

Schuberts *Winterreise* - eine musikalisch-sängerische Klangerkundung

"Singen was in den Noten steht" * : das Innenleben der Musik im Klang der Stimme hörbar werden lassen

23. Die Nebensonnen



„Nebensonnen“ („Parhelia“): Das Erscheinen von zwei kleineren Sonnen neben der Sonne ist ein optischer Lichteffect, der durch Reflexion und Brechung von Licht an Eiskristallen entsteht. Dieses Lichterscheinung ist eher im Winter zu sehen.

Übersicht

- Vorspiel: ein vierstimmiger Bläusersatz (Posaunen oder tiefe Klarinetten) im Rhythmus eines wiegenden ruhigen Schreittanzes in der Art einer Sarabande (S.2)
- Der Nebensonnen-Klang (E7/cis) und das Innenleben eines Spektralklangs - Klangerkundung (4)
„Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen.“ (S.8)
- 3 Triolen - gedehnte Zeit im Innewerden und ein Sog ins (Ab)-lösen (S.10)
- Nachklang in cis-moll (S.11)
„Und sie auch standen da so stier als wollten sie nicht weg von mir“ (S.13)
- Klangerkundung: fis - Cis - fis - E7/cis - A - ein "Sonnenuntergang" ? (S.15)
- Die Wendung von fis-moll in den E7/cis-Klangraum mit Auflösung (S.16)
- Nachspiel zum ersten Teil - ein vielfarbig auf- und ausklingender Bläusersatz (S.18)
„Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht! (S.20)
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei.“
- Der Weg des Wanderers nach innen von a-moll über C-, E- und F-Dur zum tiefen F – E (S.21)
„ ... auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei.“ (S.23)
- Eine a-moll-Melodie ? / "die besten zwei" - durch ein tiefdunkles Purpurgemisch nach F-Dur (26)
- Zwei- und Dreigesänge in der Klavierbegleitung - ein Beziehungsgeflecht (S.31)
- Klangerkundung des Zwiesanges von Melodie und Baß im Singen (S.33)
- Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (S.38)
- Der Ausklang des Wegs nach innen – ein Abgesang von F-Dur in die tiefe E-Dur-Terz (S.40)
- 2 Melodiebögen - eine verklingende stimmliche Zweierbeziehung (S.44)
- Zwei Melodiebögen über F-E--F----E---- (S.46)
- Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (S.48/Anhang S.68)
"Ging nur die dritt erst hinterdrein, im Dunkeln wird mir wohler sein." (S.49)
- Klangerkundung: fis-moll → Cis-Dur / A-Dur → Cis-Dur (S.53)
- "im Dunkeln" von cis-moll und Cis-Dur (S.54)
- "im Dunkeln...": zur Dynamik im Innenleben der Musik und im Klang der Stimme (S.57)

(*) "Sing, was in den Noten steht" - Dieser treffliche Satz stammt von Nicolai Gedda, dem von mir sehr geschätzten Tenor. Im Unterricht hat er ihn mal zu einem Schüler gesagt: "Mach nichts mit der Stimme. Sing, was in den Noten steht." Ich verstehe darunter, nicht mit stimmlichen Manövern etwas ausdrücken und gestalten zu wollen, die Musik (bzw. nur den Text) mit kunstvollem Gesang zu interpretieren, sondern sich nicht nur an den Notentext zu halten (das sollte sich sowieso verstehen), sondern zu singen was in den Noten steht, also auch das, was zwischen und hinter den Noten steht, eben das, was "das Innenleben der Musik" genannt werden kann, im Klang der Stimme hörbar, spürbar und lebendig werden zu lassen.

meine Aufnahme des Liedes mit Spektrogramm: <https://youtu.be/WAwZhgo9img>

Vorspiel: ein vierstimmiger Bläusersatz (Posaunen oder tiefe Klarinetten)



Wie *Das Wirtshaus* (Nr. 21) beginnt auch die Nr. 23, *Die Nebensonnen*, mit einer ruhigen Einleitung in tiefer Lage. Es könnte ein vierstimmiger Bläusersatz sein im Rhythmus eines wiegenden ruhigen Schreitanzes in der Art einer Sarabande (wie in *Wasserflut* und in *Irrlicht*), also ein Dreier-Takt ohne Schwer-punkt auf der Eins und mit dem Schluß-klang in der Tonika auf der Zwei (also ein "Tanz", ohne "Schwere", ohne "Schlußpunkt" ?).

