Zum Liedwerk Reynaldo Hahns

Autor(en): **Schuh, Willi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **2 (1974)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835393

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zum Liedwerk Reynaldo Hahns

WILLI SCHUH

Den «mélodies françaises» [1] der Zeitgenossen Faurés, Debussys und Ravels hat die Musikforschung bisher geringe Beachtung geschenkt. Insbesondere im deutschsprachigen Raum wurden sie kaum beachtet. Sie bilden eine «terra incognita», deren beträchtliche Ausdehnung eher abschreckt, als zur Erforschung ermuntert. Ein schrittweises, auf Einzelerscheinungen ausgerichtetes Vorgehen dürfte namentlich der Erschließung des mehr konservativ-klassizistisch orientierten Liedschaffens am besten gerecht werden. Notwendig erscheint die Inangriffnahme von Untersuchungen sowohl um des rein künstlerischen Sachverhalts willen, als auch im Hinblick auf die soziologische Funktion der an Gounod, Massenet und Saint-Saëns anknüpfenden Liedkunst. Im Bewußtsein ihrer Zeit spielt sie jedenfalls eine größere Rolle als diejenige Debussys.

In der vordersten Reihe der Vernachlässigten und Halbvergessenen steht *Reynaldo Hahn* (1875—1947), der in Caracas (Venezuela) als Sohn eines begüterten, aus Hamburg stammenden deutsch-jüdischen Vaters und einer spanischen Mutter geboren wurde.[2] Dreijährig kam er mit seinen Eltern und Schwestern nach Paris, wo er mit elf Jahren ins Conservatoire eintrat. Seine Lehrer waren hier Grandjany (Solfège), Descombes (Klavier), Dubois und Lavignac (Harmonielehre) und Jules Massenet (Komposition). Danach empfing der frühreife junge Komponist als Pri-

1 Im Folgenden wird die Bezeichnung «Lied» verwendet.

2 Literatur über R. H. (Auswahl): Claude Chamfray, *R. H., Courrier Musical de France,* Paris 1967, No. 19 (Lebensdaten und Werkverzeichnis, z. T. fehlerhaft); Desiré Emile Ingelbrecht, «In memoriam R. H.», *La Revue Musicale,* Paris, 23e année (Février 1947), 61; Bernard Gavoty, «Dans le souvenir de R. H.», *Les Annales (Conferencia),* No. 40, Paris 1954, 41; Robert Tatry, «R. H., compositeur de charme», *Musica (Disques),* cahier 96, Paris 1962, 4; René Dumesnil, *La Musique en France entre les deux guerres,* Paris 1948; Armand Hiebner, *Französische Musik,* Olten und Freiburg i. Br. 1952, 217; Jean Boyer, *Kurzgefaßte Geschichte der französischen Musik,* Wiesbaden 1953, 189; Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps (Chroniques et souvenirs),* Paris 1947, 212 und 426; Paul Bertrand, *Le Monde de la Musique, Souvenirs d'un éditeur,* Genève 1947, 30; Willi Schuh, *A la recherche de Reynaldo Hahn,* Neue Zürcher Zeitung, 11. Nov. 1973, Nr. 524 (Fernausgabe Nr. 308). — Zur Beziehung Hahn-Proust: Marcel Proust: *Lettres à Reynaldo Hahn,* présentées, datées et annotées par Philipp Kolb, Paris 1956; André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust,* Paris 1949; dass. deutsch: *Auf den Spuren von Marcel Proust,* Hamburg 1956; George D. Painter, *Marcel Proust — A Biography,* Vol. I: London 1959, Vol. II: London 1965; dass. deutsch: Frankfurt a. M. 1962 und 1965; Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir,* Paris 1960, 25 ff.

vatschüler von Saint-Saëns noch dessen Rat und Belehrung. Von 1909—1914 wirkte Hahn als Nachfolger von Catulle Mendès als Musikkritiker am «Journal», von 1934 an am «Figaro». 1919 übernahm Hahn die Direktion des Casino de Cannes, und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erhielt er die Berufung zum Leiter der großen Pariser Oper, doch starb er bereits im Januar 1947 in Paris.[3] Hahn wirkte in Paris auch als Dirigent älterer und zeitgenössischer Musik. Besondere Beachtung fanden seine vorbildlichen Aufführungen Mozart'scher Opern *(Don Juan* und *Zauberflöte),* in denen Lilli Lehmann mitwirkte. (1906 sang sie unter Hahns Leitung die Donna Anna auch in Salzburg.)

Als Komponist hat Hahn neben rund hundert Liedern alle Gattungen gepflegt: Er schrieb zahlreiche ein- und mehrstimmige Gesangswerke (begleitete und unbegleitete), Kammermusik (Violinsonaten, Quartette, Quintette u. a.), zwei- und vierhändige Klavierwerke, Konzerte für Klavier und für Violine, Ballettmusiken — «Le Dieu bleu» (Szenario von Jean Cocteau und Frédéric Madrazo) wurde 1912 von Diaghilews Ballets Russes mit Fokine als Choreograph und Nijinsky und Karsawina in den Hauptrollen aufgeführt —, ferner Szenenmusiken, Oratorien, Opern und einige erfolgreiche (durch Feinheit der Faktur ausgezeichnete) musikalische Komödien und Operetten, zum Teil auf Texte von Sacha Guitry. Großem Interesse begegneten in verschiedenen Ländern die Vorträge, die er als Gesangsexperte hielt. Hahn hat außer einem Buch über Sarah Bernhardt, mit der er befreundet war, einige vielbeachtete Schriften zur Musik veröffentlicht: *Du Chant* (1920), enthaltend seine 1913/1914 in der Université des Annales gehaltenen Vorträge, die 1957 von Roland-Manuel in der Reihe *Pour la Musique* neu ediert wurden, *Journal d'un musicien (Notes)* (1933), *L'Oreille au guet* (1937) und *Thèmes variés* (1946).

*

Schon als Dreizehnjähriger errang Reynaldo Hahn mit einigen Liedern eine gewisse Berühmtheit: *Rêverie* und *Si mes vers avaient des ailes* (beide auf Gedichte von Victor Hugo) markieren 1888 den Beginn, dem 1889 *Mai* (François Coppée) und 1890 *Paysage* (André Theuriet) folgen. Dem Fünfzehnjährigen übertrug Alphonse Daudet die Szenenmusik zu *L'Obstacle,* und schon 1897 wurde die erste Oper Hahns *(L'Ile du Rêve,* nach Pierre Loti) in Paris aufgeführt. Die Popularität, die seine «Juvenilia»,[4] zu denen auch der Verlaine-Zyklus *Chansons grises* (1891—1892) zu rechnen ist, rasch gewannen, hat dem Komponisten in späteren Jahren oft Verdruß bereitet, da er immer wieder nur auf seine frühesten Lieder hin angesprochen wurde.

3 Hahn starb am 28. Januar 1947. Man findet verschiedentlich den 27. und den 29. Januar, sogar den 1. Februar als Todestag angegeben. — Auch das Geburtsjahr wird oft falsch mit 1874 (statt 1875) angegeben, so u. a. auch auf der Gedenkmedaille der Monnaie de Paris.

4 Mit «Juvenilia» überschrieb Hahn ein Sammelheft mit frühen Klavierstücken, und die nämliche Bezeichnung wählte er für die etwa die Zeit bis zur Jahrhundertwende umfassende «Première Partie» seines *Journal d'un musicien,* Paris 1933.

Hahn, dessen vornehm ruhiges, einnehmendes Wesen und dessen umfassende Bildung und Geisteskultur ihm insbesondere in aristokratischen Kreisen rasch eine angesehene Stellung verschafften, erfreute sich nicht nur als feinsinniger Kenner der Literatur, der Malerei, Bildhauerei und Architektur großen Ansehens, sondern vor allem auch als Sänger, der seinen eher kleinen aber angenehm timbrierten Bariton geschmackvoll einzusetzen wußte, — nicht nur für seine eigene Lyrik, sondern auch für die Chabriers, Massenets, Gounods, Saint-Saëns', Duparcs und anderer. Sein Repertoire erstreckte sich auf alle Arten von Musik, da er in vielen fremden Sprachen und Kulturen zu Hause war. Er setzte sich bereitwillig ans Klavier, um, aus innerstem Bedürfnis, wie auch zur Befriedigung der Wünsche seiner Zuhörer, die Zigarette im Mundwinkel, sich zum Gesang zu begleiten. Sein Vortrag zeichnete sich durch souveräne Beherrschung der gesanglichen Ausdrucksmittel, größte Präzision der Artikulation und Diktion und feinste Vortragsnuancierung aus, vermied jedoch alles Manierierte. Es wird ihm (wie unter anderem einer Äußerung Pauline Viardots zu entnehmen ist),[5] bei aller Nuancierung doch Natürlichkeit nachgerühmt.
Die Salons, in denen sich Hahn bewegte, lassen sich mit Namen bezeichnen, die uns zum größten Teil auch in der Biographie seines Freundes Marcel Proust begegnen. Hahn verkehrte bei der Princesse Mathilde (Bonaparte) de Parme, der Princesse Edmond de Polignac, der Comtesse Marie de Guerne (née Ségur), bei der Princesse Bibesco, bei Mme Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux, bei der Duchesse de Mecklembourg, bei Mme Emile Straus, Madeleine Lemaire und Hélène Vavaresco, beim Baron Robert de Rothschild und anderen. Es sind Namen, von denen einige auch für Fauré, Messager, Ravel und andere Bedeutung gewannen. — Das Bild Reynaldo Hahns ist auf Grund seiner intimen Freundschaft mit Proust, den er 1894 bei Madeleine Lemaire, — die Züge für Mme Verdurin in der *Recherche du Temps perdu* geliefert hat — kennenlernte, skizziert worden. In seinem posthum veröffentlichten Roman *Jean Santeuil* hat Proust den spielenden und singenden Freund diskret porträtiert. Nach einer leidenschaftlichen Phase klärte sich das Verhältnis der beiden zu einer lebenslangen Freundschaft, von der die (leider nur bis zum Jahre 1916 reichenden) Briefe Prousts an den Musiker Zeugnis ablegen.[6] Zu einer künstlerischen Zusammenarbeit ist es nur in einem einzigen Falle gekommen: 1896 veröffentlichte Hahn in einer luxuriösen Ausgabe vier Klavierstücke unter dem Titel *Portraits de Peintres,* die durch Gedichte Prousts auf die Maler Albert Cuyp, Paul Potter, Anton Van Dyck und Antoine Watteau angeregt sind. Es handelt sich dabei um den Sonderfall einer doppelten Übertragung: vom Bild ins Wort und von diesem in autonome Musik.[7]

5 *Journal d'un musicien,* 4.

6 Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn,* Paris 1956.

