

# DIE TONKUNST

MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK UND MUSIKWISSENSCHAFT



THEMA: NATIONALISMEN IN DER FRÜHNEUZEITLICHEN MESSE

Karl Bellenberg

## »Ich habe dich gewählt ...«

Lutz-Werner Hesses Sinfonisches Gedicht op. 82 –  
Hommage an die Dichterin Else Lasker-Schüler

Das Jubiläumsjahr zum 150. Geburtstag der Dichterin Else Lasker-Schüler endete im Februar 2020 mit vielen Kulturveranstaltungen, in deren Zug am 15. und 16. Dezember 2019 ein abendfüllendes Werk in Wuppertal zur Uraufführung kam: Lutz-Werner Hesses Sinfonisches Gedicht *Ich habe dich gewählt ...* op. 82 für Sprecher, Mezzosopran, Chor und großes Orchester. Wenige Vertonungen zu Texten Else Lasker-Schülers waren bisher bekannt. Heute weiß man um über 450 Komponisten und über 2.000 Werke und ist erstaunt. Der Hochschullehrer und Komponist Lutz-Werner Hesse ist in Fachkreisen kein Unbekannter. Er wurde 1955 in Bonn-Bad Godesberg geboren und studierte Schulmusik und Komposition an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT) sowie Musikwissenschaft, Lateinische Philologie und Alte Geschichte an der Universität zu Köln. Dort wurde er 1983 promoviert. Hesse war seit 1984 Dozent der HfMT Köln und seit 2009 bis Januar 2021 ihr Geschäftsführender Direktor in Wuppertal. Seit 2004 ist er Vorsitzender der Konzertgesellschaft Wuppertal, Förderverein des Sinfonieorchesters. Hesse ist in seiner musikalischen Arbeit traditionsbewusst. Seine Genres umfassen Streichquartette, Sinfonien, ein Violin- und ein Hornkonzert. Zu häufigen Aufführungen kam die *Vita di San Francesco*. Hesses Werk op. 82 erschien im November 2020 auf CD.

Das Sinfonische Gedicht *Ich habe dich gewählt ...* gehört als zeitgenössische Musik zur Postavantgarde, welche von freier Atonalität, Dodekaphonie und seriellen Konstrukten zurück in die Beziehung von Intervallen, Klängen, Klangfarben und Formen führt, die die Errungenschaften vergangener Jahrhunderte einschließt. So stehen reine Dur- und Mollakkorde neben komplexen Tonschichtungen, verlaufen Melodien

in alten Kirchentönen. Das fast 50-minütige Werk vertont sieben Lasker-Schüler-Gedichte und hat die große Besetzung einer Mahler-Sinfonie: im Bläserapparat jedes Instrument dreifach, drei Schlagzeuggruppen u. a. mit allen Idiophonen, voller Streicherapparat sowie Harfe und Orgel. Hinzu treten solistisch ein Mezzosopran, ein großer Chor und für die Rezitationen ein Sprecher. Zudem ist die Idee der Präsentation aller Sparten von Oper, Schauspiel (Sprecher) und Philharmonie der Auftrag gebenden Wuppertaler Bühnen zu erkennen.

Auswahl und Anordnung der sieben Gedichte folgen einer eigenen Musikdramaturgie und nicht etwa der Chronologie der Gedichtveröffentlichungen. Der Spannungsbogen beginnt mit dem Gedicht *Die Verscheuchte* (1934) und setzt so eines der wichtigsten Themen der Lasker-Schüler, das Exil, in Szene. Das zweite Gedicht *Das Lied meines Lebens* (1907) steigert mit seiner Thematik vom Menschen an seinem Lebensende diese Dramatik. Mit *Vollmond* (1905) erhält sie eine Wendung ins Mystische und zu einer »traumhaften Weltdurchdringung«. *Ich liebe dich* (1943) bildet sodann das Zentrum des Lasker-Schüler'schen Denkens und auch des Sinfonischen Gedichts. Das Gedicht an die letzte große Liebe der Lasker-Schüler endet: »Nur wir, der goldene Staub – [...] Sind!« Dieser zentrale Gedanke wird im darauffolgenden Gedicht *Heimlich zur Nacht* (1907) fortgesponnen. Jenem Liebesgedicht voller romantischer Bilder folgt kontrastreich sodann das ungestüme *Mein Tanzlied* (1902). Diesem dramaturgischen Höhepunkt mit Beginn des zweiten Drittels des Werkes folgt piano das große, innige *Gebet* als Schlussvertonung. Als Reminiszenz erklingt in Mitte und Schluss des Epilogs nochmals der eindringliche Vers »Sieh in mein (verwandertes) Gesicht«.