Wie im *Wirtshaus* auf dem "Totenacker" begleitet auch hier der gleiche tiefklingende „Bläusersatz“ die Singstimme. Es ist das einzige Lied im ganzen Zyklus, bei dem die Oberstimme im Klavier in derselben Lage klingt wie die Gesangsstimme. Nur in einem ganz kurzen Zwischenspiel geht sie eine Terz darüber hinaus.

Wie *Frühlingstraum* (Nr. 11, ebenfalls mit einem Moll-Teil) und wie *Täuschung* (Nr. 19) steht das vorletzte Lied der *Winterreise* in A-Dur, der "Tonart der Illusion". (Die Tonartencharakteristik war auch noch zu Schuberts Zeiten geläufig.)

Die Vortragsbezeichnung "Nicht zu langsam" ist ähnlich wie das "Nicht zu geschwind" eine relative Bezeichnung. Ich interpretiere sie so, daß Schubert noch den Charakter der Sarabande als langsamsten Satz einer Suite (wie bei Bach) im Ohr hatte und er das Tempo nicht zu "gravitatisch schreitend" wollte. Gerade in einer Sarabande, mit ihrem unbestimmten Schwerpunkt im Takt und ihrem offenen Schluß auf der Zwei, mehrmals die Akzente auf die Eins zu setzen, bei einer Subdominante oder einem dissonanten Septakkord, wirkt dann umso mehr als musikalisches Ausdrucksmittel. (Die Sarabanden in den "Englischen Suiten" und den "Partiten" von J.S. Bach gehören für mich zu den tiefstimmigsten Klangmeditationen.)

Höre ich das Vorspiel mit seinem ruhig bewegten dunklen Klang, so ist kein klares Dur herauszuhören. Noch stärker ist dieser ambivalente Eindruck in der tiefen Lage mit F-Dur, in der ich den Zyklus singe. Ein leichtes Hellerwerden ins Dur hinein ist am ehesten zum "D-Dur-Himmel" hin zu hören (Takt 2 = Takt 6), aus einer eigenartigen Modulation heraus. Von der A-Dur-Tonika geht es auf die Zwei hin gleich in die E-Dur-Dominante und dann im Schweller durch eine chromatische Wendung in der Altstimme (gis-g-fis), als einzige Gegenbewegung zur aufsteigenden Quarte im Baß und der Sekunderhöhung in der Oberstimme, in einen an die Dominante angebotenen Tonika-Septakkord, als sollten auch noch aus der Tonika zusätzliche Strebe- und Anziehungskräfte entwickelt werden. Und die ("sehrende") Sogspannung wird weiter erhöht, wenn der Schweller bis an den Taktstrich reicht, die Leitton-Terz (cis) aber absetzt, der Baß in die Subdominante fällt und das D-Dur mit einem Akzent an den Himmel gesetzt wird.

(Auch im fis-moll- und im C-Dur-Teil passiert das "Fallen" der Quinte in die Subdominante und am Ende des a-moll-Mittelteils gibt es sogar eine "fallende Quinte" in der Oberstimme des Klavierparts, T.24/25.)

Auf der Tonika klingt der helle Blick in den Himmel leicht aus, das A-Dur erklingt ein drittes Mal, der Klang setzt vor der erwarteten Dominante ab - da tut sich ein Spalt auf, ein Hiatus* und der Blick fällt unmittelbar, verstärkt durch einen Akzent, in einen spürbar dunkelfarbigen Klangraum, der einen hörbar umfängt und ganz eigenartig rührt und berührt. Doch schon lösen sich die dunklen Farben wieder auf ins lichte A-Dur, die Oberstimme umkreist die Oktave des Grundtons, läßt das "a" weiterklingen, den erneuten Spalt durchtönen zum 'gis' hin, und leitet Auge und Ohr über eine kleine Melodiebewegung noch einmal (oder letztlich?) in den dunklen Raum mit seinen schimmernden Schattenfarben. Und selbst in dem sehr leisen Echoklang wird dieser Raum nochmal markiert durch einen Akzent, so daß die Endung in der Tonika auf der Zwei auch nur ganz schattenhaft wirkt. Das Vorspiel erscheint am Ende wie ein Nachspiel - nachklingend von ... ?