7 Vgl. Stéphane Mallarmé, «Avant-dire», *Œuvres complètes, Poésie-Prose,* Introduction, Bibliographie, Iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Paris ² 1956, 860, und Kurt Wais, *Mallarmé,* München ² 1952, 316.

Als Komponist und Sänger, wie als Mann von Geist und Kultur fand Hahn in den Salons der Belle Epoque teilnehmende Hörer und Gesprächspartner, solche die seiner würdig waren, wie auch andere, deren Nichtigkeit er durchschaute. Als Vortragender pflegte er scharf zu beobachten, ob die Zuhörer seiner oder auch fremder Musik wirkliches Verständnis oder bloß oberflächliche Begeisterung entgegenbrachten. Selbst größere Werke wie die Saint-Saëns gewidmete Suite *Le Bal de Béatrice d'Este* (für 10 Blasinstrumente, Schlagzeug, zwei Harfen und Klavier) konnte Hahn im Salon der Princesse Edmond de Polignac und im gleichen Jahr 1907 auch in London bei der Herzogin von Manchester in einer zu Ehren des englischen Königspaares — mit dem der Komponist schon in Paris zusammengetroffen war — unter seiner eigenen Leitung zur Aufführung bringen. Die eingehende Schilderung des Londoner Festkonzertes, die Hahn in seinem *Journal d'un Musicien* (204—217) gibt, läßt erkennen, aus welcher Distanz und mit wieviel Skepsis und Ironie er solche Veranstaltungen betrachtete. Sein Verhältnis zur aristokratischen Gesellschaft war ambivalent, es finden sich bei ihm sowohl kritische Äußerungen über die Salons der Belle Epoque, als andere, die deren kulturelles Niveau hervorheben. Die positiven Aspekte überwiegen.

So wenig übersehen werden kann, daß manche von Hahns Liedern — vor allem die frühesten — dem Geschmack der vornehmen Gesellschaftskreise, in denen er verkehrte, entgegenkamen, so kann doch sein Liedwerk nicht einfach als deren Produkt angesehen werden. Zudem sind Hahns populärste Lieder entstanden, bevor er in die aristokratische Gesellschaft eingeführt worden war, und seine späteren — wie etwa die sorgfältig stilisierten *Etudes latines* von 1900 — haben, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, wesentlich geringere Resonanz gefunden. Was man von Hahn zu hören begehrte, waren immer wieder die gleichen eleganten Melodien sentimentalen oder reißerischen Einschlags, d. h. einige der Lieder, die etwa zwischen 1888 und 1893 entstanden sind. Daß es unter diesen auch wertvollere gibt — so namentlich seine Verlaine-Vertonungen —, die Anklang fanden, und zwar inner- und außerhalb der aristokratischen Gesellschaftskreise, darf allerdings nicht übersehen werden. Hahn selbst hat die «mélodies de salons» oder (wie Fernand Ochsé sie einmal nannte) «mélodies en gants de Suède» in späteren Jahren in einem Aufsatz nachdrücklich verteidigt:

C'est pour des salons, qu'on le sache bien, pour des réunions intimes ou mondaines que furent composés les plus beaux lieder, les plus belles «mélodies» pour des auditoires restreints et choisis, pour des esprits cultivés, plus ou moins raffinés peut-être, mais d'un niveau relativement élevé, pour des cénacles où il entrait évidemment des éléments de valeur inégale, mais dont tous les membres étaient, à des degrés divers, aptes à comprendre ou tout au moins à percevoir la pensée, l'intention, le talent d'un poète et d'un musicien, et non pour des foules, ni surtout pour des assemblées de gens austères, dédaigneux de tout agrément facile, rebelles à toute inspiration séduisante ou riante, ennemis de tout ce qui peut plaire ou charmer.[8]

8 Thèmes variés, Paris 1946, 180.

Und etwas später heißt es, nach der Nennung von Liedern Beethovens, Schuberts, Schumanns, am gleichen Ort:

Toutes ces belles œuvres et bien d'autres encore du même ordre sentimental et poétique, tous ces échos de voix intérieures, toutes ces pages chargées de particularités personnelles, de tout ce qui constitue le fond d'une âme d'homme et d'artiste s'adressent, je le répète, à des auditoires resserrés, tendus, en état de sympathie, de docilité, de réceptivité cérébrale. Où les trouver, si ce n'est dans des intérieurs bien clos, confortables harmonieux, propices à une étroite communion des cœurs et des intelligences, à un mot, dans des «salons», dans ces salons si impertinement décriés il y a un quart de siècle par toute une catégorie de musiciens et de critiques? [9]

Reynaldo Hahn hat zeitlebens in Wort und Schrift mit aller Entschiedenheit Stellung bezogen gegen jene, die eine Musik «qui cherche à plaire» als minderwertige Ware taxierten:

Ce reproche passait pour très grave. Il n'en est pourtant pas de plus absurde. En vertu de quelle loi spéciale et inexpliquable la musique ne rechercherait-elle pas ce que de tout temps les arts ont recherché et ce à quoi elle a tendu sans cesse elle-même dès ses premiers balbutiements? En quoi démérite-t-elle en s'efforçant d'attirer, de charmer, de «plaire», quand il est opportun qu'elle fasse? Et comment ces juges rigoureux s'arrangeaient-ils pour réprouver, en musique, la caresse, la mollesse amoureuse, l'enveloppement voluptueux tout en admettant, que dis-je, en admirant comme elles le méritent bien des pages enchanteresses du grand musicien qu'ils avaient pris pour maître et pour guide? De même, on les entendait traiter Gounod et ses disciples d'amuseurs, de faux artistes, frivoles et artificiels, mais, en revanche, on ne sait pourquoi, prôner exagérément Monsigny, Grétry, tous les petits maîtres de l'opéra-comique etc. [10]

Hahn hat sich in seinen mit größter Akkuratesse ausgearbeiteten Liedern den Gefahren allzu großer Weichheit, Glätte und Oberflächlichkeit des Gefühlsgehaltes, der Sentimentalität und der Banalität ausgesetzt und ist ihnen zuweilen erlegen. Der überwiegende Teil seines Liedschaffens jedoch erscheint mit seinem «charme frêle, intime et caressant» [11] als der genaue Ausdruck des Wesens seines Autors, der in seinem Tagebuch ein seine innere Verwandtschaft mit Proust bezeugendes Bekenntnis ablegt:

Il faut être libre, rien n'est bon que le travail, quelque peine qu'il donne. Aimer fort peu, se rendre utile si l'on peut, se résigner à la tristesse, qui devient fatalement le pain quotidien de tout être intelligent et, enfin, «regarder plus haut pour ne pas s'impatienter», comme dit Mme de Sévigné.[12]

Dieser Eintragung ist eine weitere zur Seite zu stellen, die von Proust selbst stammen könnte:

Décidément, la seule raison de vivre, de souffrir, c'est produire; la pensée de se perpétuer peut seule aider à tout supporter, consoler de tout.[13]

9 ebenda, 181.
10 ebenda, 195.
11 *Dictionnaire de la Musique,* publié sous la direction de Marc Honegger, Tome I, Paris 1970, 462.
12 Journal, 47.
13 ebenda, 58.

Die Worte, mit denen Fauré die Musik Gounods verteidigte, dem man vorgeworfen hatte, «d'incliner trop à la carresse humaine», lassen sich auch auf Hahn beziehen: «Sa nature le prédisposait à sentir ainsi ... Ne faut-il pas accepter la nature de l'artiste?» [14] Will man der an satztechnischer Perfektion Saint-Saëns ebenbürtigen Kunst Hahns gerecht werden, muß man sich die Betrachtungsweise Gustave Samazeuilhs zu eigen machen: «Il a voulu avant tout écouter sa nature, suivre les suggestions de son tempérament. Renonçant à bouleverser le monde, il a su rester d'accord avec lui-même, sans renier les maîtres qui on formé sa jeunesse, et sont restés l'admiration réfléchie de sa maturité.» [15] Hahn selbst liefert uns den Schlüssel zu seiner Musik und steckt zugleich deren Grenzen ab, wenn er schreibt: «La lourdeur, l'ennui, voilà ce qu'il faut à tout prix éviter.» [16]
Und an anderer Stelle: «La devise de l'école de Milan: «*Fuyez les orages*», et peut-être la plus belle et la formule artistique la plus complète qui existe. Ces trois mots renferment toutes les lois éternelles de l'art.» [17] — Reynaldo Hahns Liedwerk spiegelt in exemplarischer Weise den Mann, der es schuf und zugleich die Belle Epoque in der es sich entfaltete.

*

Den ersten Liedern des Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen folgten die Sammelhefte: [18]
— *Chansons grises*. Poésies de Paul Verlaine (1891/1892). 7 Lieder (Ch. gr.).
— *Rondels* sur des Poésies de Charles d'Orléans (3), Théodore de Banville (8) et Catulle Mendès (1) (1898/1899). 12 Lieder (davon 3 mehrstimmig) (R.).
— *Etudes latines* sur des Poésies de Leconte de Lisle (1900). 10 Lieder (davon 3 mehrstimmige) (E. l.).
— *Les Feuilles blessées*. Stances de Jean Moréas (1907). 11 Lieder (F. bl.).
Daneben und danach veröffentlichte Hahn auch noch zahlreiche Einzellieder, ferner *Venezia* (6 Chansons, dialecte vénétien) und *Five little Songs* (R.-L. Stevenson). 40 Einzellieder (darunter die frühesten) erschienen gesammelt in zwei Heften zu je 20 mélodies. *Neuf Mélodies retrouvées* [19] wurden 1955 posthum veröffentlicht.
Wie sein Antipode Debussy hat Reynaldo Hahn seine erste Liedersammlung Gedichten von Paul Verlaine gewidmet. Und wie jener sich in seiner Frühzeit wieder-

14 *Paris-Comœdia,* 12 juillet 1902.
15 Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps,* Paris 1947, 212.
16 Journal, 96.
17 Journal, 45.
18 Die im Folgenden genannten Liederhefte, wie auch die beiden Sammelbände erschienen im Verlag «Au Ménestrel», Heugel & Cie, Paris, dem wir die Erlaubnis zur Wiedergabe der Notenbeispiele verdanken.
19 Die *Neuf Mélodies retrouvées* erschienen bei Salabert, Paris. — Einen Auswahlband (12 Songs), herausgegeben von Sergius Kagen publizierte 1952 und 1960 die International Music Company, New York.

holt mit Théodore de Banville beschäftigte,[20] so auch Hahn — vor allem, aber nicht ausschließlich, mit den 1899 «à la manière de Charles d'Orléans» geschriebenen *Rondels* (Von Charles' eigenen Gedichten haben sowohl Debussy als Hahn einige vertont). Bei den *Chansons grises* sind es, wie bei Debussy und Fauré, Gedichte des *jungen* Verlaine *(La Bonne Chanson, Poèmes Saturniens* und *Romances sans Paroles),* deren zumeist weiche Stimmungen und liedhafter Ton den jungen Hahn besonders anzogen.

