] en 1891.

Cela dit, le rôle hypothétique dévolu au premier éditeur des *Mörike Lieder* – le Viennois Wetzler – dans l'agencement des différents Lieder ne peut être confirmé dans l'état actuel de nos recherches. Une seconde édition des *Mörike Lieder* paraît en 1895 chez Heckel à Mannheim, et à partir de 1903, Peters prendra le relai. L'hypothèse d'une organisation par Hugo Wolf lui-même est corroborée par le fait que ce dernier s'est intéressé à l'ordonnancement de Lieder, dès 1879 à l'occasion de poèmes de Lenau, comme l'a d'ailleurs remarqué Margret Jestremski[8].

En ce qui concerne les *Mörike-Lieder*, l'hypothèse d'une mise en forme dictée par une mûre réflexion est corroborée par le fait que le compositeur connaît parfaitement les poèmes d'Eduard Mörike (1804–1875) dont il possédait un recueil depuis 1878[9]. Hugo Wolf a ainsi appris à connaître les textes du poète pendant une dizaine d'années. Les esquisses des lieder présentent dans leur majorité une ligne vocale sans texte[10], ce dernier étant intériorisé. C'est donc après quelques tentatives isolées – en 1886[11] par exemple avec *Der König bei der Krönung* – qu'il se met à composer intensément en 1888. Un laps de temps aussi long entre la découverte des poèmes et leur mise en musique est le signe de l'importance de l'entreprise. Visiblement il ne s'agit pas d'une pièce de circonstance, mais au contraire d'un investissement profond tel que l'on peut l'observer pour l'écriture d'une grande œuvre – du grand'œuvre pourrions-nous dire. Or à cette époque, fin du XIXe siècle, le grand'œuvre musical est synonyme d'opéra; Hugo Wolf et

6 Les cinquante et un *Goethe-Lieder* seront écrits à Vienne et à Döbling du 27 octobre 1888 au 12 février 1889. Publication par Carl Lacom, Wien 1889 (v. WGA 3/I, II, 1978).

7 Le *Spanisches Liederbuch* présente quarante-trois Lieder sur des poèmes espagnols traduits par Emanuel Geibel et Paul Heyse, composés à Perchtoldsdorf du 28 octobre 1889 au 27 avril 1890. Publication par Schott, Mainz 1891 (v. WGA 4, 1967). L'*Italienisches Liederbuch* I s'articule en vingt-deux Lieder sur des poèmes italiens traduits par Paul Heyse, mis en musique à Unterach et Döbling du 25 septembre 1890 au 23 décembre 1891. Publication par Schott, London etc. 1892 (v. WGA 5, 1972).

8 Margret Jestremski, *Hugo Wolf – Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Zürich etc. 2002, p. 322–328.

9 Cet ouvrage a été en possession de Hugo Wolf dès 1878: Eduard Mörike, *Gedichte* (6. Aufl.), Stuttgart 1876. Ce volume fut présenté à l'occasion d'une exposition consacrée au compositeur en 1960: Franz Grasberger, *Hugo Wolf: Persönlichkeit und Werk: Eine Ausstellung zum 100. Geburstag, Eggenberg, 18. Juni bis 31. Juli 1960*, Wien 1960.

10 Hugo Wolf, *Fragmente und Skizzen*, éd. par Hans Jancik et Isabella Sommer (WGA 19/1), Wien 1992.

11 Hugo Wolf met en musique en 1886 *Der König bei der Krönung* (*Le roi au sacre*) de Eduard Mörike. Ce Lied figure dans le recueil de 1887 publié en 1888.

ses contemporains étaient tournés vers cette ambition suprême. Seulement hormis le *Corregidor* en 1895, la majeure partie de son œuvre sera consacrée aux Lieder.

La portée et le sens de la mise en recueil seront abordés selon les critères suivants:

(1) en premier lieu la symbolique madrigalesque des motifs musicaux et celle des thèmes poétiques retenus;

(2) puis seront présentés successivement les procédés de composition – en rapport avec quelques grands cycles de Lieder – et les exploitations des paramètres musicaux;

(3) enfin une approche générique visera à repérer les modalités d'énonciation (lyrique, dramatique, narratif) sollicités par le compositeur dans sa mise en musique des poèmes. Cette approche taxinomique renvoie aux positions induites du créateur via le locuteur. En d'autres termes: quel est le sens du choix opéré par le musicien lors de la mise en musique du poème; quelle est l'attitude fondamentale de Hugo Wolf face à ces textes? Signalons que le vocable «attitude fondamentale» est emprunté à Karl Vietor, ce dernier s'exprimant ainsi à propos de Goethe:

> «L'épopée [pour nous la narration], la poésie lyrique et le drame ne sont pourtant ni des œuvres spontanées, ni des œuvres construites, ni des mises en forme: ce sont les *attitudes fondamentales* de mises en forme [mise en forme sera entendue ici comme mise en musique]. [...] ‹Il n'y a que trois véritables formes naturelles de poésie: l'une qui raconte clairement, une autre qui s'exalte et s'enthousiasme, une troisième qui agit personnellement. [...]› [...] Étant les trois grands domaines de la même et unique poésie, ils se fondent sur trois attitudes fondamentales du poète [ici du musicien], attitudes naturelles et ultimes, [...] attitudes fondamentales de l'humain à l'égard de la réalité [...].»[12]

Ainsi à travers la mise en musique des *Mörike-Lieder* transparaît les attitudes fondamentales de Hugo Wolf comme artiste mais également en tant qu' homme. Cela dit, avant d'aborder la question générique, le symbolisme des œuvres elles-mêmes nous livre certaines indications préalables.

1. Symbolismes

A ce titre deux orientations se présentent suivant le niveau d'approche: le symbolisme des motifs musicaux, repérable dans les pièces et le symbolisme caché résultant du choix de l'emplacement des Lieder au sein de l'ensemble.

12 Karl Vietor, «L'histoire des genres littéraires», in: *Théorie des genres*, éd. par Gérard Genette, Paris 1986, p. 9–35, cit. p. 10–11; la citation de Goethe selon Henri Lichtenberger (trad.), *Goethe, Divan occidental-oriental,* Paris 1940, p. 377.

Motifs musicaux

En ce qui concerne les motifs musicaux la contribution d'Eric Sams s'avère incontournable. Dans son ouvrage paru en 1983, l'auteur[13] a relevé pas moins de vingt-quatre «critères» dans l'ensemble de l'œuvre de Hugo Wolf, chacun d'eux possèdant une tournure musicale propre, ainsi dans les *Mörike Lieder*:

- l'enfance est représentée par des syncopes ou des contretemps dans *Der Genesene an die Hoffnung* (n° 1) ou pour souligner le mot *Mädchen* dans *Nimmersatte Liebe* (n° 9);
- l'évocation du chant est exprimé par un saut de sixte, descendant en l'occurrence, dans la phase inaugurale de *Jägerlied* (n° 4);
- le sentiment amoureux est représenté par deux lignes mélodiques imbriquées en mouvement contraire. Ainsi les trouvons-nous dans le postlude de *Lebe wohl* (n° 36) ou dans *Peregrina I* et *Peregrina II* (n° 33, n° 34).