(*) Hiatus: anatomisch Öffnung, Spalt in Knochen oder Muskeln - im metaphorischen Sinn "Öffnung", "Spalt", "Kluft", "Lücke".

Ein Lied zuvor (Nr. 22 "*Mut*") hat der Wanderer-Sänger noch in E-Dur (!) "lustig in die Welt hinein gegen Wind und Wetter" angesungen, hat sich bis zum Spitzenton a2 hinauf über die Götter erhoben, hat seine eigene Apotheose in die Welt hinausgeschleudert. (Auch die Klavierbegleitung beendet die Gesangsstrophe mit dem a2.) Das Nachspiel dieses "*kräftig*" zu singenden Liedes (Vortragsbezeichnung) endet in heftigem a-moll, Staccati in der Begleitung, Akzente auf die Zwei und mit zwei akzentuierten Viertelschlägen im letzten Takt, a-moll-Akkord und eine leere Oktave mit tiefem A, ein letzter Aufschrei im Klavier. (Im Autograph steht das Lied in a-moll.)

Schon im ersten Lied war diese A-Oktave zu hören, eine vierfache Oktave (A-a1-a2), leer und insistierend, als der Wanderer-Sänger sein "Gute Nacht" in die kalte Winternacht hinein sang/rief. (Nr. 1 T. 60/64)

Trotz der heftigen Akzente ist der Nachhall der leeren Oktave schnell verklungen, das Sich-Mut-Ansingen verliert sich im leeren Raum. In meiner inneren Klang-Raum-Vorstellung dehnt sich nun die Zeit, in der weiten Stille ertönt ein tiefklingendes 'e' aus dem Raum der Oktave A/a heraus. Ist das die Quinte in eine weiteres A-Moll hinein oder wird nun nochmal der E-Dur-Mut-Gesang bekräftigt? Ist es ein Auftakt - wohin, wozu? Ein Auftakt zu einer weiteren Melodie eines weiter fließenden, eines weiterfließenden Gesangs?

Das vorletzte Lied der *Winterreise* ist das letzte *gesungene* Lied des Wanderers, es geht allerdings überwiegend nicht über den Ambitus einer Quarte hinaus. (*Mut* hatte den Umfang einer Oktave plus einer Quarte.) Im "Sprechgesang" des letzten Liedes äußert (entäußert) sich der Wanderer-Sänger nicht mehr, er stellt nur seine letzte Frage "*Willst zu meinen Liedern....*". Wenn die dritte Sonne der *Nebensonnen* untergegangen ist, ist die Reise durch den Winter zu Ende - "*im Dunkeln wird mir wohler ein*".

Mein Eindruck ist, daß es zu solch einem Lied und an diesem Punkt des Weges keinen Auftakt geben kann, zumal keinen Achtelaufakt für einen Sarabanden-Rhythmus (*) und auch keinen melodischen Auftakt über eine Sexte in die Terz hinein, die nicht als Melodieton erscheint, sondern Element eines vollen Akkordes in Terzlage ist. Zumal auch die eigentliche Melodie, wenn man sie als solche bezeichnen will, nicht mit einer Auftakt-Sexte beginnt, sondern als zweifache Terz in einen punktierten Rhythmus hinein ebenso Oberstimme eines zweifachen A-Dur-Akkordes ist. Da bleibt die innere Zeit eher stehen, als daß ein Auftakt eine vorwärts gerichtete Bewegung auslösen könnte.

(*) Bei Bach beginnen so gut wie alle Sarabanden in seinen Suiten volltaktig.

Ich höre das Achtel "e" als Intonationston, als Anstimmen der Quinte im Tenor des 4-stimmigen A-Dur-Klangs. Was dann zu hören ist, ist keine Melodie mit akkordischer Begleitung, es klingt für mich, auch im Klavier, wie ein 4-stimmiger Bläsersatz in dunklen Klangfarben mit Posaunen oder tiefen Klarinetten, als würde die gleiche "Banda" (Bläsermusik), die im *Wirtshaus* die Beerdigungsmusik gespielt hat, nun nochmal auftauchen und den Wanderer auf dem Weg in die untergehende Sonne "begleiten".

Das Ensemble *FRANUI* hat dieses Lied für eine Bläserbesetzung bearbeitet, mit Klarinette als Gesangsstimme. Als ich es in einem Konzert hörte, ist all das in meinen Ohren und in meinem Gemüt angeklungen, was sich zuvor in meinem inneren Hören als Klangvorstellung gebildet hatte und was ich hier mit meinen Worten zu beschreiben versuche.