Eine Übersicht über einige Vortragsbezeichnungen in Hahns Lyrik (auch der nicht-Verlaine'schen) mag etwas von der weichen Gefühlswelt andeuten, in der sie sich vorzugsweise bewegt: doux; très doux et calme; simple; mollement; finement; intime; lent et rêveur; purement dit; doux et pur; calme et familier; douloureux; très doux et expressif; ému; avec charme; doucement déclamé; modéré; gracieux; souriant; discret; triste; délicatement; très éteint avec la plus grande tranquillité. Daneben findet man: avec un sentiment de confiance heureuse (Verlaine N° 7); bien en mesure; énergique et harmonieux; librement; sombre; vague; mystérieux; à pleine voix; très mesuré; dans un sentiment grave et douloureux; énergique et harmonieux; en mesure très librement, mais strictement en mesure; voluptueux; gravement; flottant; exalté, mais sans aucune précipitation; etc.

Gleichzeitig und kurz nach den *Chansons grises* vertonte Hahn noch vier weitere Verlaine-Gedichte.[21] Ein einziges — *L'Incrédule* — ist einer der späteren Gedichtsammlung, den 1891 erschienenen *Chansons pour Elle,* entnommen.[22]

Die Verlaine-Vertonungen:

In eckiger Klammer wird der vom Komponisten selbst gesetzte Titel, in runder Klammer die Herkunft des Gedichtes angegeben. Die Jahrzahlen beziehen sich auf die Entstehungszeit der Vertonungen, nicht der Gedichte.

Chansons grises (Motto: Rien de plus cher que la chanson grise ou l'indécis au Précis ce joint.) [23] 1891/1892:

1. *Chanson d'Automne* (Poèmes saturniens, Paysage triste, No. V).
2. [*Tout deux*] (La Bonne Chanson, No. XVIIII).

20 Vgl. Eileen Souffrin, «Debussy lecteur de Banville», *Revue de Musicologie,* Vol. XLVI, Paris Déc. 1960, 200—222.

21 Die Vorliebe für Verlaine spiegelt sich auch in einigen Mottos, die Hahn in späteren Jahren Verlaines Gedichten entnahm, so in *Le Rossignol éperdu,* einer 150 Nummern (in 4 Bänden) umfassenden Sammlung von Klavierstücken, aber auch im *Journal d'un musicien,* wo wiederholt von Verlaine die Rede ist.

22 Dieses Lied enthält bereits eine in Hahns Instrumentalwerken oft anzutreffende melodische Formel: die Aufeinanderfolge von 3, 4 oder sogar 5 fallenden Terzen. Als Beispiele seien genannt: das Hauptthema der Violinsonate und aus dem Klavierwerk *Le Rossignol éperdu* die Nummer 21 *(La Danse de l'Amour et de l'Ennuie).*

23 *Jadis et Naguère:* Art poétique.

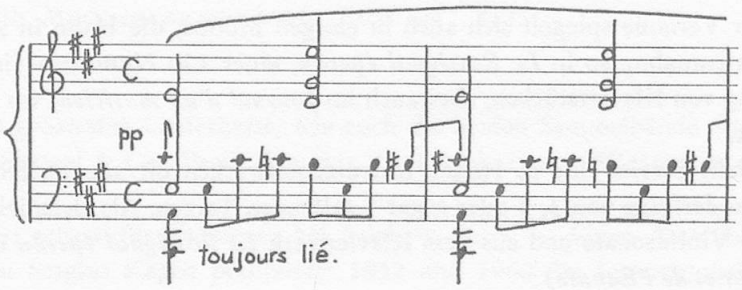
3. *L'Allée est sans fin ...* (Romance sans Paroles: Bruxelles, Simples fresques, No. II).
4. *En sourdine* (Fêtes galantes).
5. [*L'Heure exquise*] (La Bonne Chanson, No. VI).
6. [*Paysage triste*] (Romance sans Paroles, Ariettes oubliées, No. IX).
7. [*La Bonne Chanson*] (La Bonne Chanson, No. XI).

Weitere Verlaine-Lieder:

8. [*Offrande*] (Romance sans Paroles; Aquarelles). Verlaines Titel: *Green.* 1891.
9. [*Fêtes galantes*] (Fêtes galantes). Verlaines Titel: *Mandoline.* 1892.
10. [*D'une prison*] (Sagesse, III, No. VI). 1892.
11. [*L'Incrédule*] (Chansons pour Elle, No. XX). 1893.

Von diesen 11 Gedichten sind *En sourdine, Mandoline* und *Green* auch von Claude Debussy (1882/1883 und 1888), *Mandoline, En sourdine, Prison* und *Donc ce sera* (bei Hahn: *Tous deux)* und *La lune blanche* (bei Hahn: *L'Heure exquise)* fast gleichzeitig mit dem sehr viel jüngeren Hahn von Gabriel Fauré, sowie natürlich noch von zahlreichen andern Komponisten vertont worden, *La lune blanche* z. B. auch von Strawinsky. Verglichen mit Debussys und Faurés Vertonungen sind die des Jünglings Hahn von wesentlich einfacherer Faktur. Schlicht liedhafter Ausdruck herrscht vor, nicht nur in den primär melodisch geführten (wie *Tous deux,* Nr. 2), sondern auch in den zahlreichen, oft lange den gleichen Ton festhaltenden, die der Singstimme mehr nur deklamatorische Aufgaben zuweisen. Eine Äußerung über Faurés Zyklus *La Bonne Chanson* (den er von Mme de Saint-Marceaux mit Fauré am Klavier vorgetragen hörte) läßt seine grundsätzlich verschiedene Auffassung von Verlaines Lyrik erkennen: «Malgré le saveur de cette musique, cela me choque un peu de voir ainsi transformé les simples cantilènes du jeune Fiancé, si pur alors, si ingénument amoureux».[24] Trotz einigen etwas banalen Momenten im hymnischen Schlußlied (Nr. 7) der *Chansons grises* und in den kurzen Klavierzwischenspielen von Nr. 1 *(Chanson d'Automne)* und Nr. 4 *(En Sourdine),* in welch letzterer das Grundmodell mit der chromatischen Mittelstimme cis — c — h — his — cis aus der in dieser Liedergruppe sonst fast ausschließlich gewahrten Diatonik hinausführt,

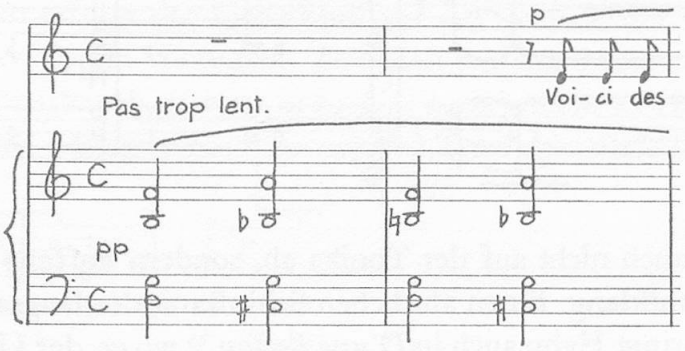
1:



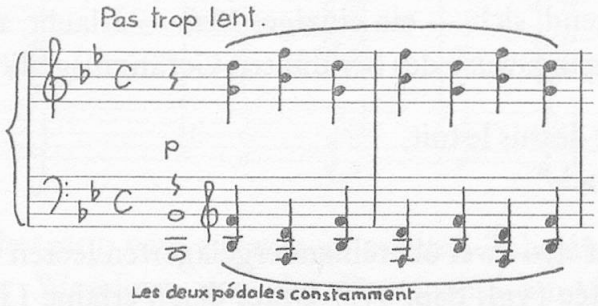
24 Journal, 38.

klingt in den weichen Verlaine-Liedern ein eigener, persönlicher Ton auf, der sie, als «Juvenilia», zwar nicht an die Seite von Debussys und Faurés kunstreicheren Vertonungen zu stellen erlaubt — sie vielmehr deutlich von diesen abhebt —, jedenfalls aber einen der ersten Plätze im französischen Liedschaffen ihrer Stilrichtung sichert. Die traumhaft zarte Stimmung der *Heure exquise,* die intime der *Offrande* und die auch in der Selbstanklage verhaltene von *D'une Prison,* erscheinen bestimmt durch obstinat behandelte ein- oder zweitaktige Modelle.

2:



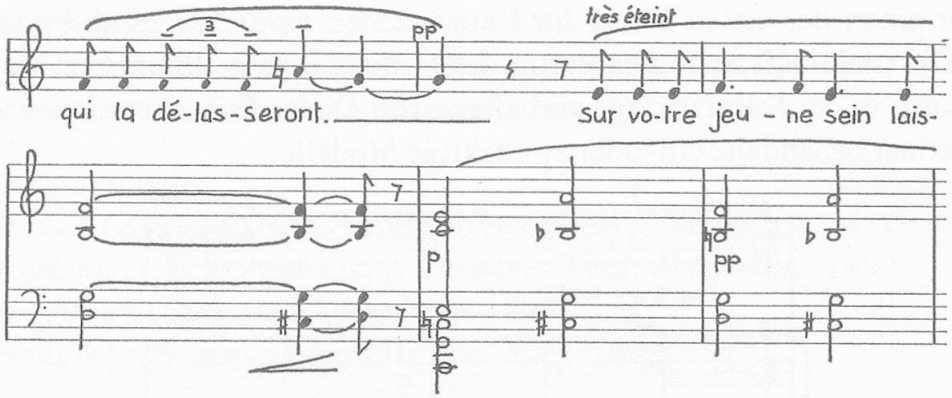
3:



Der Eigenwert etwa von Hahns *Offrande* (=Green) gegenüber Debussys und Faurés Vertonungen beruht in erster Linie gerade auf der ebenso einfachen wie harmonisch originellen Ostinato-Formel: der Verbindung zweier Akkorde, nämlich des Dominantterzquartakkords und des Nonenakkords der Zwischendominante (in zweiter Umkehrung!) zur nicht eintretenden Subdominantparallele. Der zweite Akkord ließe sich auch als Dominantseptnonenakkord von C mit chromatischen Nebentoneinstellungen (cis zu d; b = ais zu h; e zu f) erklären, doch sind gerade unaufgelöste Zwischendominanten für Hahns Harmonik besonders charakteristisch. Als ein außerordentlich feiner poetischer Zug im Gesamtverlauf des Liedes ist das *einmalige* Erklingen des Tonikadreiklanges am Ende der zweiten (mit dem Beginn der dritten verknüpften) Versgruppe erwähnenswert: Ausdruck des Wunsches nach dem Ruhen an der jungen Brust der Geliebten, zu der der Freund durch die Morgenfrühe mit seinen Gaben geeilt ist:

> Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposés
> Rêve des chers instants qui la délasseront.
> Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête ...