### I - Prolog - Die Verscheuchte (Moderato maestoso)

Ein *ppp*-Paukenwirbel – halb Ton, halb Geräusch – leitet nach der Rezitation des Gedichtes *Die Verscheuchte* in den musikalischen Prolog, sich drohend bis ins *Fortissimo* steigernd. Dann fällt das Orchester mit Orgel im *ff*-Tutti ein, der Paukenwirbel schlägt c-g-d-Triolen-Figuren. Der orchestrale Klangteppich gleitet mittels zweier Passus duriusculi-Sechstolen akkordmäßig von c-Moll abwärts nach b-Moll und zurück. Dieser dramatische Beginn gehört offenbar als Orchesterdonner noch zu den letzten Versen des soeben rezitierten Gedichtes »Und deine Lippe, die der meinen glich, / Ist wie ein Pfeil nun blind auf mich gezielt«, die ihrem ehemals geschätzten Gottfried Benn und dessen 1933er-Parteinahme für die Nationalsozialisten gegolten haben mögen. Sodann wird das zweite Gedicht klanglich eingeleitet. Das Orchester wird auf Streicher und Harfenglissando verdünnt. Die laute Klage der Verscheuchten wandelt sich ins Pianissimo und bereitet in einem langsamen Passus duriusculus der tieferen Streicher und Bläser den zweiten Satz *Das Lied meines Lebens* (1907) vor. Im Übergang erklingt ein Hornmotiv, das ebenso in weiteren Satzübergängen als Übergangsmotiv begegnet (vgl. Notenbeispiel 1).

### II - Das Lied meines Lebens (Meno mosso)

Das zweite Gedicht, das von unendlichem Lebensleid klagend eher am Lebensende verortet scheint, wird schlicht aber wirkungsstark von Chor und Solistin unisono mit dem a capella-Anruf »Sieh« im Pianissimo eröffnet. Das Unisono faltet sich sodann in die Medianten Es-Dur auf und erreicht im dritten Anruf Des-Dur mit Tritonus g. Da hinein spielt nun das klagende Klarinettenmotiv in kleinen Sekundschritten und der Umkehrung des Übergangsmotivs. Mit diesem Klarinettenmotiv erklingt im Mezzosopran-Solo dieses »Sieh in mein verwandertes Gesicht« zugleich als Thema im d-phrygischen Modus (vgl. Notenbeispiel 2),



**Notenbeispiel 1**  
Übergangsmotiv



**Notenbeispiel 2**  
*Das Lied meines Lebens*

der Vordersatz in einer schlichten Abwärtsbewegung in Sekunden, der Nachsatz in ebenfalls kleinschrittigem Bogen mit Tenorklausel. Der unmittelbar folgende zweite Vers bringt das Thema in Umkehrung. Und schließlich der dreimalige, decrescendierende Anruf »Sieh«. Die beklemmende Eindringlichkeit liegt hier in der sparsamen Instrumentierung und dem fast flüsternden Vortrag.

Ein großes Zwischenspiel wird vom folgenden *Vivace* geformt. Harfe und tiefe Streicher nehmen einen düsteren Dreier-Puls auf, der jedoch sogleich durch einen Zweier-Puls der Harfe gestört wird und durch die Spielanweisung »die Töne *d* und *b* immer etwas betonen« unregelmäßige Zusatzimpulse bekommt. Es wirkt wie ein getriebener Marsch. Polyrythmisch erscheint dazu die Klagefigur einer Bassklarinetten, der sich ein Altsaxophon hinzugesellt. Später finden sich auch thematische Bruchstücke. Aus diesen formt sich ein Fugato der Holzbläser über den anhaltend unruhigen Pulsen der tiefen Streicher. Später mischen sich crescendoende, fanfarenartige c-Moll-Einwürfe der Blechbläser darein. Das gesamte Klangbild nimmt an Aggressivität bis zu einem *fff*-Tutti zu. Schnelle, »furiartige« Abwärtsbewegungen des Orchesters führen in einen von Klarinette und allen Streichern gespielten Klangteppich, der das tückische, »dunkle Gewässer« der zweiten Strophe prägt. Sie endet mit einem dissonanten *f*-Schlag *g-des-f-h* der Streicher, *sf*-Stößen *cis-b-f-gis* der Hörner und einem Tritonus des Mezzosoprans: musikalische Rede vom »tötlichen[!] Streit«. Der Satz endet, wie er begonnen hat. Das Übergangsmotiv erklingt nun in den Trompeten.