Les éléments symboliques retenus par Sams recouvrent des domaines sémantiques extrêmement variés:

- des concepts: la liberté (n° 8), le mystère (n° 19);
- des états psychologiques: la gaîté (n°7), l'amour (n° 13 et 14) qu'il s'agisse d'union ou de rupture, la déception (n° 20);
- des actions: le chant (n° 10);
- des conditions de vie psychologique: l'enfance (n° 2), l'isolement (n° 15), la nuit et l'insomnie (n° 17), la nuit et le sommeil (n° 18).

L'expérience personnelle de l'artiste est primordiale, comme en témoigne la présence de la thématique de l'insomnie. Le fait que le compositeur cherche ses inspirations dans sa propre existence contribue à expliquer la difficulté que Hugo Wolf avait à représenter un personnage autre que lui-même, malgré ses tentatives de distanciation, manifestes dans sa volonté de composer un opéra. En second lieu, l'éclectisime des sources d'inspiration nous montre que le compositeur organise son monde au moyen d'un crible très personnel se déjouant des lieux communs, voire de ses propres motifs symboliques: par exemple les broderies habituellement dévolues à la nuit ensommeillée – d'après les observations d'Eric Sams – sont absentes du Lied *An den Schlaf* (Au sommeil) (n° 29). Concernant notre sujet d'étude, la conception du recueil, il convient d'accepter les effets variables de tel ou tel

13 Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, Londres 1983, p. 7–22.

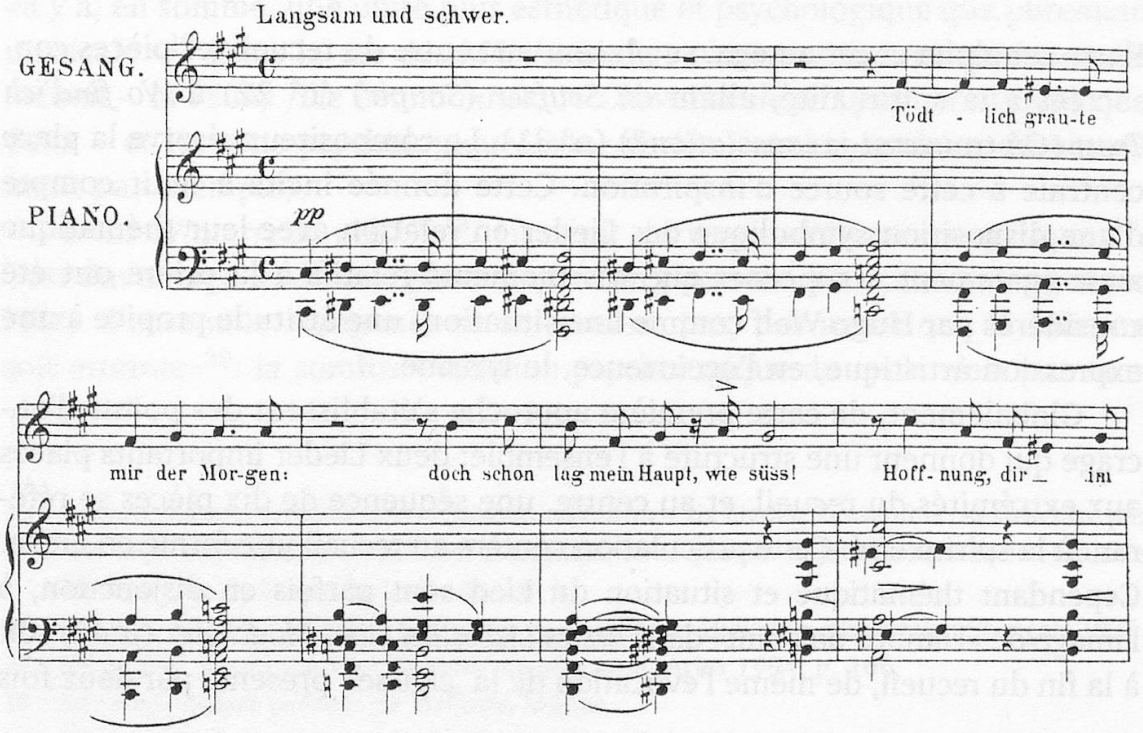
guide d'organisation. Ainsi l'élément structurant n'a pas de caractère systématique et en corollaire, plusieurs normes d'agencement sont présentes dans le recueil.

Thématique et ordonnancement des Mörike-Lieder

Au chapitre de la relation entre thématique et place du Lied, l'enfance se trouve logiquement au début du recueil; *Der Knabe und das Immlein* (*L'Enfant et l'abeille*) (n° 2), *Der Tambour* (n° 5). En vis-à-vis, *Lebe wohl* (*Adieu*) (n° 36) laisse entrevoir la fin du recueil. De manière ostentatoire le compositeur place en tête du recueil *Der Genesene an die Hoffnung* (*Le Convalescent guéri par l'espoir*) pour montrer sa joie et sa confiance dans sa veine créatrice retrouvée. Mais tout aussi symptomatiquement le dernier Lied *Abschied* (*Adieu*) (n° 53) exprime le doute du créateur par l'intervention caustique, voire burlesque, d'un critique musical. Il s'agit là d'une mise en abyme car Hugo Wolf était lui-même chroniqueur, parfois mordant, en particulier envers Brahms. La place de ce dernier Lied est une conclusion mais surtout l'expression d'un doute.

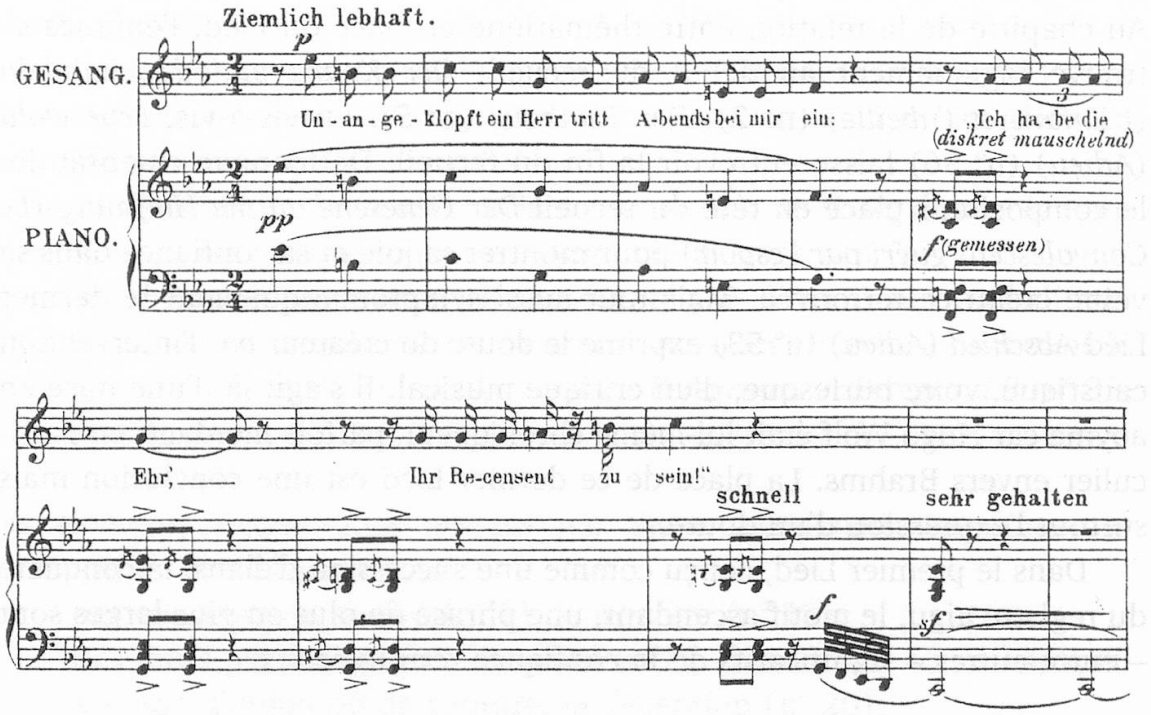
Dans le premier Lied, conçu comme une succession d'élans, la conquête du registre aigu, le motif ascendant, une phrase de plus en plus larges sont – entre autres – significatifs de la confiance retrouvée.