Zwischen dem zweiten und dem dritten der zitierten Verse steht der leise C-dur-Akkord, dieses eine Mal anstelle des Dominantterzquartakkords.



Das Lied schließt auch nicht auf der Tonika ab, sondern «offen» mit dem verselbständigten Dominantklang. Einen ähnlichen Schluß mit der langsam auspendelnden Ostinato-Gruppe bringt Hahn auch in *D'une Prison,*[25] wo er, der Liedstimmung feinfühlig Rechnung tragend, sich — ein einziges Mal — erlaubt, zwei Verse zu wiederholen, die beiden Eingangsverse des berühmten Gefängnisgedichtes aus *Sagesse:*

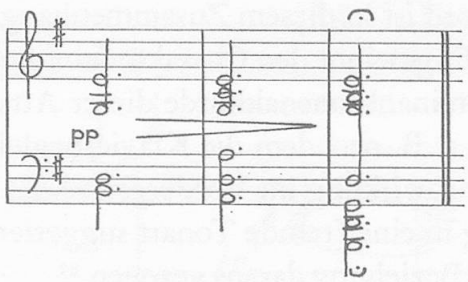
> Le ciel est, par dessus le toit,
> Si bleu, si calme!

Das Lied verklingt auf den zwei übereinandergelagerten leeren Quinten: b f und g d: Tonika mit sixte ajoutée (vgl. Bsp. 3).[26] Unter den Verlaine-Liedern sind die beiden eben genannten die einzigen, die nicht auf den Tonika-Dreiklang schließen. In Nr. 5 *(L'Heure exquise)* wird er von der Tonikaparallele aus erreicht. Auch in seinen späteren Liedern weicht Hahn dem Ganzschluß oft aus. Neben Plagalschlüssen begegnen solche, in denen die Tonika von der Molldominante aus gewonnen wird, sowie andere, die dem Schluß der *L'Heure exquise* entsprechen (VI I), ferner finden sich: VII I; V^2 III $^6_4$ I; VII $^{5\sharp}_{3\sharp}$ I; ferner modal bestimmte Schlüsse. In der den Zyklus der *Feuilles blessées* mit einem ausgedehnten Nachspiel abschließenden Nr. 11 *(Aux rayons du couchant,* 1906), zeitigt die Vorliebe Hahns für leitereigene Mischklänge die nachstehende, durch drei Liegestimmen (d g e) gebundene Schlußkadenz:

25 Hahn stellt dem Lied als Motto zwei Sätze aus Verlaines *Mes prisons* voran, die sich auf die Situation beziehen, aus der heraus das Gedicht entstand: «Par dessus le mur de ma fenêtre ... je voyais, c'était en Août, se balancer la cime aux feuilles de quelque haut peuplier d'un square ou d'un boulevard voisin. En même temps m'arrivaient des rumeurs lointaines, adoucies de fête ...» Das Lied ist 29 octobre 1892 datiert. *Mes Prisons* erschien erst im Juni 1893. Das Motto kann deshalb erst vor der Drucklegung des Liedes (1894) beigefügt worden sein.

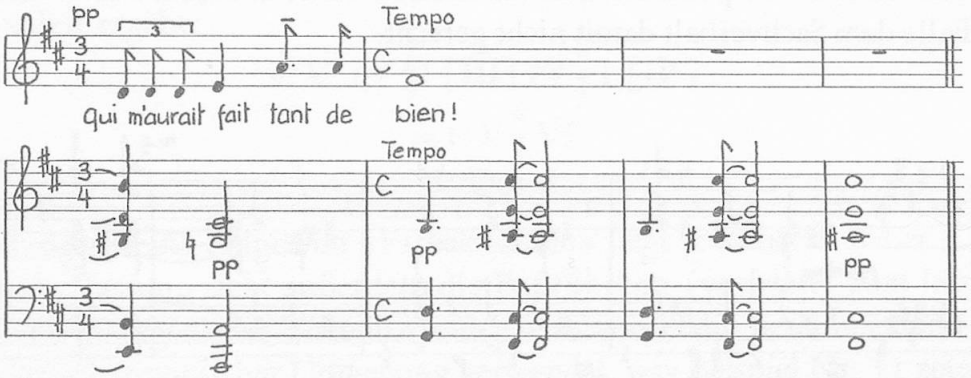
26 Siehe Notenbeispiel 3. Der Schluß ist mit dem in doppelten Notenwerten erscheinenden «Modell» gebildet.

5:



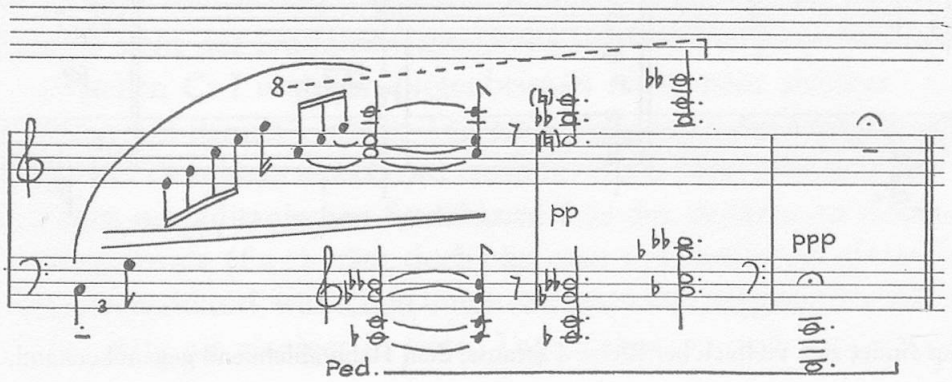
In einzelnen Fällen erfolgt der Liedschluß auf der Tonika, der ein Dominantseptakkord aus fremder Tonart vorangeht. Zuweilen schließt Hahn auch mit Akkorden aus verwandten Tonarten ab, so etwa in *Le plus beau présent* (1917) mit dem Dominantseptimenakkord (Zwischendominante) zur Tonikaparallele D (D^7) [Tp]:

6:



Die Stelle zeigt im Übergang vom ersten zum zweiten Takt die bei Hahn besonders häufig vorkommende Wendung von der Dominante zur Subdominante. Auch Schlüsse auf dem großen Septakkord der Tonika (R. Nr. 7), in Moll auf der Dur-Tonika mit hinzugefügter «neapolitanischer» Mollsexte (in F-moll: f a c des; F. bl., Nr. 5), auf der Moll-Tonika mit sixte ajoutée (F. bl., Nr. 5), ferner auf dem kleinen Nonenakkord (Zwischendominantnonenakkord zum neapolitanischen Dreiklang), wobei jedoch in diesem letzteren Fall die Grundtonart (C-dur) durch den vorangehenden C-dur-Akkord und das in Baß liegende Tonika-C gesichert wird *(Compagne de l'Éther,* F. bl., Nr. 8). (Dominantnonenakkord verschiedener Tonarten beherrschen als Zielakkorde des Takt-Modells das ganze Lied.)

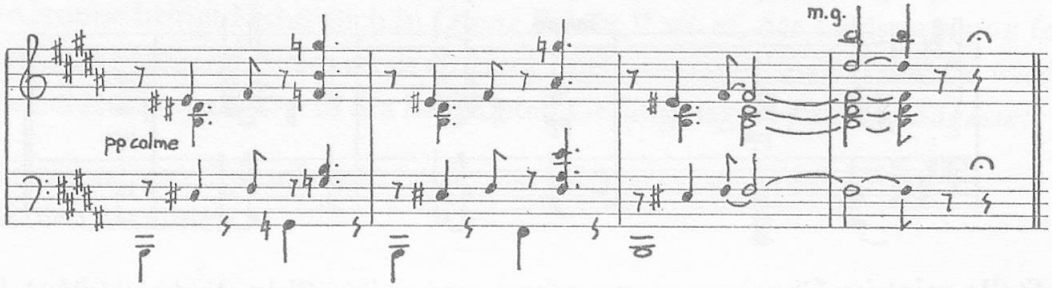
7:



Der Dominantnonenakkord ist in diesem Zusammenhang als ein aus fremder Tonart entlehnter zu verstehen. Er gewinnt den Charakter eines reinen «Farbklangs». Dominantseptakkorde und Dominantnonenakkorde dieser Art läßt Hahn häufig an exponierten Stellen eintreten, z. B. nachdem die Klavierbegleitung pausiert hat. Auch in diesen Fällen steht die Farbwirkung im Vordergrund. Es wird für einen Augenblick eine plötzliche Wendung in eine fremde Tonart suggeriert, doch werden keine Konsequenzen in tonartlicher Beziehung daraus gezogen.[27]

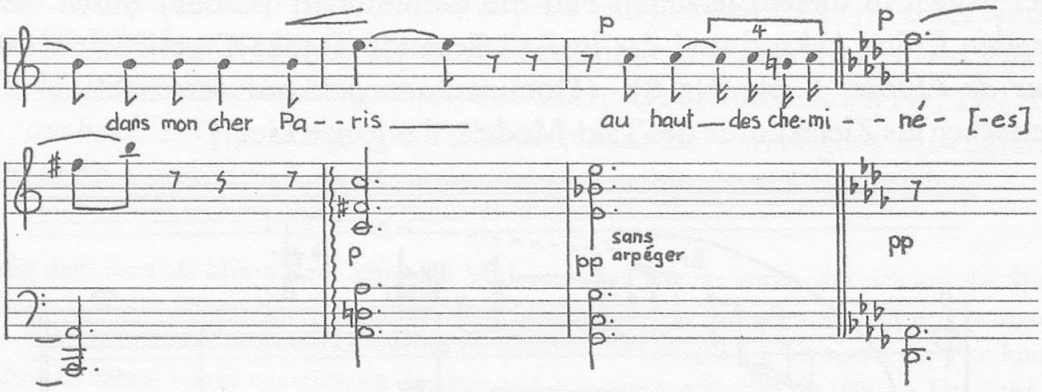
Im folgenden Beispiel ließe sich in den Takten 1 und 2 wohl ein funktioneller Zusammenhang zwischen dem Dominantseptakkord — der zweite ist in H-dur leitereigen — mittels enharmonischer Umdeutung herstellen, indem man den ersten Akkord (auf g) als zwischendominantische VII. Stufe (mit tiefalterierter Terz) zum nicht erscheinenden neapolitanischen Sextakkord deutete. Doch würde man auch in diesem Falle dem Sachverhalt damit nicht gerecht.