Das einstimmende "e" erklingt durch das ganze Intro hindurch wie ein Liegeton über den wiegenden Quartan und Quinten im Baß und unter den Terzparallelen und Quartvorhalten der Oberstimmen. Nur vom 1. in den 2. Takt kreuzt sich die Tenorstimme eine Quarte aufwärts mit der 2. Stimme, die chromatisch abwärts führt (gis-g-fis). Im Septimklang auf die Eins in Takt 3 und 4 verstärkt des "e" den Akzent durch die Reibung mit der Septime "d". Darüber hinaus wirkt es wie ein Initiationsklang für die zwei markantesten Wendungen in diesem Lied, die Wendung über die Quinte hinaus in den Spitzenton f1 ("*hatt' ich auch wohl drei*") und die Wendung zum tiefen "E" am Ende des a-moll-Teils im Klavier.

Der Nebensonnen-Klang und das Innenleben eines Spektralklangs

Bei der Erarbeitung dieses Liedes habe ich, wie ich es häufig mache, den Klavierpart in hoher Lage gespielt und ihn mir immer wieder vorgespielt, um die harmonischen Wendungen und Modulationen nicht nur zu lesen, sondern sie auch deutlich heraushören zu können, damit ich mich dann auch im Singen in der Intonation auf diese Harmonien beziehen kann und sie in meiner Stimme als Terz, Quinte, Grundton oder auch als Vorhalt oder Dissonanz hörbar werden lassen kann: „Drei Sonnen“ als Terz, „sah ich“ als Quinte, „Himmel“ als Oktave des Grundtons. Spiele ich den ganzen Satz eine Oktave höher, so wird das Klangbild nicht nur heller und klarer (Dur und Moll, Septimen, Vorhalte), ich kann dann auch noch viel differenzierter in den Klang hineinhören, in sein *Innenleben*, und ich kann mehr auf die Obertöne, deren Schwingungen und ihr Weiterklingen im Klangspektrum achten. Eine weitere Anregung für das Klangspektrum der Stimme ist es, wenn ich die linke Hand eine Oktave höher, die Oberstimmen aber zwei Oktaven höher spiele, weil im Bereich der zweiten Oktave zum gesungenen Ton die sogenannten „Harmonischen“ (Oktave, Terz und Quinte) im Obertonspektrum der Stimme leichter mit dem Klangspektrum des temperiert gestimmten Klaviers in Resonanz kommen können.

Als ich zum ersten Mal die Einleitung eine Oktave höher gespielt habe, fiel es mir regelrecht „wie Schuppen von den Ohren“: Was für ein lichter, freundlich schwingender Klang, und das am Ende der Winterreise. Immer wieder wollte ich diesen Klang mir zu Gehör bringen, auch wenn er gar nicht zu dem schmerzhaft traurigen Grundcharakter paßte, den der Ton des Liedes für mich bis dahin gehabt hatte, vor allem mit der Zeile „Nun sind hinab die besten zwei.“. Was ist nun die „Illusion“ des A-Dur (in der Tonartencharakteristik), daß der A-Dur-Frühlingstraum untergegangen ist, abgesenkt in tiefe Lagen hinunter, und so untergründig, verborgen in dunkel gefärbten Tiefen weiterschwingt? Oder ist das Liebevolle und Freundliche eine Illusion, das nun im Klang der höheren Lage aufscheint und immer noch in den Ohren des die Nebensonnen besingenden Sängers klingt? Wie auch immer, in meiner überraschenden Hörerfahrung habe ich mich in den Klang, der dann über den „D-Dur-Himmel“ hinaus aus der taktfüllenden Tonika als Dominante erscheint, regelrecht verliebt, den E-Dur-Septakkord mit der Großen Sexte auf der Eins im dritten Takt, der dann auch nochmal als feines Echo am Ende des Vorspiels erklingt.

Höre ich den ganzen Akkord für sich, ohne die Vorhaltauflösung in der Oberstimme (cis-h), so kann ich ihn hören als eine Klangschichtung aus einem *E7-Grundklang* mit einem *cis-moll-Dreiklang* in den Oberstimmen; oder ich höre die Septime von E-Dur im Baß und unmittelbar darüber die dem E-Dur hinzugefügte Große Sexte mit der Terz dazwischen; ich kann ihn aber auch hören als tiefen Grundton mit seiner Terz in weiter Lage und dazu zwei Septimen, eine Kleine Septime vom tiefen „E“ zum „d“ und von dieser Septime aus darüber noch eine Große Septime vom „d“ zum cis1 im Diskant.