Exemple 1: *Der Genesene an die Hoffnung* (n° 1), mesures 1–9.



Dans le dernier Lied, non dénué d'emphase, la phrase initiale construite sur un modèle répétitif semble tourner sur elle-même, sans progression apparente, relevant d'une conception à l'opposé de la pièce inaugurale[14].

Exemple 2: *Abschied* (n° 53), mesures 1–10.



Entre cet alpha et cet omega, se placent au centre du recueil les pièces consacrées à la spiritualité, allant de *Seufzer* (*Soupir*) (n° 22) à *Wo find'ich Trost* (*Où trouverai-je consolation?*) (n° 31). Le compositeur réserve la place centrale à cette source d'inspiration. Cette donnée incite à tenir compte d'une disposition symbolique des Lieder en relation avec leur thématique mais également à supposer que ces moments relatifs à la prière ont été considérés par Hugo Wolf comme une situation, une attitude propice à une expression artistique, en l'occurrence, le lyrisme.

Globalement, de cette première approche s'établissent des points d'ancrage qui donnent une structure à l'ensemble: deux Lieder importants placés aux extrémités du recueil, et au centre, une séquence de dix pièces se référant à la spiritualité. Cette articulation confère au recueil une forme en arche. Cependant thématique et situation du Lied sont parfois en disjonction, à l'image de «l'amour naissant» dans *Erstes Liebeslied eines Mädchens* (n°42) soit à la fin du recueil, de même l'évocation de la chasse présente par deux fois

14 Cette phrase musicale est proche de la thématique du chœur humoristique de Robert Schumann *Zahnweh* (Rage de dents), op. 55, n° 2.

Jägerlied (n°4) et *Der Jäger* (n°40). Ces contre-exemples montrent l'inégalité de l'importance de la thématique poétique en tant que facteur d'agencement du recueil. Nous verrons par ailleurs que les grandes thématiques mentionnées renvoient chacune à un mode d'énonciation. Mais avant d'aborder ce domaine, d'autres critères d'agencement peuvent être mis à jour au moyen des procédés de composition.

2. *Procédés de Composition*

Seront exposés les procédés de composition permettant d'unifier un ensemble d'éléments juxtaposés, ici les Lieder. Dans un premier temps le recueil sera rapporté aux grands cycles connus. Puis seront examinés les paramètres musicaux facteurs d'unité en la matière: le plan tonal et les registres.

Cycle et recueil

L'évocation d'un ensemble de Lieder renvoie à l'idée de cycle – *Liederkreis* – et, en particulier au premier du genre: *An die ferne Gebliebte* (1816) de Beethoven. Mais cette œuvre est bien éloignée de notre sujet d'étude[15]. Plus tard, *Die Schöne Müllerin* (1823) de Franz Schubert[16], aura pour fil conducteur une histoire simple et touchante, présentée dans un *Volkston* (ton populaire), reliant les vingt poèmes de Wilhelm Müller. Selon Serge Gut «il y a, en somme, une unité plus esthétique et psychologique que purement musicale.»[17] Dans le cas des *Mörike-Lieder*, plusieurs figures traversent le recueil – la *Jeune fille abandonnée*, le *Chevalier de feu* pour n'en citer que deux – et les tons psychologiques sont variés (ironie, candeur, désabusement par exemple).

Dans *Winterreise* (1827)[18], en dépit du retour d'éléments cycliques[19], c'est davantage le climat général que l'architecture musicale qui engendre l'idée d'ensemble. «L'agonie ne se termine pas, pas avant que la folie ne soit atteinte»[20]: la sombre évolution psychologique du cycle n'est pas sans

15 Les proportions de cycle fondateur sont moindres – six Lieder; l'ensemble est structuré par une large exploitation de la forme strophique ainsi que par le jeu des tonalités: 1) quarte *Mi b, sol, la b*, 2) quinte *La b, do, Mi b*.

16 Voir à ce sujet Arnold Feil, *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin – Winterreise*, Stuttgart 1975.

17 Serge Gut, *Aspects du Lied romantique allemand*, Arles 1994, p. 106.

18 Sur vingt-quatre poèmes de Wilhelm Müller.

19 Thèse défendue par Harry Goldschmitt, mais discutable; voir à ce sujet: Gut, *Aspects du Lied*, p. 110–111.

20 Dietrich Fischer-Diskau, *Auf den Spuren der Schubert Lieder*, Wiesbaden 1971, p. 297.

rappeler les Lieder encadrant le recueil de Hugo Wolf, allant de la confiance au désabusement. Cependant, dans les *Mörike-Lieder* il ne s'agit pas d'un parcours psychologique téléologique mais de phases contrastées successives.

Le premier cycle de Schumann, *Liederkreis* op. 39 (1840) sur des poèmes d'Eichendorff[21] présente nombre de topiques du romantisme dont les thèmes sont la nature, la figure du *Wanderer* ou bien le fantastique. Ces sources d'inspiration seront également présentes dans les *Mörike-Lieder*. Enfin avec *Dichterliebe* (1840) Robert Schumann[22] sélectionne seize poèmes parmi les 65 du *Lyrisches Intermezzo* de Heine[23]. Cette démarche se rapproche de l'initiative de Hugo Wolf vis-à-vis de l'œuvre de Mörike[24]. Si Hugo Wolf opère bien une sélection, c'est dans l'œuvre entière et non pas à partir d'un ensemble organisé par le poète.

Bien que les *Mörike-Lieder* présentent des affinités avec ces différents cycles, la variété des images évoquées, l'absence de trame unique et évolutive conjuguée au grand nombre de pièces font que l'idée de cycle unique ne peut décemment pas convenir au recueil. Notre recherche s'oriente désormais vers une succession de séquences.

Tonalités et registres

Au regard du plan tonal et des registres, le jeu des tonalités illustre bien une phase initiale en attente d'une résolution. Le premier Lied (*Der Genesene an die Hoffnung*) en *fa* # m / *Sol b* M est suivi de tonalités fondées sur le degré napolitain: le Lied suivant (*Der Knabe und das Immlein*) est en *sol* m / *Sol* M, le n° 3 (*Ein Stündlein wohl vor Tag*) en *sol* m; il faut attendre[25] le n° 6 (*Er ist's*) avec le printemps comme thématique, en *Sol* M pour revenir à ce degré napolitain; mais le dernier de cette phase (à notre avis), le n° 7 (*Das verlassene Mägdlein*) en *la* m, relance la curiosité de l'auditeur. Cependant, une interprétation formelle par le seul biais des relations tonales, identifiable, sur une séquence, s'avère non significative pour l'ensemble du recueil.

21 *Liederkreis* op. 39 possède un plan tonal significatif, cependant moins ténu que celui mis en place par Beethoven.