8:



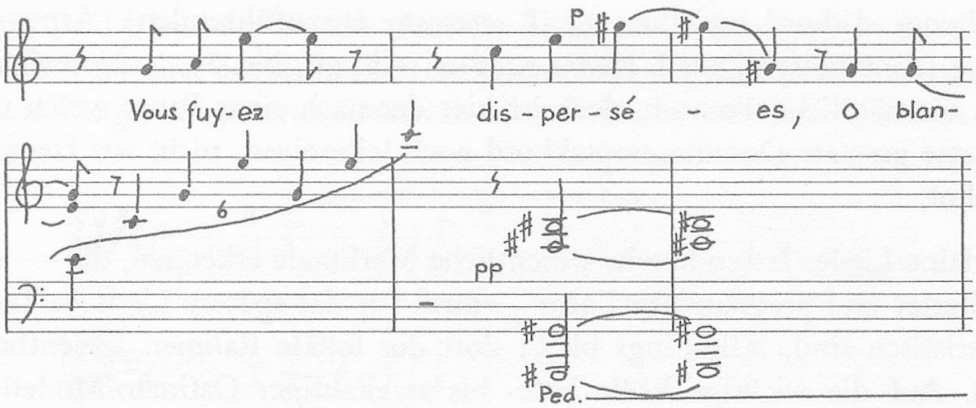
Aus fremden Tonarten entlehnte Dominantseptakkorde, bzw. Dominantnonenakkorde erscheinen auch in den Beispielen 9 und 10. Sie stehen gleichfalls an exponierten Stellen des Liedverlaufs.

9:



27 Ähnliches findet sich vielfach bei Richard Strauss, dem Hahn ablehnend gegenüberstand.

10:

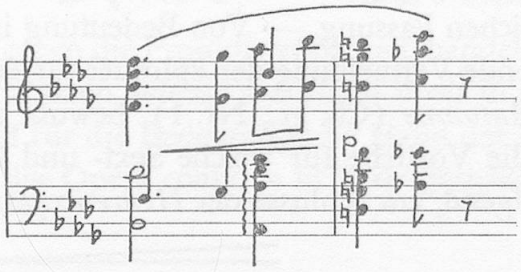


Beispiel 9 zeigt eine Folge von Dominantsept- und Dominantnonenakkorden in verschiedenen Stellungen und aus verschiedenen Tonarten. Eine vollständige, «orthodoxe» Analyse ergäbe:

$$\text{e: } V^2 \left(V \begin{smallmatrix}9\\6\\4\\3\end{smallmatrix}\right) [III] \left(V \begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\right) [II^n]$$
$$= \text{f: } V \begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix} VI$$
$$= \text{Des: } I$$

Die Deutung als eine Folge von «Farbakkorden» liegt jedoch viel näher. Der funktionellen Auffassung steht außerdem die Baßführung (vorletzter zum letzten Takt von Bsp. 9) entgegen: der Tritonussprung wird von Hahn besonders häufig, selbst in einfachster harmonischer Umgebung verwendet, was Beispiel Nr. 11 zeigen kann:

11:



Der mit chromatisch benachbarten Nebentönen gebildete Akkord g h d f (zum Dominantseptakkord von Des-dur) erscheint in Terzquartstellung. Aus klanglichen Gründen wird er verselbständigt, und zugleich werden Parallelen vermieden. Der Baß springt dabei vom as zum d und vom d hinauf wieder ins as.

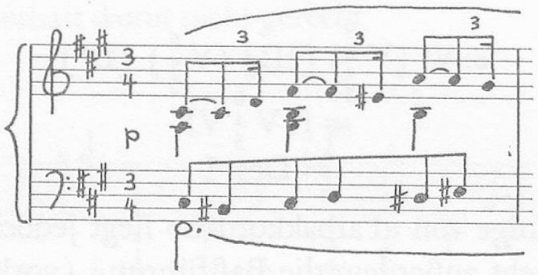
In Beispiel 10 steht der Dominantseptakkord von Cis (cis) — enharmonisch Des (des) — zwischen C: I und (im Notenbeispiel nicht mehr sichtbar) C: IV. Zum Dreiklang f a c tritt dann als letzter Ton eines Arpeggios die Septime es hinzu, wodurch wieder ein Dominantseptakkord entsteht. Auch hier ließe sich eine Zwischendominante zum neapolitanischen Sextakkord f as des denken, an dessen Stelle die (Dur-) Subdominante (f a c) träte, doch hört man viel eher einen «fremd» einfallenden Dominantseptakkord, was schon durch die Setzweise suggeriert wird: der Akkord gis his dis fis steht als einziger in tiefer Lage stehender und verhältnismäßig lang

ausgehaltener Akkord zwischen (z. T. staccato auszuführenden) Arpeggien. — Schon das frühe Beispiel aus *L'Heure exquise* (Ch. gr., Nr. 5) — Notenbeispiel 13 — zeigt die nämliche Technik, doch ist hier der nach einer Pause weich unter die Singstimme gesetzte Dominantseptakkord noch leitereigen, nicht aus fremder Tonart entlehnt.

*

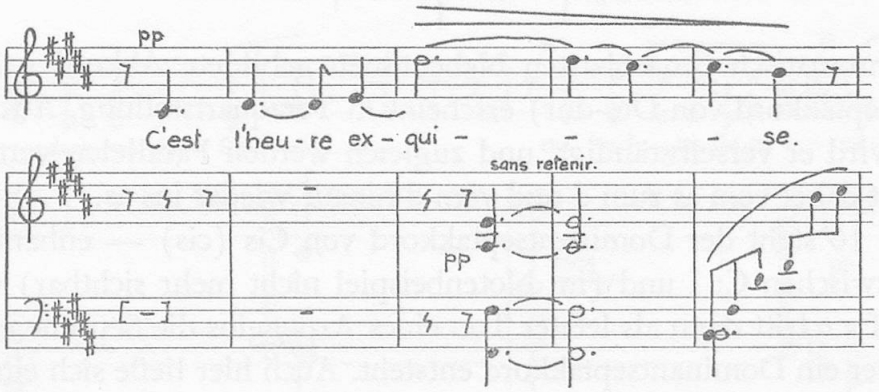
Die Verlaine-Lieder lassen bereits wesentliche Merkmale erkennen, die — zum Teil in erweiterter und prägnanterer Form — auch für das spätere Liedschaffen Hahns charakteristisch sind. Allerdings bleibt dort der tonale Rahmen wesentlich enger gezogen. Auf die wichtige Rolle halb- bis zweitaktiger Ostinato-Modelle wurde bereits hingewiesen (vgl. Beispiele 2 und 3). Hier sei noch ein eintaktiges Modell von chromatischem Einschlag aus den *Feuilles blessées (Pendant que je médite,* Nr. 9) angeführt:

12:



Die Modelle werden im Verlauf eines Liedes — sofern sie nicht vorübergehend ganz verschwinden — teils kleineren, teils größeren Abwandlungen unterworfen, oft modulieren sie und werden harmonisch bereichert, erscheinen am Schluß jedoch wieder in der ursprünglichen Fassung. — Von Bedeutung ist ferner die auf Massenets Vorbild zurückgehende Vermeidung der «phrases carrées»,[28] sofern diese nicht, wie in der *Chanson d'Automne* (Ch. gr., Nr. 1), bewußt auf Monotonie abzielen (vgl. Bsp. 14), ferner die Vorliebe für weiche Sext- und Nonenvorhalte, wie sie, unmittelbar einander folgend, am Schlusse der *Heure exquise* (Ch. gr.) erscheinen:

13:

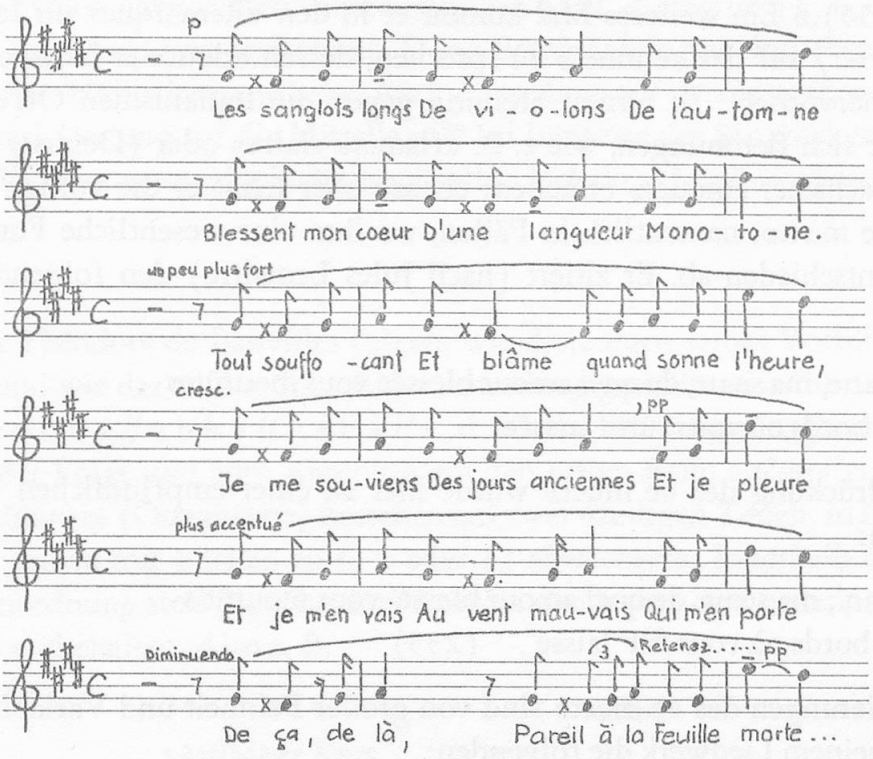


Die gleiche Vorhaltsfolge findet sich am Ende der Verse 1 und 3 von *Offrande.*

28 Vgl. Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc,* Paris et Amsterdam 1954, 189. Als frühes Beispiel sei genannt die melodiöse Nr. 2 *(Tous deux)* der *Chansons grises,* wo die Singstimme bei jedem neuen Vers dem viertaktigen Thema des Klaviers sich an anderer Stelle beigesellt.

Entscheidende Bedeutung für das gesamte Liedwerk Hahns gewinnt sein subtiler Sinn für die Prosodie, der sich schon im ersten Lied der *Chansons grises (Chanson d'Automne)* zeigt, im späteren Liedwerk aber noch wesentlich verfeinert in Erscheinung tritt.

14:



Wo scheinbar Verstöße gegen die Prosodie vorliegen, handelt es sich um rhythmische («pathetische») Antizipationen, wie sie von Hugo Wolf in reichstem Maße verwendet werden. Bezeichnend für die Bedeutung, die Hahn der Prosodie beimaß, ist das an den Gesangsmeister der Opéra comique in Paris gerichtete Vorwort, das er den *Rondels* mitgab:

A Louis Landry,
Mon cher ami,
Nous avons parlé ensemble, quelquefois, de la déclamation et de la prosodie musicale, or, je me suis attaché, en ce petit recueil, à résoudre un de leurs plus subtils problèmes; j'ai tenté de prouver les rapports mysterieux qui existent entre l'inflexion naturelle de la voix et l'harmonie.
Pour cela, j'ai choisie le «Rondel», c'est-à-dire un poème *à forme fixe,* dont la lecture parlée obéit à certaines règles exigées et dictées par l'ouie et l'instant.
Je n'ose me flatter d'avoir réussi, mais je suis certain que vous comprendrez et apprécierez mon effort.
Acceptez donc ces pages, que je vous offre en remerciment de votre solide amitié et en témoignage de la mienne. R. H. 1899

In einem der *Rondels (La Paix,* Nr. 5) weiß Hahn der Prosodie der Banville'schen Rondels ohne Tonhöhenunterschiede aufs Präziseste Rechnung zu tragen. Wie in Peter Cornelius' *Ein Ton* rezitiert die Singstimme das ganze Lied hindurch auch hier auf dem gleichen Ton.