**Notenbergispiel 3***Vollmond, Thema*
**Notenbergispiel 4***Vollmond, Hornmotiv*
**Notenbergispiel 5***Ich liebe Dich***III - Vollmond (Andante misterioso)**

Das Andante misterioso verweist auf den mystischen Charakter des Gedichtes *Vollmond*. Mit Flageoletts der Violinen im hohen  $c^4$ , begleitet von kaum wahrnehmbaren Beckenschlägen, beginnt das Fagott das lyrische Thema ganz in orientalischen Melodiebögen im Phrygischen mit alteriertem Schluss, der aus dem jüdischen Modus *Ahavah rabah* bekannt und dem Thema des zweiten Satzes verwandt ist (vgl. Notenbergispiel 3). Nun ändert sich das musikalische Kolorit mit den Bildern der »sich senkenden Lider« und »des Schlafes der Welt«. Lange Notenwerte bestimmen die Streicherbegleitung, vorgetragen am Steg, im Pianissimo und schnellen Tremolo: ein geheimnisvoller Klangeffekt. Darüber elegisch der freie Gesang: »Immer senken sich meine Lider...«. Die Flöte mit silbrigem Klang verleiht dem Ganzen noch mehr Luftigkeit. Das wirkt wie ein Kindermärchen und verklingt in Harfensphären. Das Orchester spinnt dieses Märchen fort: Die thematischen Motive vom Anfang (vgl. Notenbergispiel 3) werden nun in den Bläsern verarbeitet. Chromatische

Dur-Dreiklänge der Hörner (vgl. Notenbergispiel 4) mischen sich als neue Farbe hinein. Der aufsteigende Vollmond erstrahlt in einem Des-Dur-Sixteajoutée, dann sein Spiegelbild im Orchester-Piano in As-Dur, um crescendo über Ces-Dur und Des-Dur auf einem B-Dur im Fortissimo zu enden. Schließlich stimmt der Chor der »Nachtschwärmer« leise nochmals das Gedicht mit verzücktem »Ah!« an. Der orchestrale Abgesang bringt als Reminiszenz nochmals orientalische Klänge hervor. Das Übergangsmotiv leitet in den Folgesatz.

**IV - Ich liebe dich (Allegro)**

Wir finden eine einfache Sechzehntel-Figur, die in allen Streichern synchron auftritt und meist in Zwölfer- oder Sechser-Gruppen repetiert wird (vgl. Notenbergispiel 5), zeitweise von Harfe, Pauke und Kontrabass grundtönig begleitet. Sie läuft in stets neuen Akkordbrechungen durch den vierten Satz und pausiert nur an drei markanten Stellen: am ersten Einsatz des Mezzosoprans, am

Musical score for 'Notenbeispiel 6'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The upper staff has an 'arc.' marking above the first few notes and a 'p' dynamic marking below. The lower staff has an 'arc.' marking above the first few notes and a 'pizz.' marking below. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower staff and a more melodic line in the upper staff.

**Notenbeispiel 6**

*Ich habe dich gewählt*

Musical score for 'Notenbeispiel 7'. It features three staves. The top staff is for Harfe (Hf.) in treble clef, with a 'mf' dynamic marking. The middle staff is for Mezzosopran (Mezzos.) in treble clef, with a 'p' dynamic marking. The bottom staff is for piano accompaniment in bass clef, with a 'cresc.' marking. The vocal line includes the lyrics: 'Ich, ich, ich ha - be Dich ge - wählt un - ter al - len Ster - - nen.'

**Notenbeispiel 7**

*Ich habe dich gewählt*

Gedichtschluss und am Satzende. Dieses Dahineilen im Dreier-Rhythmus im *Pianissimo* vermittelt eine Geheitztheit, die einen dynamischen Höhepunkt erfährt und abrupt endet, wenn der Mezzosopran sein »Ich liebe dich« herausschleudert. Der zweite Vers verläuft in beschwörendem *Piano*: »Und finde dich.« Der Chor begnügt sich – entgegen seiner dialogischen Rolle – hier mit der Wiederholung der solistischen Textabschnitte oder nur deren Ende im Gleichtakt der Stimmen, ausschließlich in Halben oder Vierteln; die Dynamik im *Piano* ist ganz zurückgenommen. Das schafft emotionale Distanz, hat etwas Blockhaftes und Archaisches. Die Lebenstragödie wird vom Chor hier wie in der griechischen Tragödie völlig distanziert gesungen, nimmt zum Geschehen nicht Stellung, bleibt unberührt und passiv. Diese Distanz verstärkt das eigentliche (psychische) Geschehen der Tragödie. In den letzten Verszeilen »Aus dem wir zwei bereitet: – Sind!« jedoch gibt der Chor diese passive Rolle auf, macht sich im *Unisono* mit der Protagonistin gemein, nämlich in der philosophischen Gewissheit »Amo ergo sum!«, die sich in einem langanhaltenden *Fortissimo* manifestiert. Diese Gewissheit bricht sich ein zweites Mal, nun gewaltiger zum Satzende mit vollem Orchester (*fff*) in strahlendem E-Dur Bahn, ebenso im dramatischen Schlussakkord aller Blechbläser und der Orgel, ähnlich der Art bei Messiaen.