22 *Frauen-Liebe und -Leben*, op. 42 d'après des textes d'Adalbert Chamisso présente en huit Lieder un itinéraire amoureux féminin et pour mieux signifier cette narration présente un plan tonal symbolique répondant aux ruptures et similarités.

23 Le musicien conserve la trame des amours malheureuses du poète, teintées parfois d'une certaine ironie.

24 Günther Baum, «Zur Vor- und Entstehungsgeschichte des Mörike-Liederbuches von Hugo Wolf», in: *NzM* 132 (1971), p. 648–659.

25 Le Lied suivant *Jägerlied* en *La* M (retour dans une tonalité en dièzes, relative de *Fa* # m); le n° 5 *Der Tambour* est en *Mi* M.

Comme dans le cas des symbolismes thématiques développés ci-dessus, l'importance de tel ou tel paramètre demeure inégale. En effet, dans cette séquence initiale, les registres viennent renforcer le parcours tonal. Le premier Lied va symboliquement du grave à l'aigu, les deux suivants restent dans le registre aigu. Parcours tonal (ton initial et ton napolitain) et registres sont donc liés dans les trois premiers Lieder. Ce couple de paramètres a ponctuellement une valeur fonctionnelle puis devient ensuite moins probant. Ce constat nous oriente vers une conjonction de critères et non pas vers la recherche d'un critère unique. Ainsi l'hypothèse du renouvellement des facteurs d'unité du recueil se confirme peu à peu. Cela dit, un critère d'ordonnancement supplémentaire peut être avancé, à savoir la position du locuteur renvoyant à un mode d'énonciation spécifique, à un genre.

3. L'Approche générique

Le choix sélectif et ré-ordonné par le compositeur parmi l'œuvre poétique de Mörike nous a conduit à envisager un autre ordre d'agencement, lié à l'attitude fondamentale du compositeur vis-à-vis des poèmes, c'est-à-dire une approche générique. Une relation entre type de mise en musique et thématique poétique renforcera cette option. Se dessine ainsi une conception du recueil comme une succession de séquences, ou de courts *Liederkreise*. Ensemble qui se veut totalisant car les trois grands genres y sont représentés, du moins abordés. Chacune de ces mises en musique – lyrique, dramatique et narrative – sera évoquée, puis le goût de la nuance propre au compositeur, et enfin l'articulation de l'ensemble.

Lyrique, dramatique narratif: élements distinctifs

Si le texte est primordial pour établir une appartenance à tel ou tel genre, la mise en musique permet de renforcer ou non l'orientation initiale. Nous partirons de quelques données fondamentales.

Riche et varié, le mode d'expression émanant spontanément des poèmes d'Eduard Mörike est lyrique. Poète romantique par excellence, son œuvre fait une large place à un imaginaire foisonnant: l'humour, le sérieux, le religieux le moment présent ou le surnaturel s'y cotoient.

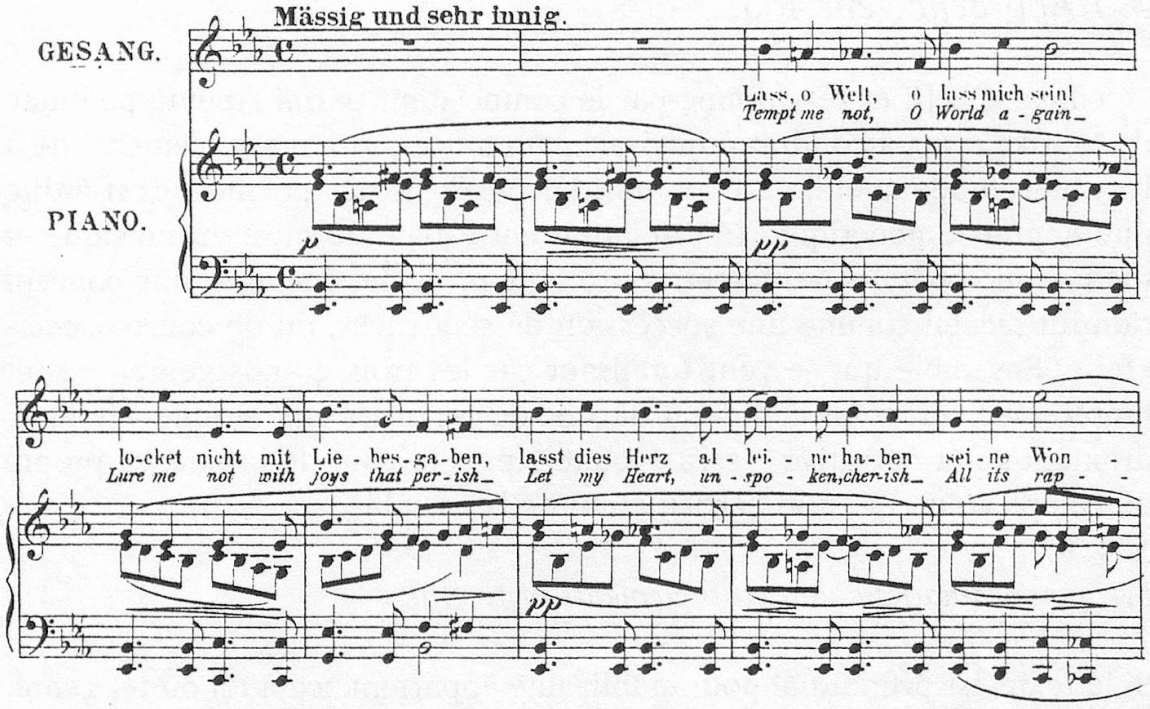
Dans une expression lyrique du poème, le «je» est un signe de reconnaissance, puis vient une situation dans laquelle se complaît l'énonciateur. Le cadre est fixe, l'action inexistante. Seuls les états d'âme, les images de la conscience offrent une animation. Le début du poème *Verborgenheit* (*Retraite secrète*) (n° 12) en témoigne. (Les traductions françaises des poèmes

sont issues de l'ouvrage suivant: Eduard Mörike, *Poésies*, traduction française de Raymond Dhaleine, Paris 1967.)

«Laisse-moi, laisse-moi, ô monde,
Epargne-moi les dons d'amour,
Respecte ce coeur solitaire.
Sa volupté et son tourment!
Pourquoi mon âme est-elle en deuil? ...»

La mise en musique de *Verborgenheit* est significative à ce sujet, car la pièce est dotée d'un modèle d'accompagnement qui ne présente que peu d'évolution, les croches étant omniprésentes, en opposition avec la mobilité de l'harmonie.

Exemple 3: *Verborgenheit* (n° 12), mesures 1–9.