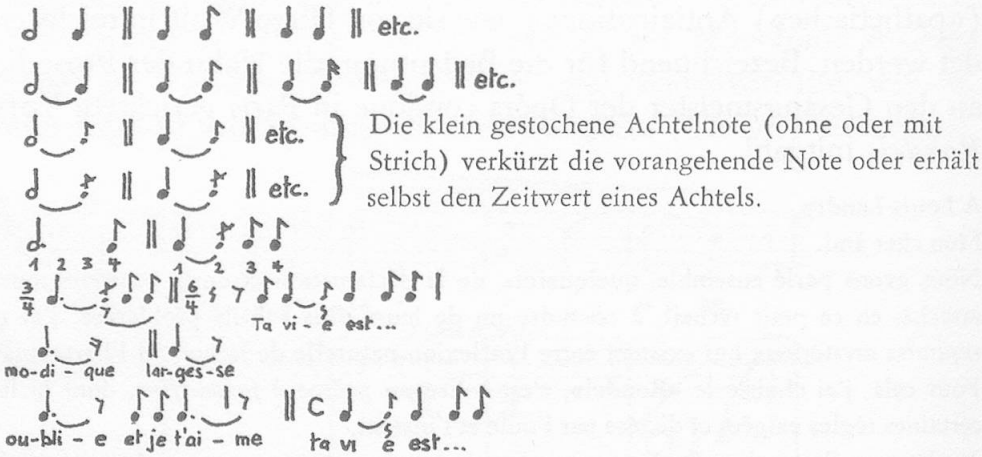
Im Zusammenhang mit Hahns hoher Empfindlichkeit für die Prosodie des französischen Verses ist seine Einstellung der Frage der Notierung des «e muet» zu sehen. Im *Journal d'un Musicien* heißt es darüber: «Il faut les noter [les «e muets], non comme on l'a fait et comme on le fait encore, mais d'une façon légère et surtout variable (155).» Ein weiteres Mal kommt er in den «Remarques sur le chant» (in *Thèmes variés)* auf das «e muet» zu sprechen, dessen «douce et indispensable résonance» er hervorhebt. Er nimmt Stellung gegen die Italianismen Offenbachs und anderer, die sich Betonungen, wie z. B. «flam*me* claire» oder (Debussy in *L'Enfant prodique)* «chast*es* amours» erlauben; ebenso aber lehnt er die völlige Unterschlagung des «e muet», namentlich in Fällen, wo ihm eine wesentliche Funktion zugedacht ist, entschieden ab. Er zitiert (nach Jules Lemaître) den folgenden Vers als Beleg:

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée vous mourûtes
> aux bords où vous fûtes laissée.

Die Unterdrückung des «e muet» würde hier zu einer empfindlichen Verstümmelung führen:

> Arian', ma sœur, de quel amour blessé' vous mourût's
> aux bords où vous fût' laissé'. (233)

Hahns Notierungen des «e muet» sind von großer Feinheit und Variabilität. Es finden sich in seinem Liedwerk die folgenden:



Der außerordentlichen Sorgfalt, die Hahn der Prosodie angedeihen läßt, entsprechen die minuziösen Artikulierungsvorschriften, welche durch die feine Differenzierung der rhythmischen Werte ergänzt werden. Die tabellarische Übersicht über die Varianten der einzelnen Verszeilen in der *Chanson d'Automne* (Ch. gr., Nr. 1), die wir in Beispiel Nr. 14 gezeigt haben, läßt erkennen, daß schon der Sechzehnjährige sich mit diesen Problemen intensiv auseinandersetzte. Die Erfahrungen des *Sängers* Rey-

naldo Hahn finden ihren Niederschlag insbesondere in der Beschränkung der für die einzelnen Lieder benötigten Stimmumfänge. Die Dezime oder Undezime wird nur ganz selten überschritten, auch sind große Intervall-Sprünge stets mit Vorsicht angebracht. Auch sie überschreiten die None nur ganz ausnahmsweise. So z. B. in dem Marcel Proust gewidmeten mehrstimmigen Lied *A Phidilé* (E. l., Nr. 9), wo einmal ein Dezimensprung vorkommt. Diese Beschränkungen sind ebenso bezeichnend für Hahns Maßhalten und seine Rücksichtnahme auf den Sänger, wie die überwiegende Beschränkung auf die Mittellage.[29] Im Interesse der Sangbarkeit und Deutlichkeit der Diktion vermeidet Hahn ungünstige Vokale auf Spitzentönen.

*

Die Rondels Théodore de Banvilles folgen, wie diejenigen seines Vorbildes Charles d'Orléans (und wie das an den Schluß der Sammlung gestellte von Catulle Mendès), dem Schema a b b a // a b b a // b a b a // a, d. h. drei Strophen mit gleichen Reimen in wechselnder Folge und zum Abschluß ein den ersten Reim aufgreifender Einzelvers. — Die Stances (Ottaverime) bestehen aus zwei 4zeiligen Teilen, in deren jedem Verse zu 13 Silben mit solchen zu 6, 8 oder 12 abwechseln. Innerhalb einer Stance bleibt die Anordnung stets dieselbe. Die Reime a und b sind dem ersten, c und d dem zweiten Teil vorbehalten. Also z. B.

		oder:
13silbiger Vers	a	a
6silbiger Vers	b	a
13silbiger Vers	a	b
6silbiger Vers	b	b
13silbiger Vers	c	c
6silbiger Vers	d	c
13silbiger Vers	c	d
6silbiger Vers	d	d

Die formale Anlage der Rondels wie der Stances verdeutlicht Hahn durch präzise Abgrenzung der einzelnen Verse, trennend hier, Anschluß sichernd dort, wozu er sich auch rhythmischer, melodischer und harmonischer Mittel bedient. Wo Ostinato-Modelle zur Anwendung kommen (wie in den Nrn. 1, 8 und 9 der F. bl.) werden die Einsätze der Singstimme jeweils leicht verschoben, um auch hier die «phrases carrées» zu vermeiden. Ähnlich verhält es sich bei den Rondels. Die Stances vor allem sind Musterbeispiele für Hahns Kunst überlegener und eleganter Formbehandlung.

29 Journal, 65: «Le Médium! Voilà la grande difficulté de la déclamation musicale: *rester dans le médium tout en étant lyrique.*»

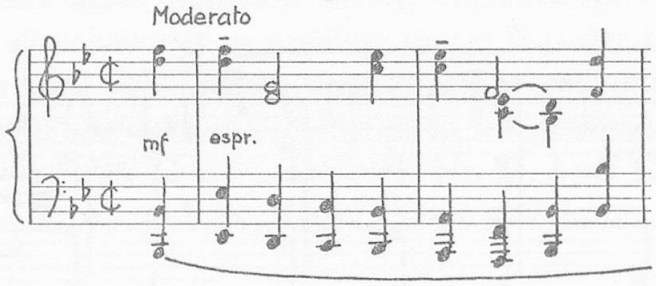
Sie bewährt sich in den verschiedenen Liedtypen, die sich — ohne daß eine scharfe Abgrenzung möglich wäre — bei ihm unterscheiden lassen, in gleicher Weise. In der Mannigfaltigkeit von Hahns lyrischem Werk kann man einen Vorzug, aber auch eine gewisse Schwäche sehen. Jedenfalls lassen sich Extreme — wie z. B. rein diatonisch und durchwegs chromatisch behandelte Vertonungen — feststellen, — Extreme, die man bei seinen Vorbildern vergeblich suchen würde. Neben zart und weich fließenden Melodien, denen der Klavierpart meistens folgt, finden sich vereinzelt auch enthusiastische, von starken Gefühlskräften getragene melodische Linienschwünge. Als ein Beispiel für die letzteren sei *Quand je viendrai m'assoir* (F. bl., Nr. 5) genannt. Namentlich in Liedern intimer Haltung bevorzugt Hahn die bereits erwähnten Ostinato-Modelle. Gerade diese «stillen» Lieder gehören zum Besten, was Hahn geschaffen hat. *Offrande, D'une Prison* und *L'Allée est sans fin* (Ch. gr., Nr. 3), aber auch — trotz der etwas banalen Klavierzwischenspiele — *En Sourdine* (Ch. gr., Nr. 4) und die einst berühmte, «infiniment douce et calme» vorzutragende *Heure exquise* (Ch. gr., Nr. 5) sind zu dieser Ostinato-Modelle verwendenden Gruppe zu zählen. Beim zuletzt genannten Lied sei der formale Aufbau wenigstens angedeutet. Nach mehrmaliger Wiederholung des «Modells» wird mit diesem auf andere Stufen der Tonart (oder in benachbarte Tonarten) ausgewichen, dann wieder zur ursprünglichen Form zurückgekehrt. Die die Strophen 1 und 3 abschließenden Endverse «O bien-aimée» und «C'est l'heure exquise» bringen jeweils für einen kurzen, aber bedeutungsvollen Moment einen zart-ekstatischen melodischen Aufschwung, während der Endvers der zweiten Strophe («C'est l'heure») pianissimo in tiefer Lage verweilt: die Bogenform [30] verläuft von der Höhe zur Tiefe, von dieser wieder zur Höhe.