Eine Klangerkundung :

Um mich dann weiter hinein zu hören in das Spektrum und den inneren Raum dieses Klangs, lasse ich nur die Oberstimmen erklingen beim Wechsel von Takt 2 zu 3, erst den **A-Dur-Dreiklang** mit der Terz in der Oberstimme und dann das **cis-moll** mit seinem Grundton in der Oberstimme, alles erstmal eine Oktave höher als in den Noten. Nur eine Halbtonbewegung von „a“ nach „gis“ im Raum einer Großen Sexte und was für eine Wandlung : ein lichter Klangraum, in der Schwebel gehalten über der Quintkuppel „e“, mit einem kernigen Grundton „a“ im Zentrum und mit einer leuchtenden Terz in der Höhe erfüllt meine Ohren, schwingt weiter und weiter, und dann, in diesem weiten Raum wendet sich etwas tiefer nach innen, die offene Sexte schimmert noch an den Wänden, die Mitte verschwimmt und doch verdichtet sich der Klang zwischen Großer Terz und Quarte zu einer farbig glimmenden Glut. Ich weiß nicht, ist es eine tiefe Wehmut, die mich anrührt und bewegt, oder ist es gar eine große Schwermut, die in den Tiefen des Klangs verborgen ist. Welchem Klangeindruck ich auch folge, auf jeden Fall ist in der Wandlung von A-Dur in das Cis-Moll hinein (die Moll-Obermediante) auf ganz eigene Art zu hören, welche vielfältigen Wandlungsprozesse im Obertonspektrum durch so eine einfache Halbtonbewegung hervorgerufen werden können, welche Stimulationen, Reizungen und auch Turbulenzen in den Ohren ausgelöst werden, wenn der Klang sich von Dur nach Moll wendet und die Dur-Terz sich in einen Grundton verwandelt, der in der Oberstimme erklingt, aus der Quinte in der Unterstimme eine Moll-Terz wird und der im Zentrum schwingende Grundton sich ein wenig in die Tiefe wendet in die Kuppel einer schwebend und licht klingenden Quinte hinein.

Kehre ich diesen Wandlungsprozeß um und wende ich den cis-moll-Klang ins A-Dur hinein, kommt mir das vor wie eine Art Erleuchtung, im wörtlichen Sinne, oder, um es noch stärker auszudrücken, es ist, als tue sich der Himmel auf, zumindest hört es sich so an, als klare er sich auf – kein seltsam farbiges Innenleben zieht die Ohren in den Klang hinein, kein irritierendes Reiben mehr im Frequenzspektrum, aus seinem Zentrum mit dem Grundton „a“ öffnet sich der Klang wieder, mit der Quinte als tiefstem Ton beginnt er wieder leicht zu schweben und die Dur-Terz leuchtet in die höheren Frequenzräume.

Eine solche *Wandlung von cis-moll nach A-Dur* hat sich schon einmal auf dem Weg des Wanderers vollzogen, in *"20. Der Wegweiser"*: *"... eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück."* (T.63/64) Als der Wanderer-Sänger in einer Steigerung diesen Satz wiederholt, nachdem die Musik ihn schon durch mehrere verwirrende Modulationen geführt hat, erklingt nach einem C7/9-Klang durch enharmonische Verwechslung "auf der Straße" ein düsteres Cis-Moll, durch eine einfache Halbtonbewegung aufwärts von g nach gis. Aus diesem Cis-Moll heraus findet der Wanderer den Mut und die innere zwingende Bereitschaft zu sagen, *"muß ich gehen"*, die ihn durch eine weitere Halbtonerhöhung im Baß von cis-moll nach A-Dur leitet, während er stetig und bestimmt sein des/cis weitersingt, das ihn in die Dominante D-Dur führt. Diese musikalische Wandlung kann durchaus als eine Art Erleuchtung bezeichnet werden, denn sie ermöglicht es dem Wanderer, seiner Straße innerlich verwandelt (von g-moll aus in G-Dur) weiter zu folgen.