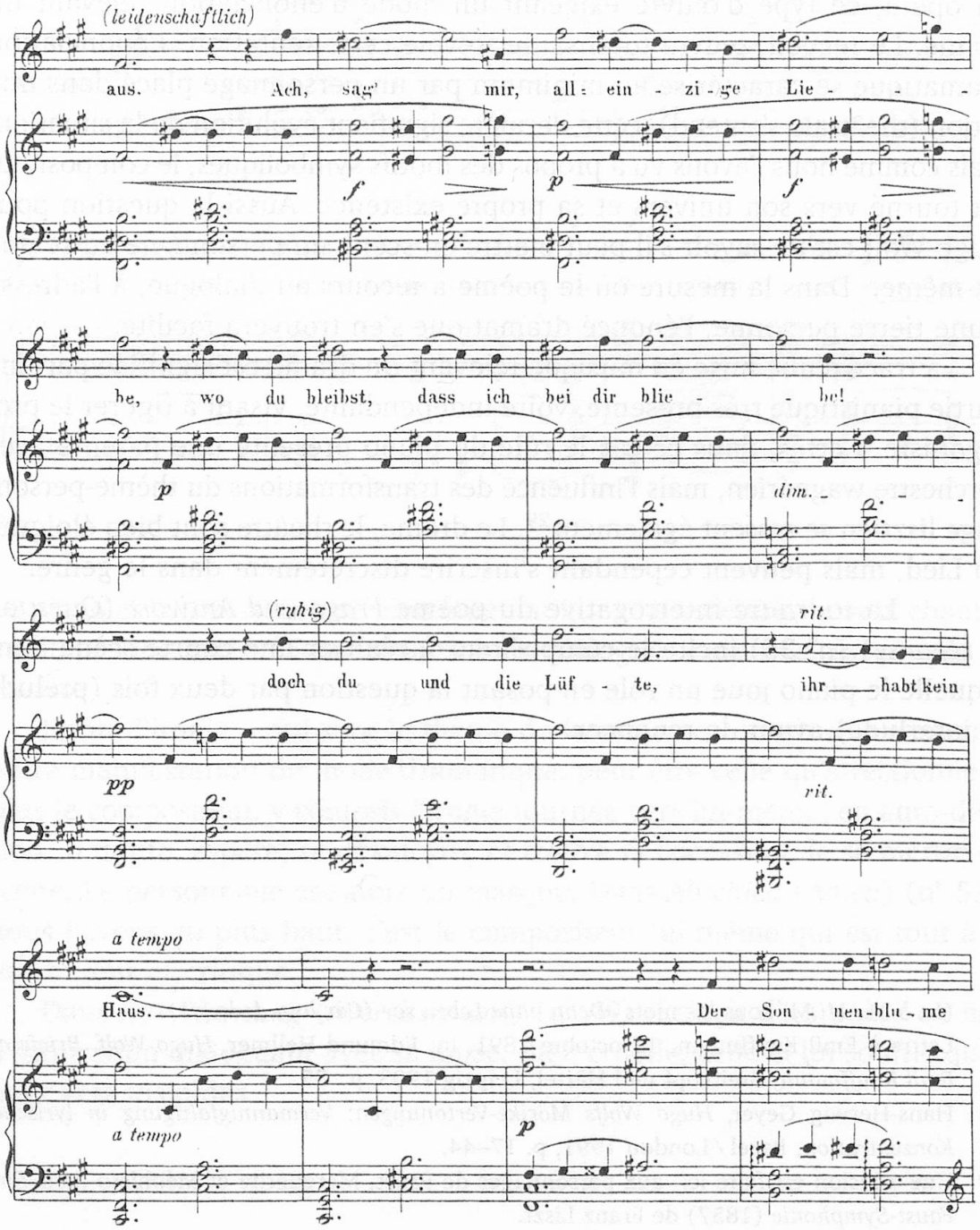
Le Lied suivant *Im Frühling* (*Au printemps*) (n° 13) est une adresse à cette douce saison, confidente des amours. Le «je» est omniprésent, la situation sans action, la seule réalité étant l'introspection:

«Je suis là, étendu
Sur la colline du printemps.
Ce nuage sera mon aile,
Un oiseau vole devant moi,
Dis-moi, amour unique, où donc est ta demeure.
Pour que je la partage.
C'est que toi et les airs, vous êtes sans maison ...»

Dans la mise en musique, la ligne chromatique et le motif de broderie (*ré, mi, ré, fa #*) dans l'accompagnement constituent l'élément fixe, l'harmonisation l'élément mobile. Le motif pianistique en broderie, présent très tôt, va petit à petit s'imposer. Ainsi la succession irraisonnée et subtile des impressions et images de la conscience est figurée, notamment entre:

> «Dis moi, amour unique, où donc est ta demeure
> Pour que je la partage.
> C'est que toi et les airs, vous êtes sans maison.»

Exemple 4: *Im Frühling* (n° 13), mesures 9–24.



Enfin l'illustration de cette contemplation se trouve dans *An den Schlaf* (*Au sommeil*) (n° 29) poème relevant d'une inspiration spirituelle, centrale dans le recueil. Ici la formule d'accompagnement est immuable; l'harmonie, remarquable, repose sur les altérations (*fa b* en *La b* M; quinte haussée dans l'accord de dominante) et l'enharmonie[26].

Le lyrisme nous révèle la nature profonde de Hugo Wolf, en un mot ce qu'il est, et ce, en dépit des hésitations du compositeur lui-même: «Also wäre ich nicht einmal ein ordentlicher Lyriker.»[27] (Ainsi ne serais-je donc point un authentique auteur lyrique). C'est d'ailleurs la démonstration de Hans-Herwig Geyer dans sa thèse sur la mise en musique des poèmes de Mörike[28]. Cependant, l'ambition obsédante pour Hugo Wolf est de composer un opéra, ce type d'œuvre exigeant un mode d'énonciation relevant du drame. Le recueil, œuvre totalisante, révèle cette tentation. L'énonciation dramatique se caractérise au minimum par un personnage placé dans une action (théâtrale s'entend), cette dernière signifiant évolution de la situation. Mais comme nous l'avons vu à propos des motifs symboliques, le compositeur est tourné vers son univers et sa propre existence. Aussi la question pour Hugo Wolf est de savoir s'il peut mettre en scène un personnage autre que lui-même. Dans la mesure où le poème a recours au dialogue, à l'adresse d'une tierce personne, l'énoncé dramatique s'en trouvera facilité.

La trace d'une mise en musique relevant du drame est signifiée par une partie pianistique très présente, voire indépendante, visant à figurer le protagoniste. Certes, dans ce cas le rôle du piano présente une parenté avec l'orchestre wagnérien, mais l'influence des transformations du thème-personnage lisztien se ressent également[29]. Le drame, le théâtre sont bien éloignés du Lied, mais peuvent cependant s'inscrire discrètement dans le genre.

La tournure interrogative du poème *Frage und Antwort* (*Question et réponse*) (n° 35) incite le compositeur à réaliser une courte scène dans laquelle le piano joue un rôle en posant la question par deux fois (prélude et interlude) avant de renoncer.

26 (*La b* M / *Mi* M) sous les mots «*Denn ohne Leben so*» (*Car loin de la vie*).