Den schon in den Verlaine-Liedern weitgehend vorgebildeten Liedtypen treten in den späteren Liedersammlungen und Einzelliedern zur Hauptsache drei weitere gegenüber. Der erste umfaßt vorwiegend homophon und homorhythmisch und harmonisch einfach, jedoch unter Bevorzugung von Nebendreiklängen und -septakkorden gesetzte Lieder, die drei-, vier- oder fünfstimmigen Klaviersatz, oft aber auch vollgriffig-wechselnden, auf pastosen Klang ausgehenden verwenden. Zu dieser Gruppe gehört schon das Schlußlied der *Chansons grises* — mindestens sein Anfang und sein Ende —, ferner dasjenige der *Rondels (Souvenir d'avoir chanté,* R., Nr. 12), teilweise auch das Hahns tief erschütternde Kriegserlebnisse widerspiegelnde *A nos*

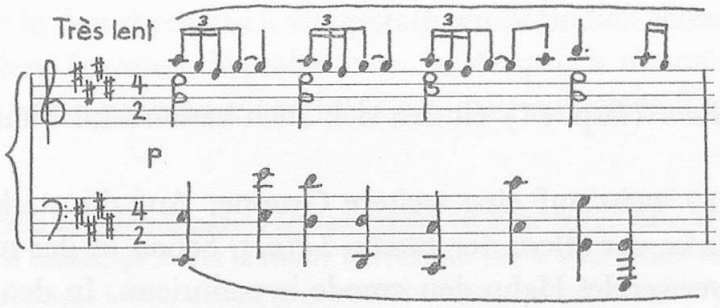
30 Freie bogenförmige Anlage herrscht weitgehend vor: «Exposition» — modulierender Mittelteil (der oft bis nahe gegen das Ende des Liedes reicht und sich auch in satztechnischer Beziehung von den Rahmenteilen unterscheidet) — Schlußteil. Die Rückwendung aus fremder Tonart erfolgt zuweilen mittels enharmonischer Umdeutung, so z. B. in den einst vielgesungenen *Trois jours de vendange* (Alphonse Daudet), in *Mélodies,* Vol. I, Nr. 9. Tonart: Es-dur; von einem längeren H-moll-Teil aus wird (diatonisch) über D-dur und zuletzt mittels enharmonischer Umdeutung nach Es-dur zurückmoduliert, und zwar erst im drittletzten Takt des Liedes.

morts ignorés (1917), sowie einige jener Lieder, in denen Hahn «im alten Stil» eine persönliche Note zu wahren sucht: insbesondere der *Cantique sur le bonheur des justes et sur le malheur des réprouvés* nach Racine (1896).[31] *A Chloris* (1916) und *La douce Paix* (1921). Im homophonen Klaviersatz läßt Hahn — wie z. B. auch in der «Entrée des jeunes filles israélites» (Nr. 2 des Oratoriums «*Esther*», 1904), — mit der Baß-Stimme gern die Dezime (und oft auch noch die Quinte) mitlaufen. (Vgl. die Beispiele 18 und 19.)

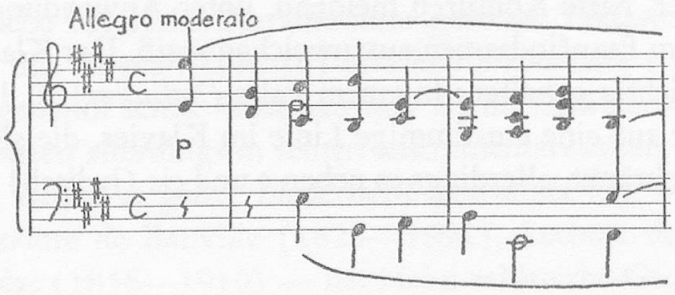
15: Cantique de Racine



16: A Chloris

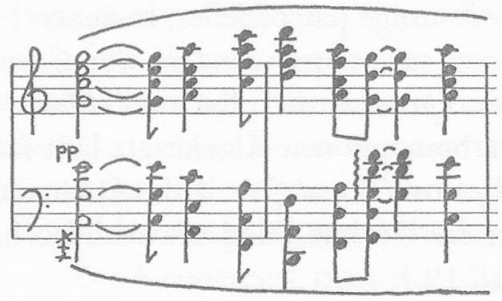


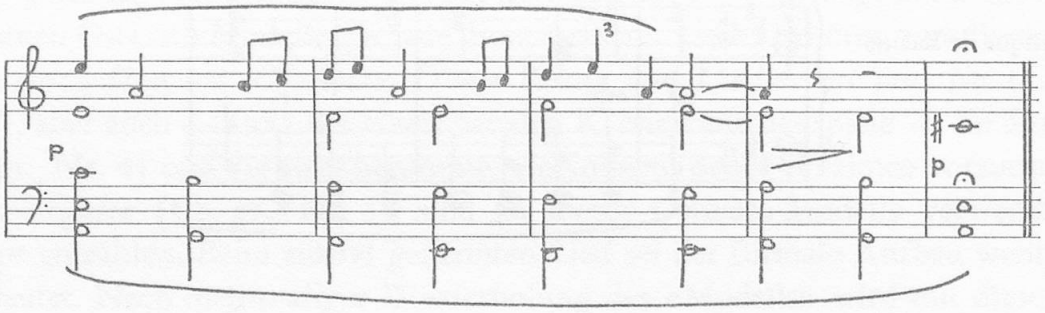
17: La douce Paix



31 Auch in Hahns Klaviermusik, vor allem in dem Sammelwerk *Le Rossignol éperdu* finden sich Stücke von streng archaisierender Haltung, so Nr. 38 *(Le Jardin de Petrarque)*, Nr. 39 *(La Nativité)*, Nr. 41 *(Les Noces du Duc de Jouyeuse)*, Nr. 42 *(Le Petit Mail)*, Nr. 43 *(Les Pages d'Elisabeth)*, Nr. 44 *(La Jeunesse et l'Eté ornent le tombeau de Pergolèse)*, alle im Heft III *(Carnet de Voyage)*.

18: A nos morts ignorés



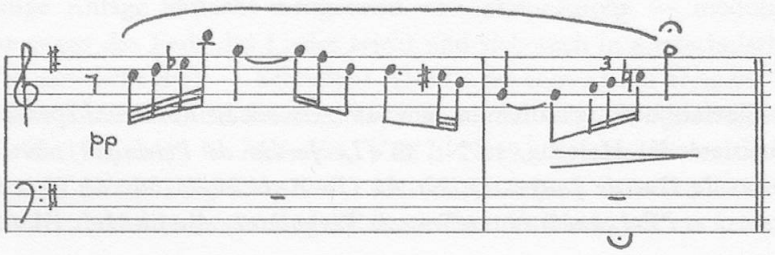


19: Pholoé

In *La douce Paix* (Bsp. 17) finden sich auch kanonische Führungen (Sopran und Baß).

Beispiel Nr. 19 weist auf eine weitere Gruppe: Auf die stark modalen Einschlag zeigenden Stücke vor allem der *Etudes latines*. Schon in der mehrstimmigen Nr. 4 der *Rondels* verwendet Hahn den «mode hypodorien». In den *Etudes latines* sucht Hahn der antikisierenden Lyrik Leconte de Lisles mittels eines streng zurückhaltenden, archaisierenden und auf einfachste Formulierung ausgehenden Stils gerecht zu werden, wobei er, harte Konturen meidend, unter Anwendung modaler Harmonik und Melodik dem Empfindsamen auszuweichen weiß. Der Klaviersatz ist hier überwiegend durchsichtig gehalten; in einem Falle *(Salinum)*, E. 1., Nr. 3), beschränkt sich Hahn sogar auf eine einstimmige Linie im Klavier, die sich (in G) auf leitereigene Töne beschränkt, allerdings es neben e und cis (lydisch) neben c stellt.

20:



Auf die aeolische *Pholoé* (E. l., Nr. 8) ist schon mit Beispiel Nr. 19 hingewiesen worden. In *Tindaris* beschränkt sich Hahn — wie schon in der gleichfalls archaisierenden Nr. 2 der Rondels — ausschließlich auf leitereigene Töne, und zwar sowohl in der Singstimme als in der Klavierbegleitung. Die *Etudes latines* zeigen am deutlichsten, daß Hahn sich nicht mit den leichten Erfolgen seiner «Juvenilia» begnügte, sondern unter Anlehnung an ältere, weit hinter seine Vorbilder Gounod, Massenet und Saint-Saëns zurückliegende Stile zu neuen Ausdrucksformen zu gelangen suchte, wobei ihm seine intensive Beschäftigung, insbesondere mit Gluck und Rameau — er war an der von Saint-Saëns geleiteten Rameau-Gesamtausgabe als Herausgeber zweier Bühnenwerke aktiv beteiligt — zustatten kam.[32] Was ihm bei der Vertonung der *Etudes latines* als Ideal vorschwebte, veranschaulichen klanglich so transparent gehaltene, oft auf rhythmische Belebung zugunsten ruhigen und leisen Schreitens verzichtende Stücke wie *Néère* (Nr. 2), *Salinum* (Nr. 3), *Lydé* (Nr. 5), *Vile potabis* (Nr. 6), *Pholoé* (Nr. 8) und die Marcel Proust gewidmete chorische *Phidylé* (Nr. 9).

*

Großen Wert legt Hahn auf die Differenzierung begleitender Figurationen im Klavier, für die er — wie in den rhythmisch vielgestaltigen Melodien selbst — oft Duolen, Triolen, Quintolen, Sextolen, Septolen usw. in Anspruch nimmt. Daß er sich mit diesem Problem schon früh auseinandersetzte, geht aus einer Tagebucheintragung hervor:

Que de difficultés pour écrire une simple page d'arpèges quand on aime le fini dans le détail! L'arpège est une formule si simple, si banale, qu'il faut la rendre intéressante par le soin. Eviter les chocs, ménager les contours, varier la disposition, broder autour d'un motif une guipure harmonique, voilà ce que c'est pour moi que d'écrire une page d'arpèges. Bien des grands maîtres n'ont pas pris cette peine. Saint-Saëns lui-même écrit les arpèges n'importe comment; il lui suffit, qu'ils soient coulants et corrects.[33]

Eine besondere Vorliebe hat Hahn für zusammengesetzte Taktarten, wofür *L'Automne* ($^7/_4$-Takt) aus den *Rondels* (Nr. 10) und *Eau printanière* ($^5/_4$-Takt) *(F. bl., Nr. 6)* als Beispiele genannt seien. Weit häufiger als im Lied verwendet Hahn zusammengesetzte Taktarten allerdings in seinen Instrumentalwerken.

Außer den Dichtern, denen er ganze Liederhefte gewidmet hat, — Paul Verlaine (1844—1896), Théodore de Banville (1823—1891), Leconte de Lisle (1818—1894) und Jean Moréas (1856—1910) — hat Hahn zahlreiche Gedichte von Autoren seiner eigenen und der jüngstvergangenen Zeit vertont, so von Victor Hugo,

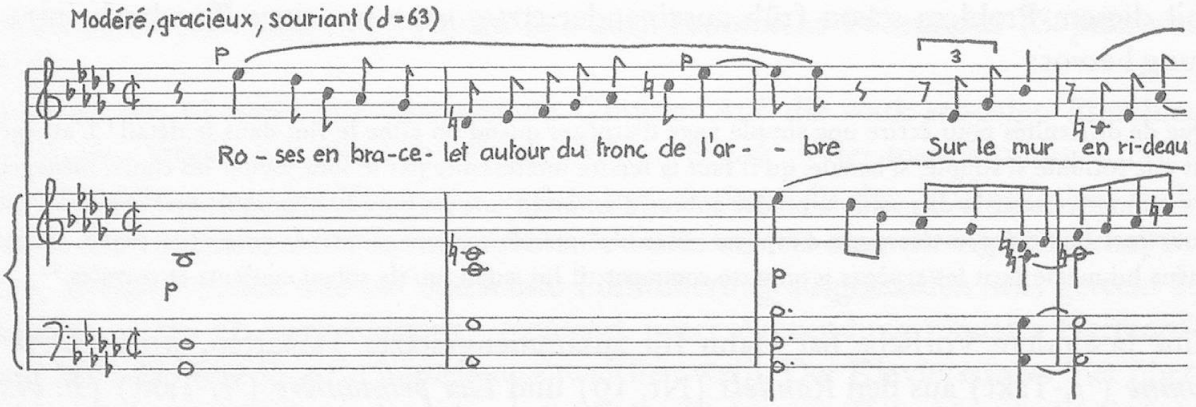
32 Der Verleger Heugel erzählte R. H., daß ein Organist aus der Provinz, der den *Cantique* de Racine erhalten hatte, bei ihm um Auskunft bat «über den ihm unbekannten Komponisten aus dem 17. Jahrhundert(!)». (Journal, 138.)