**V – Ich habe dich gewählt (Andante)**

Dieser fünfte Satz ist der titelgebende für das Werk und zugleich der kürzeste. Drei Strukturelemente kennzeichnen ihn: das erste am Beginn im wiegenden Vierer-Takt mit einer typischen Zwei-Achtel-Bewegung und einer sehr sanglichen Elegie der Violinen im *g*-phrygischen Modus mit orientalischtiefalterierter zweiter Stufe und *c*-Moll-Subdominante mit tief alterierter Sexte als Neapolitaner *c-es-[g]-as*, vgl. (Notenbeispiel 6). Die Kleinschrittigkeit der Bewegung, die nach unten geführten Melodiebögen der ersten Violine und der getragene Rhythmus verstärken den Eindruck eines Trauermarsches. Das zweite sind die Harfenklänge von Sixte-ajoutée-Akkorden, die den elegischen Sologesang der ersten Strophe begleiten (vgl. Notenbeispiel 7). Wir finden große Ähnlichkeiten zu beiden Strukturen in der Arie der Pamina aus der Zauberflöte »Ach, ich fühl's«: phrygisches Kolorit, Kleinschrittigkeit in den Mittelstimmen und die Sechzehntel-Figuren der Pamina ähnlich den Harfenklängen. Von Liebe ist dort nicht, sondern von Tod die Rede (vgl. Notenbeispiel 8 auf Seite 65). Ein »Wellenmotiv« bildet das dritte Strukturelement (vgl. Notenbeispiel 9 auf Seite 65; vgl. auch im 3. Satz: »Immer senken sich meine Lider...«). Über dem Ostinato im Alt liegt diese Bewegung im Sopran sowie mit doppelter

30 Andante

Pamina  
so wird Ruhe, so wird Ruh' im Tode sein!

V.1  
V.2  
Va.  
Vc.+Kb.

**Notenbeispiel 8**Mozart: *Zauberflöte*. »Ach ich fühl's«, T. 30ff.

525 *mf*

Ms. *pp*  
Uns-re Lip-pen wol-len Ho-nig, Ho-nig be-rei-ten

S. *pp*  
Uns-re Lip-pen, uns-re Lip-pen, uns-re Lip-pen, wol-len Ho-nig

A. *pp*  
Uns-re Lip-pen, uns-re Lip-pen, uns-re Lip-pen, wol-len Ho-nig

**Notenbeispiel 9***Ich habe dich gewählt*

›Wellenlänge‹ und etwas größerer ›Amplitude‹ im Mezzosoprano, alles im *e*-phrygischen Modus. Der Chor tritt wieder ganz zurück, nur die Anfänge der Verszeilen (Statik von Passivität) repetierend. Das Fazit zeigt zweierlei: »die Seligkeit der Liebe« und eher versteckt »die Vergeblichkeit, sie zu halten«. So erscheint der phrygische Modus zu der ›orientalischen‹ Wehmut passend gewählt. Das folgende dreimalige Ansetzen im Text: »Ich – ich – ich habe dich gewählt« ist eher zaghafte Seligkeit denn musikalischer Locus amoenus mit hohen Geigen- und Harfenklängen. Die Einwürfe der Bläser passen zu dieser durchaus ambivalenten musikalischen Rede (vgl. Notenbeispiel 10 auf Seite 66). Der letzte Vers führt auch musikalisch an den Anfang zurück und der Chor tritt hier für kurze Zeit aus seiner passiven Rolle heraus. Der Schluss ist nur noch Wohlklang auf gesummtem »Mmm«; die hohen Flöten unterstützen den Silberklang der Harfe; später spielen die Streicher in höchsten Lagen. Der

Abgesang ein Wiegenlied? Schließlich erklingen die Hörner mit dem augmentierten Übergangsmotiv.