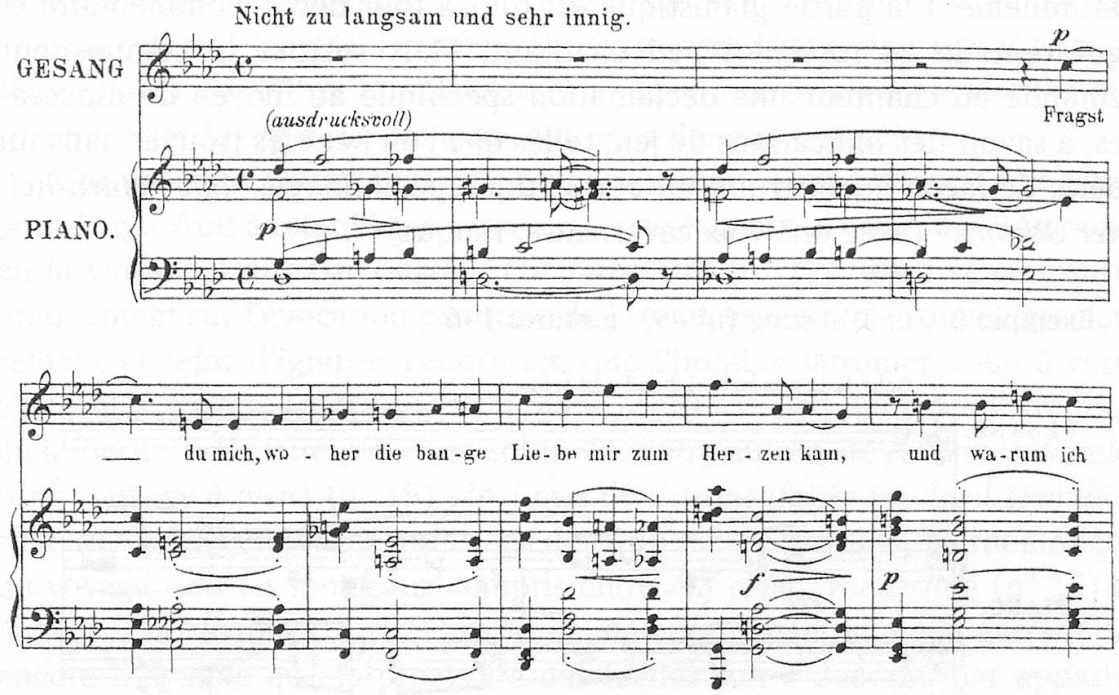
27 Lettre à Emil Kauffmann, 12 octobre 1891, in: Edmund Hellmer, *Hugo Wolf. Briefe an Emil Kauffmann*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1903, p. 55.

28 Hans-Herwig Geyer, *Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen: Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration*, Basel / London 1991, p. 17–44.

29 Une allusion est faite ici aux personnages de Faust, Marguerite et Méphisto dans *Eine Faust-Symphonie* (1857) de Franz Liszt.

«Tu veux savoir d'où m'est venu
Cet amour anxieux au coeur
Et pourquoi je lui ai laissé
Depuis longtemps son dard cruel
Dis-moi pourquoi l'aile des vents ... »

Exemple 5: *Frage und Antwort* (n° 35), mesures 1–9.



Le piano est un personnage bien énigmatique mais présent, la voix chantée en étant l'interprète. Cette situation de dialogue, évolutive, est propre au théâtre.

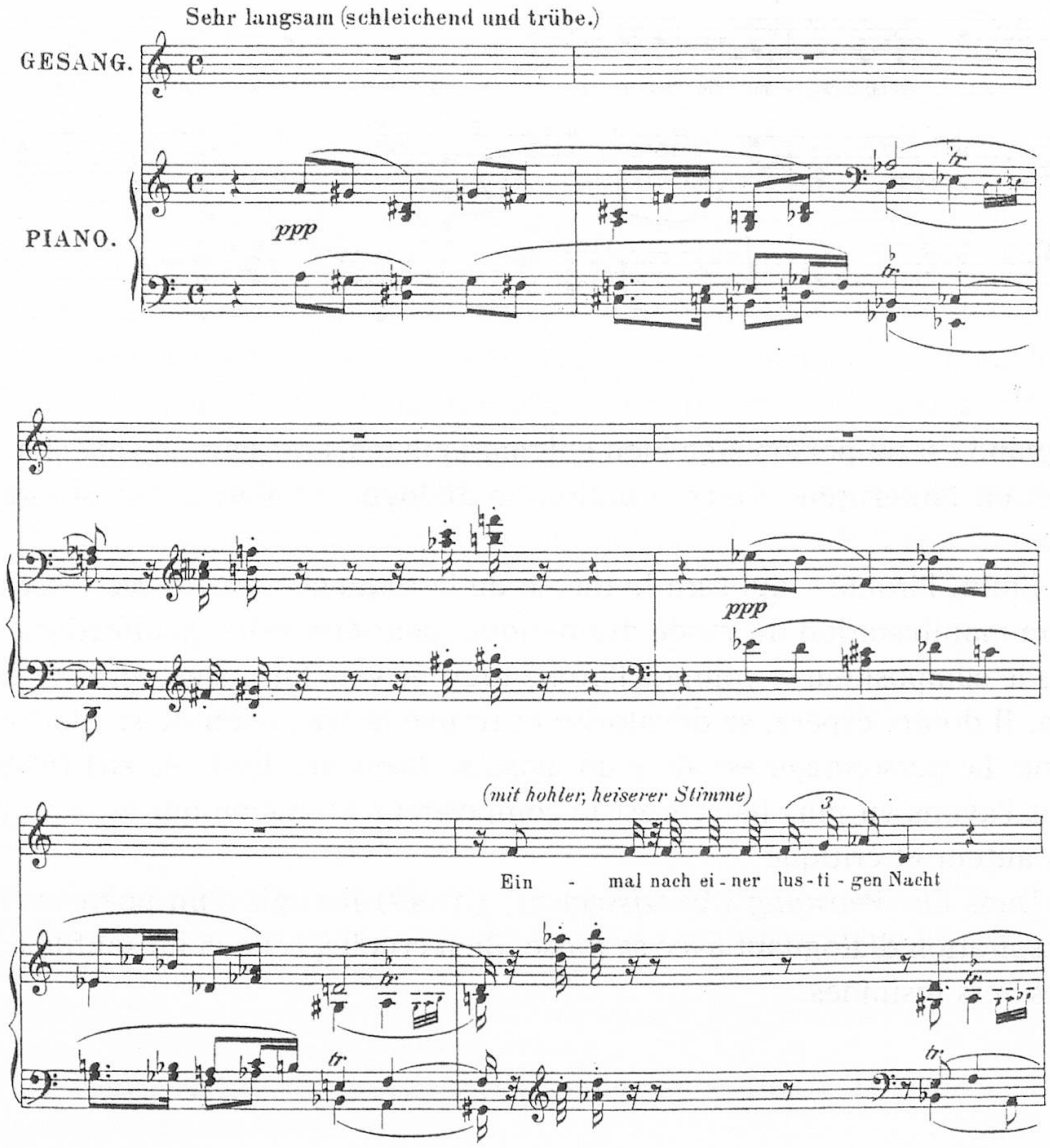
Enfin, l'ironie – qui sera le thème de la séquence conclusive – est une autre manifestation du mode dramatique, peut-être celle qu'affectionne le plus le compositeur, y compris l'ironie tournée vers lui-même, en auto-dérision. Il doute, espère, se dévalorise et trouve là l'occasion de se mettre en scène. Le personnage est alors un masque. Dans *Abschied* (*Adieu*) (n° 53), nous l'avons vu plus haut, c'est le compositeur lui-même qui est tout à la fois auteur et critique.

Dans *Zur Warnung* (*Avertissement*) (n° 49) il s'agit d'un poète en mal d'inspiration dialoguant avec sa muse. Bien cruelle, celle-ci lui souffle quelques vers insipides.

«Un beau matin, après une nuit de plaisir,
je me réveillai dans un étrange état:
soif, horreur de l'eau, sang qui bat,
ému, le cœur tout amolli,
presque poétique. J'implorai de la Muse un poème.
Mais elle, feignant le pathos, se rit de moi,
et me servit un vil rossignol ...»