33 Journal, 137.

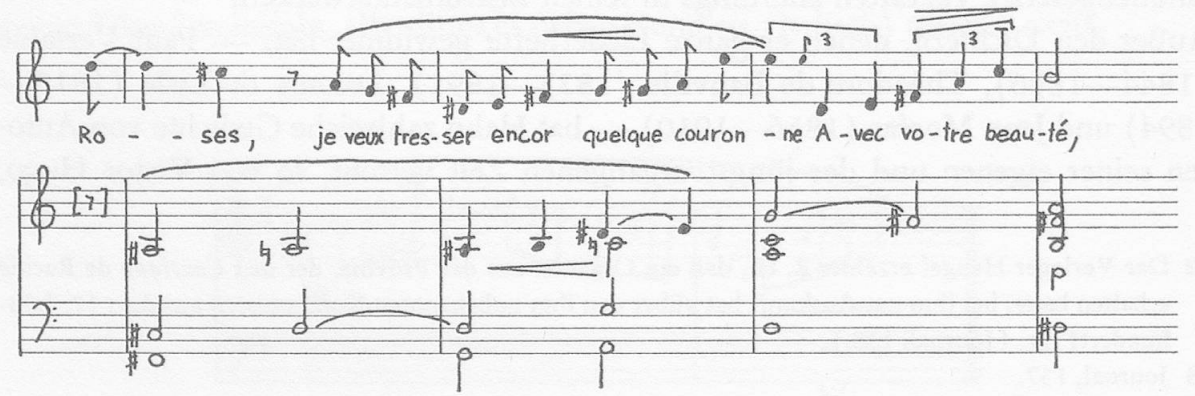
Alphonse Daudet, François Coppée, Sully Prudhomme, Théophile Gautier, André Theuriet, Léon Dierx, Catulle Mendès, Henri de Régnier, Hélène Vavaresco, Jean Lahor, Gabriel Vicaire u. a.

Als Reynaldo Hahns reifstes Liederheft darf das elf Stances von Jean Moréas gewidmete der *Feuilles blessées* gelten. Die Stances zeichnen sich durch große Freiheit und Feinheit in der pianistischen Ausformung des Klaviersatzes aus, wobei die auch in den *Etudes latines* vorherrschende Transparenz stets gewahrt bleibt. Singstimme und Klavierbegleitung sind durch freie motivisch-thematische Arbeit in eine lockere Beziehung zueinander gesetzt, was besonders in *Belle lune d'argent* (Nr. 3) und in dem mit dem weichen Sextvorhalt einsetzenden *Roses en bracelet* (Nr. 10) beobachtet werden kann. Beiden liegen denkbar einfache, vorwiegend skalenförmige Themen zugrunde: in Nr. 3, das auf dem Nebeneinanderstellen des Des-dur- und des D-moll-Akkords (bzw. G-dur- und H-moll-Akkord) beruht, handelt es sich um die absteigende Skala, in Nr. 10 um eine bogenförmig von oben nach unten und zurück schwingende Linie, die von einer elliptischen Kadenz — T (D^7) [D] T — gestützt wird. Im Verlaufe des Liedes werden die stützenden Akkorde gegenüber der melodischen Linie auch öfters leicht versetzt. Außerdem passen sich Rhythmus und Metrum den Anforderungen der Prosodie ständig an.

21a:

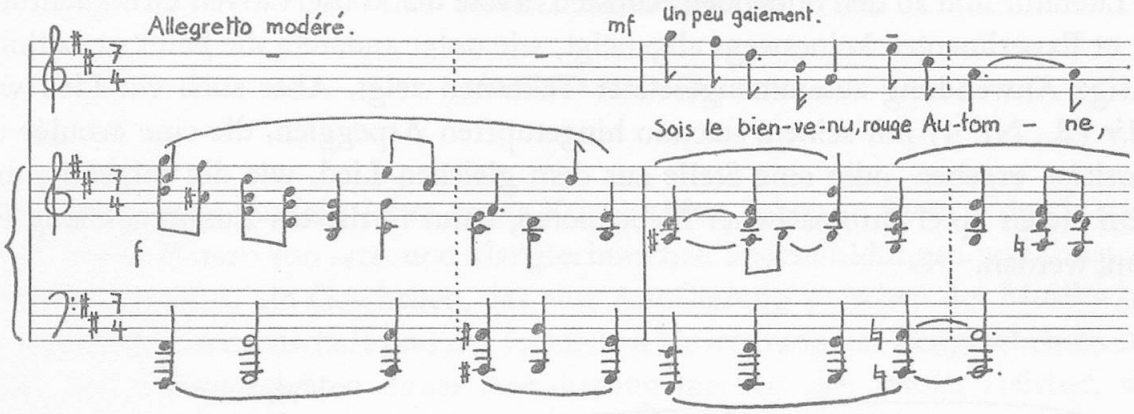


21b:

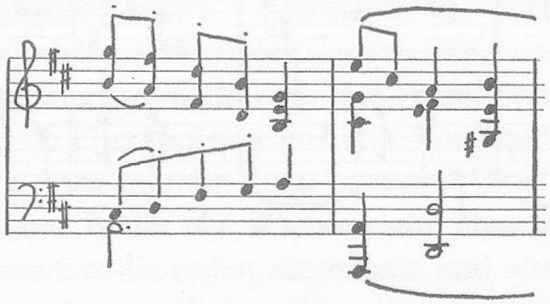


Daß auch die harmonische Deutung wechseln kann, zeigt sich sehr deutlich in *L'Automne* (R., Nr. 10).

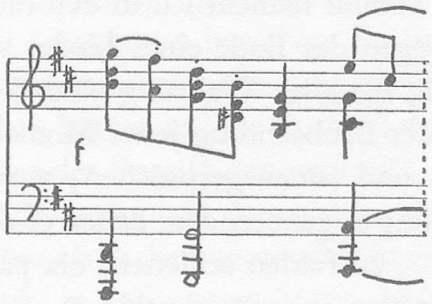
22a:



22b:



22c:

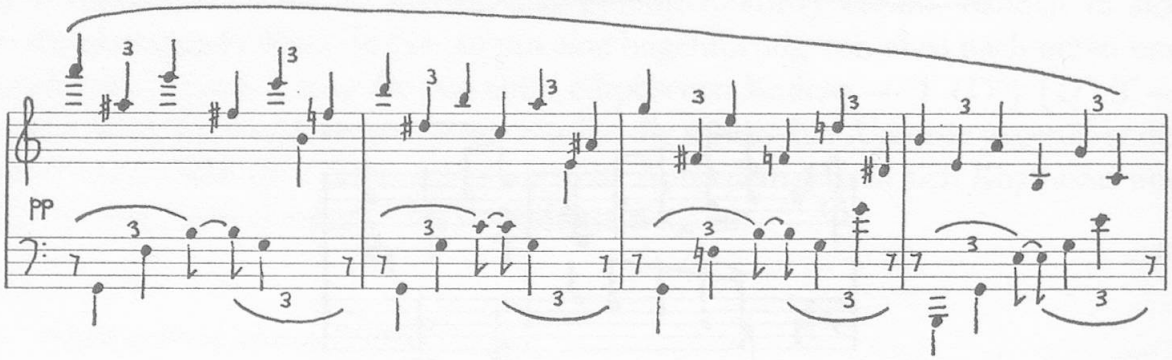


In einzelnen Fällen tritt solcher Wechsel in ein zartes Spannungsverhältnis zu den diatonischen Linien des transparent gehaltenen Begleitsatzes, so etwa in *Donc vous allez fleurir encore* (F. bl., Nr. 7). Auch für die Lieder, die einen vollgriffigen, dichten Klaviersatz aufweisen, — sie sind in der Minderzahl — gilt das Gleiche.[34]

34 Chromatische Folgen von Dreiklängen (in Quintlage), wie sie in dem Verlaine-Lied *Fêtes galantes* (April 1892) wiederholt vorkommen, dürfte Hahn dagegen in Alexandre Georges' *Chansons de Miarka* (1888) kennen gelernt haben. (Das Anfangsmotiv der *Fêtes galantes* hat Hahn in den *Portraits de Peintres* [Nr. 4: *Antoine Watteau*] wieder aufgenommen.)

Improvisiertes, genialisch Skizzenhaftes war Hahn zuwider. Größte Sorgfalt des Handwerklichen betrachtete er als eine selbstverständliche Pflicht für jegliches künstlerische Schaffen, und sie bestimmte auch auf entscheidende Weise sein Verhältnis zur Literatur und zu den bildenden Künsten. Trotz der konservativen Grundhaltung war er Experimenten keineswegs abgeneigt, wie unter anderem die bereits erwähnte häufige Anwendung zusammengesetzter Taktarten zeigt. Aber auch ein Lied wie *L'Air* (R., Nr. 4) mit seinem staccato hingetupften Arpeggien, die eine «coulée de sonorités» ergeben, oder eine Stelle aus dem gleichen Lied, wie die folgende, mit ihrem freien Spiel chromatischer Nebennoten, kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

23:



Innerhalb der Kadenzharmonik und der in ihrem Bereich verwendeten Chromatik und Enharmonik — diese kommt namentlich in den fast durchwegs modulatorisch gehaltenen, oft bis nahe gegen das Ende eines Liedes vorgeschobenen Mittelteilen zur Anwendung, zeigt sich, bei aller Wahrung einer konservativen Grundhaltung die Bedeutung, die Hahn der Beobachtung jener Momente schenkt, die ihm in den Liedern Henri Duparcs — und (unausgesprochen) wohl auch in andern, der «impressionistischen» Stilrichtung angehörenden, denen er eine im wesentlichen «klassizistische» entgegensetzte —, zu fehlen schienen: «la parfaite intelligence des vers, le respect des mots, un magnétisme communicatif.» [35]

35 Journal, 17.