**VI – Mein Tanzlied (Concitato)**

Es hebt nun der furioseste Satz des Werkes an. Die Satzbezeichnung steht wie der Monteverdi'sche »Stile concitato« für das menschliche Gefühl der Erregung. Hier entfaltet Hesse die ganze Macht des großen Orchesterapparates und die dramaturgische Position dieses Gedichtes weckt neuerliche Gespanntheit. *Mein Tanzlied* (1902) gehört zu den ›frühen wilden‹ Gedichten Lasker-Schülers; hier scheinen sich Urgewalten Bahn zu brechen, es regiert innere Dämonie, Seele zerbirst. Auch das Zentrum des Gedichtes: »Der Teufel holt sich mein Mißgeschick«, findet sich ›aus der Mitte gerückt‹. Und von dieser Magie und Dämonie handelt auch die musikalische Rede.

551 562/571/585 597 Trp. I

Ob. I/II *p dim.* *con sord. ppp dolcissimo*

EHorn *p dim.*

Fg. I/II *p dim.*

Kfg. *p dim.*

Vibr. *p*

Notenbeispiel 10

Ich habe dich gewählt, Bläsereinschübe

VI. I *sul pont.* **Solo** *pp senza cresc.*

Vla. *div in 3 sul pont. pp cresc. p dim. pp*

Vc. *sul pont. pp cresc. p dim. pp*

Notenbeispiel 11

Mein Tanzlied, Beginn, T. 662ff.

Das Furioso beginnt leise und tückisch lauernd (vgl. Notenbeispiel 11). Die Viola spielt im *pp*-Tremolo einen e-Moll-Akkord, das Cello dazu das ganz und gar ›falsche‹ Tritonus-*b*. Zusammen mit dem Tremolo ergibt sich das Tückische im musikalischen Ausdruck mit zischendem Geräusch eines Tamtams. Der Klang wird eine kleine Sekunde nach oben gerückt, sodass keine ›Bodenhaftung‹ mehr existiert. Im dritten Takt beschreibt die Rückung einen schnellen Bogen, um im vierten Takt scheinbar zur Ruhe zu kommen. Dort jedoch vollführt die Solo-Violine einen geradezu ›hingehuschten‹ Sekunden-Lauf im Springbogen (*sautillé*). Dieser lydisch anmutende Lauf beginnt auf  $b^1$ , läuft dann ›falsch‹ über  $b^2$  (statt auf  $b^2$ ) und landet im Flageolet  $e^3$ , flankiert von der Piccolo-Flöte, also ganz ›falsch‹ im Tritonus  $b-e$ . Klang und komponierte Figur sind so ganz ›teuflich‹. Dies zeigt zudem die Violine vier Takte später mit ihrer ›hingehuschten‹ Treppenfigur  $c^2-fis^2-fis^2-a^2$ ,

$a^2-cis^3-cis^3-f^3$  mit Tritonus und ›unsauberen‹ Oktaven. Zu dieser ›Teufelsmusik‹ wird nicht gesungen, sondern rezitiert. Und später tritt der Sprechchor auf in unkoordinierten, dreimaligen Ausrufen: »Der Teufel!« Die Frage, ob das Gedicht denn ein Lied sei, wie dessen Überschrift suggeriert, ist zu verneinen. Denn es braust und kracht, das Herz ist brandig, das Leben saust. Zudem versinkt der anfängliche Jambus im Versfuß-Chaos und »Musik« muss sich auf »Geschick« reimen. Daraus wird kein Lied.

Ist bis zum erstmaligen Vortragsende des Gedichtes das Orchester nur auf Solo-Violine, Viola und Violoncello, Tamtam und die Flöten, alle im Pianissimo, reduziert, so ziehen nun zunächst alle Streicher ins *Fortissimo* auf. Mit dem Taktwechsel (vgl. Notenbeispiel 12 auf Seite 67) folgt ein völlig ungewohntes, spannungsgeladenes  $3/4 + 2/4$ -Metrum mit Betonung auf 1 und 4. Dies führt zu unruhigem Stampfrhythmus: Den