Füge ich nun in meiner Klangerkundung den Dreiklängen (A/cis) in den Oberstimmen die Quarte "A – d" als Unterstimme hinzu, vom A-Dur-Grundton zur E-Dur-Septime ganz dicht an den cis-moll-Klang heran, so verwandelt sich der Klang nochmal auf eine noch intensivere Art. Das A-Dur klingt mit dem Grundton im Baß schön rund und hell. Kommt dann aber nur ein Ton zu dem cis-moll-Dreiklang hinzu, verdichtet sich die Klanggestalt so stark, daß meine Ohren nicht ein noch aus wissen vor lauter Dissonanzen: die Große Sekunde „d-e“, der Tritonus „d-gis“, die Große Septime „d-cis“. Hier glimmt nichts in verklingender Glut, es brennt im Dickicht der sich reibenden und erregenden Frequenzschichten. Verstärke ich den Quartsprung in die Septime, springt mich dieses Ineinander von heftigen Farben fast an und brennt mir in den Ohren. Nichts hört sich nach möglicher Auflösung an.

Erst mit dem tiefen „E“ bekommt das Klangdickicht nicht nur einen Grund, sondern der tiefe Grundton löst auch eine Dynamik im Spektrum der Schwingungen aus: die Quartbewegung „A - E“ im Baß strebt wieder zurück zum Grundton von A-dur; die Quarte „A – d“ will die Septime „d“ auflösen ins „cis“, die Terz von A-Dur; und über seine Oktave e1 wirkt der so verstärkte Grundton auch in den höheren Bereich des Klangspektrums hinein, gibt dem cis1 eine vielschichtige harmonische Färbung. Es tritt nun weniger als Element des cis-moll-Klangs in Erscheinung, kann im Akzent für einen gedehnten Moment wie eine hinzugefügte Sexte klingen und wandelt sich dann doch als Große Sexte zum Sextvorhalt von E-Dur, der sich über die Quinte zur A-Dur-Terz hin auflöst. Für eine Hörerfahrung lohnt es sich, das „cis“ im Klangspektrum erst als hinzugefügte Sexte etwas deutlicher zu markieren und dann in der Auflösung auf der Quinte ins Obertonspektrum hineinzuhören, wie das „h“ sich als Quinte verstärkt und mit den Quintobertönen von E-Dur in Resonanz kommt. Der dichte und komplexe E7/cis-moll/+6-Klang wird klarer, vereinfacht sich und endet im allereinfachsten A-Dur-Akkord von Grundton-Terz-Quinte-Oktave.

In diesem berührenden und intensiven Klang scheint sich die ganze musikalische Erfahrungswelt der *Nebensonnen* zu verdichten - **„drei Sonnen“** : eine dreifache Dissonanz (Kleine und Große Septime, Tritonus), drei harmonische Figuren (E7, cis-moll, E-Dur+6), dreifacher Charakter des „cis“ (Terz der Melodie, cis-moll-Grundton, hinzugefügte Sexte bzw. Sextvorhalt).

- - - Zwei Septim-Sonnen (große und kleine) als Klang- und Lichtbrechung nach außen gerichtet und im Innenraum die innere Lichtbrechung des Tritonus. Baß und Grundton klingt im Innern mit als Oktave. Quinte ist keine Auflösung einer Vorhaltsexta, sondern führt ins A-Dur, in Oktave des Grundtons, in dessen Innenraum die Kleine Dur-Sexte schwingt.

(Der *"innere Tritonus"* wird auch im verwandelten Nebensonnenklang von *"die besten zwei"* in einer inwendigen Art wirken und im anschließenden Klavierausklang T. 24 zu vielschichtigen Wandlungen führen.)

So gehört bräuchte dieser *„Drei-Klang“* eigentlich gar keinen **Akzent**. Ich empfinde die beiden Akzente auf dem E7/cis-moll-Akkord auch nicht als Lautstärkeakzente, sondern mehr als Dehnungsakzente, die über die Punktierung hinaus dem Klang mehr Erfahrungsraum ermöglichen, Raum für die hörende Erfahrung und Raum für den klingenden Ausdruck von Erfahrung und

Erleben. Im Vorspiel sind diese Akzente wortlose, rhythmisch akzentuierte Echos auf den anschwellenden Akzent des "D-Dur-Himmels", eben Spiegelungen einer Himmelserscheinung, eines optischen Trugbildes. Wie in einer Lichtbrechung wird das Klangspektrum von A-dur in den akzentuierten Klängen drei- und mehrfach gebrochen, und wie in einer Lichtbrechung kann auch das Klangspektrum diffundieren und es kann sich aufsplitten in unterschiedlichste Klangfarben, Strukturen und Proportionen können sich im Klang auflösen und tiefere Farbschichten können zum Vorschein kommen, der Klang kann, wie im Sehen das Lichtspektrum, im hörenden Erleben sich verwandeln und das vielfältig klingende Klangspektrum kann das Erlebnis des Hörens verwandeln - der Nebensonnen-Klang als **Spektralklang**.