Naturellement la partie pianistique est tour à tour décor, commentaire et figuration de ce rossignol peu chantant. Mais surtout le compositeur demande au chanteur une déclamation spécifique au moyen de didascalies, à savoir des indications de jeu, telles que l'on peut les trouver dans un opéra, de façon à construire un authentique personnage: «*mit hohler, heiserer Stimme*» (avec une voix caverneuse, rauque)[30].

Exemple 6: *Zur Warnung* (n° 49), mesures 1–6.



S'agissant du mode narratif, a priori le locuteur n'intervient pas dans la fable énoncée. Souvent une distance temporelle vient s'ajouter et l'imparfait sera le temps favori de la narration. Cependant ni Eduard Mörike ni Hugo Wolf ne sont disposés à s'exprimer sur un mode purement narratif, tant leur introspection est forte. Sur un plan musical, l'homothétie entre l'image poétique et le figuralisme pianistique sera de mise, même au prix de ruptures. Les grands Lieder évoquant le fantastique – avant-dernière séquence – procèdent de cette esthétique. De cette manière, mais en glissant un accent dramatique, le compositeur bâtit une fresque célèbre, *Der Feuerreiter* (*Le Chevalier de feu*) (n° 44). De même *Die Geister am Mummelsee* (*Les Esprits du Mummelsee*) (n° 47) et *Storchenbotschaft* (*Le Message des cigognes*) (n° 48) suivent cette logique. Le compositeur les a donc rassemblés.

Une seconde option musicale pour exprimer ce mode narratif consiste pour Hugo Wolf à retenir une caractéristique évocatrice et de la réitérer tout en la variant. Dans *Der Gärtner* (*Le Jardinier*) (n° 17) «Wolf se concentre uniquement sur l'évocation picturale de la princesse qui chevauche gracieusement et feint d'ignorer l'adoration que l'humble jardinier voue à cette jeune fille exaltée. (Alors que Schumann, dans son lied, lui prête l'attention qu'il mérite).»[31] Cette pièce est entourée, entre autres, de *Auf einer Wanderung* (*Voyage à pied*) (n° 15) ainsi que de *Citronenfalter im April* (*Papillon en avril*) (n° 18) relevant toutes les deux du même procédé. La thématique du voyage, soit les morceaux compris entre *Auf einer Wanderung* (n° 15) et *Auf eine Christblume II* (n° 21) exprime majoritairement le mode narratif. Là encore il semble que la proximité des Lieder soit à dessein, par appariement générique. Cependant l'expression lyrique n'est jamais éloignée et, en mêlant ces manières d'énonciation, transparaît la subtilité et le goût de la nuance du compositeur.

L'art de la nuance

A ce propos nous pouvons citer *Um Mitternacht* (*A minuit*) (n° 19) évoquant la nuit:

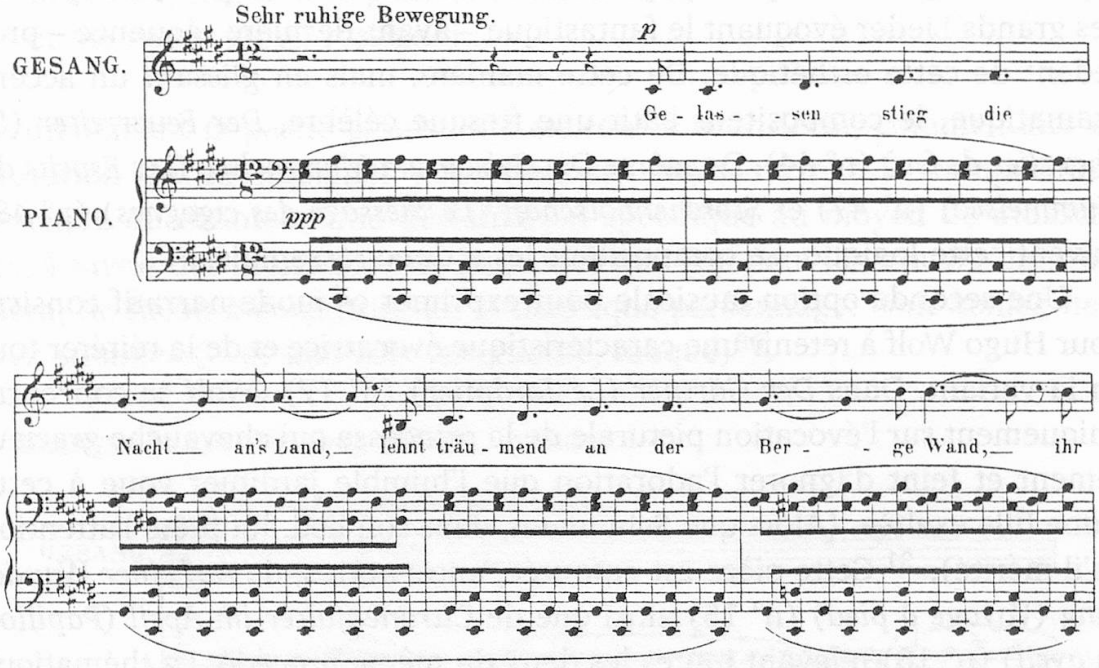
«Dans le calme, la nuit sur la terre descend;
Rêveuse, elle s'appuie au mur de la montagne,
Et ses yeux, maintenant, regardent reposer
Les deux plateaux égaux de la balance d'or...»

30 Cette particularité se retrouve dans *Abschied* (*Adieu*) à chanter «*diskret mauschelnd*» (discrètement maguouillant) puis «*verdrossen*» (renfrogné).

31 Mosco Carner, *Les Lieder de Wolf*, BBC Publications, London 1982; traduit de l'anglais par Dennis Collins, Actes sud, Arles 1988, p. 58.

La mise en musique de Hugo Wolf par un modèle d'accompagnement unique dont le renouvellement vient de l'harmonie montre l'orientation intime, lyrique de cette évocation.

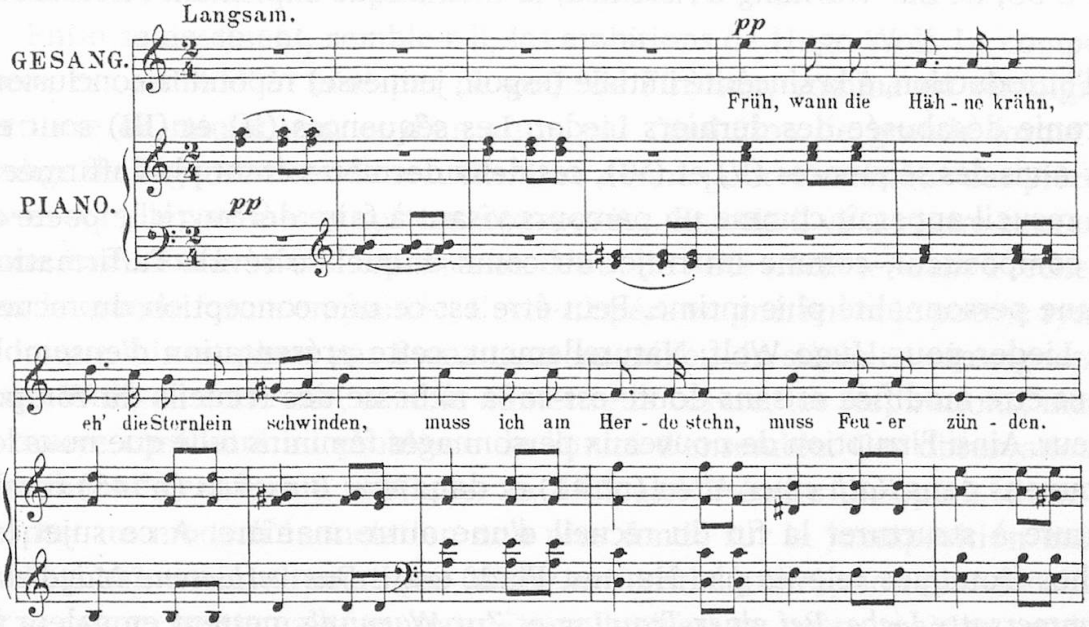
Exemple 7: *Um Mitternacht* (n° 19), mesures 1–5.