**Notenbeispiel 12***Mein Tanzlied, Höllentanz*

Höllentanz stampft der ›Hinkefuß‹. Alles beherrschend in diesem entfesselten Höllentanz ist die tiefe Fagott- und Posaunengruppe nebst Tuba. Auf den ersten Schlag gibt es einen zusätzlichen, harten Impuls durch die Schlagzeuggruppe mit Paukenwirbel und den Rest der Blechbläser (vgl. erneut Notenbeispiel 12). Die nun einsetzenden Holzbläser halten mit scharfem Akzent auf jeder Note dagegen, wenig später folgt ein affektvolles Motiv mit Sechzehntel-Synkopen-Verschiebung. »Dies führt zu prinzipiell aperiodischen Gebilden«, wie Reutter dieses Phänomen für Igor Strawinskys *Sacre* beschreibt (Hans P. Reutter: *Von der Formel zur Form*, [o. O.] 2010, S. 4). Auch wenn er in einem anderen Kontext des Geschehens steht, hat Hesses *Tanz* eine musikalische Nähe zum *Sacre*, etwa zu Nr. 3 *Jeu du rapt* im ersten Teil, was die ähnlich brutalen, urgewaltigen Ausbrüche mit differenzierter Behandlung von Orchesterfarben und Polyrhythmik anbetrifft. Nicht nur im Perkussiven, sondern in einzelnen Wendungen lässt sich dies verfolgen bis in den plötzlichen Abbruch (des Spuks). Auch die Verwendung der oktatonischen Skala, der zweite Modus bei Messiaen, findet sich in beiden Werken (vgl. Notenbeispiel 12; später horizontal im Tutti wie vertikal in Fagott und den Posaunen). Der Periodenbau im Sinne von Addition, Verkürzung und Fortspinnung von Motiven und die Aperiodizität von Wiederholungen ist signifikant und zeigt weitere Verwandtschaft zum *Sacre*. Dort sind es – u. a. im letzten Satz *Danse sacrale* – die häufigen Metrenwechsel, hier die synkopenartigen Verschiebungen in den

Holzbläsern und hohen Streichern. Nachdem das Tohuwabohu sich nur scheinbar beruhigt hat, setzt das Orchestertutti im dreifachen Forte und *presto possibile* mit einem riesigen Tritonus-Schlag *d-gis* durch alle Stimmen und vollem Orgelwerk ein und findet seinen Schluss im vollgriffigen Orgelklang der Mollakkorde auf *as, es, des* und *as* (Übergangsmotiv) und einem letzten vierfachen Forte auf *gis* der tiefen Instrumente.

**VII - Gebet (Adagio)**

Eine vom Englischhorn exponierte, getragene e-Moll-Kantilene – zeitweise mit tief alterierter Quarte in orientalischem Kolorit – bildet das Vorspiel. Der Mezzosopran setzt fast frei mit den ersten Verszeilen ein. Der Chor greift in gemäßigt modernem Satz den Charakter des Solo-Gesangs auf. Es entspinnt sich eine Antiphon, die formal die Einkleidung dieser Lyrik bildet. Im Übrigen wird syllabisch gesungen. Die einzelnen Motiv-Phrasen des Solo-Vortrags ähneln sich sehr stark und beginnen zunächst rezitativisch auf der Repercussa *b*, um diese dann im größeren Ambitus zu umspielen und phrygisch zu enden (vgl. Notenbeispiel 13 auf Seite 68). Die grundlegende Verwandtschaft zur Monodie mit akkordischer *Secco*-Begleitung – etwa in Caccinis *L'Euridice* (1600, vgl. Notenbeispiel 14 auf Seite 68) – ist evident. Bemerkenswert sind die unisono vom Chor und Mezzosopran gesungenen Phrasen »gebrochen schwer am Schulterblatt« und »Und hab ein Leben müde mich gewacht«. Es



814

Hfe. *p*

Mezzos. *p*

Ich tra-ge sei-nen gro-ßen Flü- gel ge-bro-chen schwer am Schul-ter blatt und in- der\_Stirn-e sei-nen\_Stern als Sie- gel.

**Notenbeispiel 13**  
3.–5. Vers von *Gebet*

Pastore del Coro

Nin-fe, ch'i bei crin d'o - ro scio-gliete lie - te al-lo scher-zar de' ven - ti, e voi, chal-mo te - so - ro den-tro chiu-de-tea' bei ru-bi-niar - den - ti

**Notenbeispiel 14**  
Caccini: aus *L'Euridice*

sind die beiden Verszeilen vom eigenen großen, erdrückenden messianischen Auftrag der Dichterin. Dieser Auftrag wird gemeinsam unisono (vor)»getragen«.

Mit dem letzten D-Dur Akkord der zweiten Strophe ändert sich die Struktur. Wechselgesang und Begleitung werden lebendiger, von größerem Ambitus. Bewegung und Ruhe wechseln. Zunächst führt eine Altflöte mit ruhiger d-Moll-Kantilene in die dritte Strophe, das eigentliche *Gebet*. Dort findet sich wieder der Wechselgesang Solistin / Chor mit der mehrfachen Anrufung »O Gott«. Beachtenswert ist die musikalische Ausgestaltung der dortigen Vers-Schlüsse: ruhig stehender Blechbläser- und Chorklang, darüber in den Streichern und Holzbläsern vier auf- und abschwingende Sechstolen-Figuren, den Text figurativ ausgestaltend. Das Ganze im drei- und vierfachen Piano – eine schlichte, heimlich-zärtliche Geste. Der letzte Vers von der »neuen Erde« (vgl. Offb 21,1) wird im (heiligen) Dreimal von allen, Mezzosopran und Chor, gesungen; und so auch der Schluss »[Und sich ein neuer Erdball um mich schließt]« im F-Dur-*ppp* verebbend, gleichsam wie die Verse der Dichterin aus *Sulamith*:

Und verwehe im Weltraum,  
In Zeit,  
In Ewigkeit,  
Und meine Seele verglüht in den Abendfarben  
Jerusalems.

### VIII – Epilog (Moderato maestoso)

Die Funktion des Epilogs als Peroratio in der klassischen Rhetorik ist hier musikalisch genutzt. So beginnt er fast wie der Prolog, allerdings mit Varianten in Harmonik und Aufbau. Zuletzt erklingt die Passus-duriusculus-Figur, zu der der Themenkopf von »Sieh in mein verwandertes Gesicht« große Verwandtschaft hat. Dann finden sich Zitate vom Beginn des zweiten Satzes, der Ausruf »Sieh«. Das Thema wird im Mezzosopran augmentiert und um eine Viertel versetzt vom Alt in Variationen übernommen, sodass ein echohaftes Nachlaufen entsteht. Nun folgen zwei Abschnitte, die beide im recht ungewöhnlichen 7/4-Takt stehen.

Der in vier Sekundschritten abwärts geführte Themenkopf im ersten Abschnitt wird in der Streichergruppe um drei Viertel versetzt imitiert,

988

Hfe. *mf dim.*

Mezzos. *mf dim.*  
Sich in mein ver - wan - der - tes Ge - sicht.

Alt. *mf dim.*  
Solo (quasi Echo)  
Sich in mein ver - wan - der - tes Ge - sicht.

VI. I. *pp senza cresc.*

VI. II. *pp senza cresc.*

Vla. *pp senza cresc.*

Vc. *pp senza cresc.*

Kb. *pp senza cresc.*

con sordino e sul tasto, immer mit leichtem Akzent

## Notenbeispiel 15

*Sich in mein verwandertes Gesicht*

so dass in gleicher Weise diese Echowirkung entsteht (vgl. Notenbeispiel 15). Diese Figur wird nun als Ostinato durch den ganzen Formteil geführt. Danach greift die Oboe den Themenkopf in seiner Umkehrung auf, dann auch die erste Violine. Es reiht sich das Übergangsmotiv ein, das mit den anderen Themen weiterverarbeitet wird. So entsteht ein unruhiger, durch den 5/4-Rhythmus getriebener erster Abschnitt »des Wanderns und der Übergänge, der stolpert« (über den zu kurz empfundenen fünften Schlag) und scheinbar im Nirgendwo enden will.

Ein letztes in den Holzbläsern erklingendes Übergangsmotiv führt in den zweiten Abschnitt, der nur elf Takte umfasst. Der Charakter hat sich völlig gewandelt: Das unstete Wandern ist großer Ruhe gewichen. Das gesamte Orchester verharrt sieben lange Takte auf einem durch sieben Okta-ven reichenden *c* im Pianissimo, zweimal von zwei Ganztonschritten *as-b-c* unterbrochen, um sich ein drittes Mal in einem vollen *c*-Moll zu entfalten, farblich verstärkt durch Orgel und Harfenglissandi. Dieser warme Klang bleibt über vier Takte stehen und crescendiert dabei vom Pianissimo ins Forte und wieder zurück, morendo. In diesen Wohlklang mischen sich Chor und Sologesang – ebenfalls in

vollem *c*-Moll – und kadenzieren langsam zurück ins Unisono-*c*. Die Frauenstimmen singen dazu, auf den ersten und letzten Vers des Gedichts verweisend: »Sich in mein Gesicht!« Genau darin liegt der Wandel der textlichen wie musikalischen Aussage: nicht mehr das »verwanderte« Gesicht, sondern das Gesicht, dem das »Verwanderte« nunmehr genommen ist, eingehüllt in den Mantel der göttlichen Gnade: »Und der HERR wird wegnehmen jede Träne von allen Angesichten« (Jes 25,8). Mit diesem einzigen, gezielten Eingriff in den lyrischen Text bekommt das Werk seine entscheidende Wendung ins Theologisch-Philosophische und weist über den lyrischen Text hinaus. So schafft Hesse u. a. jenen Mehrwert, der ein Kunstwerk zu einem Gesamtkunstwerk werden lässt. ◀◀

## DANK

Die Herstellung dieser Ausgabe wurde großzügig unterstützt von der **Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)**.