De même, la mise en musique de *Das verlassene Mägdlein* (*La Jeune fille abandonnée*) (n° 7) montre une théâtralisation à partir, cette fois, d'un texte d'inspiration lyrique, d'ailleurs soulignée par Mosco Carner: «… un rythme funèbre, de froides septièmes, de pathétiques accords de quinte augmentée, et toute la scène triste et désespérée surgit dans notre esprit.»[32] En comparaison, la version de Schumann, dans laquelle les interludes et postludes ne figurent point, montre une approche du poème faisant abstraction de toute représentation.

32 Carner, *Les Lieder de Wolf*, p. 37.

Exemple 8: *Das verlassene Mägdlein* (n° 7), mesures 1–12.



Par ce goût de la nuance, de la mobilité de la distance entre poème et mise en musique, transparaît une manière de procéder du compositeur, qualités que nous retrouvons naturellement dans l'articulation générale du recueil.

Articulation et conception du recueil

Les poèmes d'Eduard Mörike ainsi présentés par Hugo Wolf peuvent être répartis par affinité générique liée à une thématique: une conception totalisante du recueil par la présence de différents modes d'énonciation où prédomine le lyrisme.

Pour l'ensemble, sept articulations se laissent deviner selon cette orientation:

(I) une introduction allant des Lieder 1 à 7, de *Der Genesene an die Hoffnung* à *Das verlassene Mägdlein*, thématique exprimant la sincérité;

(II) narration et lyrisme, comprenant les Lieder 8 à 14, de *Begegnung* à *Agnes*, relevant de la confidence;

(III) narration concernant les Lieder 15 à 21, de *Auf einer Wanderung* à *Auf eine Christblume*, centrée sur le voyage;

(IV) lyrisme pour les Lieder 22 à 31, de *Seufzer* à *Wo find ich Trost*, dévolu à la spiritualité;

(V) drame présenté par les Lieder 32 à 41, de *An die Geliebte* à *Rath einer Alten*, lié au personnage de l'amoureux;

(VI) narration s'étendant des Lieder 42 à 48, de *Erstes Liebeslied eines Mädchens* à *Storchenbotschaft*, appartenant au fantastique;

(VII) conclusion sur un mode dramatique englobant les derniers Lieder 49 à 53, de *Zur Warnung* à *Abschied*, la thématique exprimant l'ironie.

A l'introduction, à la sincérité initiale (espoir, jeunesse) répond la conclusion, l'ironie désabusée des derniers Lieder. Les séquences (II) et (III) sont en vis-à-vis des séquences (V) et (VI), ces deux dernières étant plus affirmées. Le recueil apparaît comme un parcours visant à faire découvrir le poète et le compositeur, comme un trajet au cours duquel se révèle l'affirmation d'une personnalité plus intime. Peut-être est-ce une conception du recueil de Lieder pour Hugo Wolf. Naturellement, cette présentation d'ensemble peut être modifiée et sans doute est-ce la richesse des recueils du compositeur. Ainsi l'irruption de nouveaux personnages féminins telle que nous les trouvons dans *Rath einer Alten* (n° 41) et dans *Nixe Binsefuss* (n° 45) est de nature à structurer la fin du recueil d'une autre manière. A ce sujet les échos ironiques relevés par Harmut Fladt entre *Das verlassene Mägdlein*, *Nimmersatte Liebe*, *Bei einer Trauung* et *Zur Warnung* mettent en valeur la distanciation dont le compositeur fait souvent preuve. L'ensemble du recueil s'en trouve ainsi réévalué[33]. Une pluralité de lectures est offerte; les divers agencements en concert ou à l'occasion d'un disque en témoignent.

En conclusion, Hugo Wolf par l'entrelacs des relations entre les thématiques, les procédés de composition et les modes d'énonciation rythme le recueil par une succession des séquences, non affichées comme telles cependant. Leur détermination suscite également interrogation et choix. Hugo Wolf ne s'en remet manifestement pas à tel ou tel procédé, et affectionne les nuances, sources d'une expression précise du sentiment musical. Les modes d'énonciation renforcent la cohérence entre certains couples de Lieder; c'est le cas pour *Peregrina I* et *Peregrina II* (n° 33, n° 34) par l'entremise d'un même motif musical[34].

D'une certaine façon, Hugo Wolf pose également la question de la destination des œuvres. Si *Der Feuerreiter* (n° 44) relève de la grande fresque, morceau de concert brillant, en revanche *Neue Liebe* (n° 30) possède selon

33 Hartman Fladt, «Der geniale Dilettant», in: *Hugo Wolf*, éd. par Heinz Klaus Metzger et Reiner Riehn (Musik-Konzepte 75), Text + Kritik, München 1992, p. 116–129.

34 Un constat similaire peut être fait entre *Ein Stündlein wohl vor Tag* (*Une petite heure avant le jour*) – (n° 3) – par l'exploitation de l'harmonie précédente (l'accord de sixte augmentée) et l'usage du registre aigu *Der Knabe und das Immlein* (n° 2).

Anton Tausche[35] un caractère intimiste, secret, que l'on réserve à un cadre restreint[36].

Enfin se dessinent, semble-t-il, les ambitions de Hugo Wolf. Le compositeur est attiré d'un côté par ce goût de l'instant, comme en témoigne l'écriture de miniatures, et d'un autre par l'ambition de grande forme à l'image de l'agencement de recueils. Il se donne pour «matériau» des pièces closes sur elles-mêmes et surtout juxtaposées. En cela il va à contre-courant d'une évolution musicale entamée au début du XIXe siècle tendant à rechercher la grande forme enchaînée. L'acte d'opéra wagnérien et le poème symphonique mis en place par Franz Liszt au milieu du siècle en témoignent. Hugo Wolf, au contraire, semble admettre la césure, les respirations, mais se trouve confronté au problème de l'unité d'ensemble. Ces observations contribuent peut-être à expliquer sa difficulté à écrire un opéra, donc à adopter un mode d'énonciation non plus fondé sur la juxtaposition mais sur l'enchaînement dramatique (d'une action théâtrale), non plus focalisé sur sa propre personnalité ou tourné vers l'univers du poète, mais au service de personnages. En dernière analyse, le recueil est cette phase singulière de la création, passage entre l'auteur et ses interprètes, œuvre dont l'approche est sans cesse renouvelée.

35 Anton Tausche, *Hugo Wolf's Mörike Lieder*, Wien 1947, p. 119.

36 Au demeurant cette question de la destination de l'œuvre rejoint les préoccupations de Franz Liszt à la fin de sa vie, notamment concernant son dernier poème symphonique *Von der Wiege bis zum Grabe* (*Du berceau à la tombe*) composé en 1882.