Gefördert durch



Der Vorstand dankt überdies allen Spenderinnen und Spendern, die unsere Arbeit mit ihren Zuwendungen unterstützen.

## AUTORINNEN & AUTOREN

An dieser Ausgabe haben sich beteiligt:

Patrick Becker-Naydenov, Potsdam  
 Dr. Karl Bellenberg, Heiligenhaus  
 Dr. Katharina Bleier, Wien / Österreich  
 PD Dr. Michael Chizzali, Weimar  
 Prof. Dr. Stefan Drees, Berlin  
 Dr. Daniele Filippi, Mailand / Italien  
 Prof. Dr. Christoph Flamm, Heidelberg  
 Dr. Klaus Harer, Berlin  
 Prof. Dr. Hanns-Werner Heister, Rosengarten  
 Sebastian Hensel, Leipzig  
 Peter Jänisch, Schwerin  
 Daniela Zora Marxen, Heidelberg  
 Dr. Cordelia Miller, Berlin  
 Prof. Dr. Hartmut Möller, Stralsund  
 Prof. Dr. Peter Moormann, Köln  
 Valeska Maria Müller, Heidelberg  
 Sigrid Naumann, Fulda  
 Dr. Elisa Novara, Bonn  
 Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Mainz  
 Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Berlin  
 Prof. Dr. Owen Rees, Oxford / Großbritannien  
 Prof. Dr. Rebekka Sandmeier, Kapstadt / Südafrika  
 Dr. Margret Scharrer, Saarbrücken  
 Prof. Dr. Thomas Schmidt, York / Großbritannien  
 Lisa Schön, Weimar  
 Prof. Dr. Gesine Schröder, Leipzig  
 Wiebke Staasmeyer, Heidelberg  
 Dr. Tobias Weißmann, Hackenheim  
 Prof. Dr. Walter Werbeck, Höxter  
 Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt, Heidelberg  
 PD Dr. Felix Wörner, Lörrach  
 Günter Zschacke, Lübeck

Wenn Sie für DIE TONKUNST schreiben möchten, wenden Sie sich per E-Mail unter [tonkunst@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:tonkunst@zegk.uni-heidelberg.de) an die Redaktion. Informationen finden Sie auch im Internet unter [www.die-tonkunst.de](http://www.die-tonkunst.de).

## IMPRESSUM

**Herausgeber:** **DIE TONKUNST e. V.**  
 (NICHT Redaktion!) (VR 131321, Amtsgericht Weimar)  
 Geschäftsstelle  
 Rainer-Maria-Rilke-Straße 7  
 D-99425 Weimar  
 E-Mail: [verein@die-tonkunst.de](mailto:verein@die-tonkunst.de)

**Vorsitz:** Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt, Heidelberg  
 Prof. Dr. Panja Mücke, Mannheim

**REDAKTION:** DIE TONKUNST, Redaktion  
 Universität Heidelberg  
 Musikwissenschaftliches Seminar  
 Augustinergasse 7  
 D-69117 Heidelberg  
[tonkunst@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:tonkunst@zegk.uni-heidelberg.de)  
<http://www.die-tonkunst.de>

**Redaktionsleitung:** Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt

**Redaktion:** Wiebke Staasmeyer M.A.  
 Daniela Marxen

**Redaktionsassistent:** Jolanda Stiehle

**Online-Redaktion:** Jasmin Lindenthaler

**MODERNE:** Prof. Dr. Christoph Flamm  
[christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de)

**Erscheinungsweise:** 4x jährlich als Vereinszeitschrift

**ISSN:** 1863-3536

**Satz:** Mathias Brösicke, Weimar

**Druck/Bindung:** Druckerei Siepmann GmbH, Hamburg

**Für unverlangt eingesandte Unterlagen und Medien (Manuskripte, Bücher, Noten, Tonträger usw.) kann weder die redaktionelle Berücksichtigung gewährleistet werden, noch erfolgt eine Rücksendung!**

In allen Beiträgen sei die weibliche Form jeweils unterstellt.

Die Abbildungen von Publikationen werden aus organisatorischen Gründen den Internetseiten der entsprechenden Verlage in der dort vorliegenden Qualität entnommen.

Der Nachdruck sowie jede andere Form der Vervielfältigung oder Präsentation ist nur mit der Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Im Falle einer versehentlichen Verletzung von Urheber- oder Leistungsschutzrechten seitens des Herausgebers werden die Rechteinhaber höflich gebeten, ihre Ansprüche zur Regulierung an die Weimarer Geschäftsstelle des Vereins zu richten.

© 2022: DIE TONKUNST e. V., Weimar