Der E-Dur-Grundklang mit seiner in dunklen Tiefen kaum hörbaren, aber unabdingbar in die Auflösung strebenden Septime – das im A-Dur glimmende und aus ihm hervorschmelzende Cis-Moll – die in der Melodie aufleuchtende vieldeutige Sexte – das sind die Elemente und Facetten eines komplexen farbenreichen Klanggebildes, das für meine empfindenden Ohren erfüllt ist von *sehndem Schmelz*, ein Klang mit Suchtpotential.

Der E7/cis-moll-Klang erklingt insgesamt neunmal in diesem Lied, und in modulierter Form noch fünfmal.

"Der Pianist" könnte im Anschlag unterschiedliche Facetten dieses Klanggebildes hervorheben, die Melodie, die Große Septime „d-cis“, das cis-moll oder den Grundton, und auch bei jedem Wiedererklingen und jedem Echoklang möglicherweise in anderer Gestaltung. Auf jeden Fall würde er Entscheidendes unterschlagen, wenn er den Akkord nur als diffuse Untermalung oder irgendwie interessante Begleitung des Sextvorhalts oder der Melodie-Terz spielen würde. Ich würde als Pianist das ganze Vorspiel auch weniger melodiebetont spielen, sondern als vollklingenden harmonischen Satz mit mitklingender Oberstimme, die erst mit dem Doppelschlag und den Sechzehnteln etwas mehr Eigenleben bekommt und mit der Vorhaltsexta den Einsatz des Sängers vorbereitet. Dieses Klangbild legen die harmonische Satzweise, die Akzente für die kompletten Akkorde und vor allem die Bindebögen nahe, wie Schubert sie notiert hat.

Da Schubert in der ganzen *Winterreise* die Bindebögen sehr markant einsetzt, sollte das Klavier in der Oberstimme keinen Legato-Gesang einer Melodiestimme durch Pedaleinsatz imitieren, sondern das Fallen in die Subdominante beim Blick in den Himmel entsprechend markieren, ebenso wie das Absetzen in die Tonika auf der Zwei. In der Begleitung in Takt 5/6 ("*am Himmel stehn*") muß das Klavier eh absetzen, damit der Sänger in den Spalt hinein das 'H' von Himmel hörbar artikulieren kann, bevor der Vokal 'I' mit dem D-Dur zusammen erklingen kann.

(Anders als in der Urtext-Ausgabe ist Takt 1/2 bei Peters nur als An- und Abschweller von E-Dur zum D-Dur und nach A-Dur notiert und nicht als Akzent.)

Und auch das folgende A-Dur-Achtel würde ich weder mit Pedal an die punktierte Viertel anbinden noch als Auftakt überbinden in den E7/cis-moll-Klang, sondern ich würde es leicht dehnen und dann deutlich absetzen, so daß allein durch die Verzögerung eine akzentuierte Hervorhebung spürbar wird und minimal Zeit da ist, die Gewichtsverteilung in den Fingern neu zu justieren. So könnte das A-Dur-Achtel nicht als falscher Auftakt, sondern als sinnvoller Dur-Klangkontrast zu der Farbigkeit des Nebensonnen-Klangs fungieren. Nur zum Echoklang hin würde ich nach dem Doppelschlag das 'a' im Alt liegenlassen und in die E-Dur-Terz überbinden, während die anderen Stimmen vor dem Akzent wieder absetzen.

(Für meine Aufnahme war ich noch nicht so tief in die Klangerkundung eingedrungen, so daß das Vorspiel, wie in allen mir bekannten Aufnahmen, klingt wie eine feinfühlig begleitete anrührende Melodie.)

Höre ich nun doch mal die Oberstimme im Vorspiel als "Melodiestimme", so erklingt nach dem "Auftakt" aus der Quinte in die Terz (ein Sextsprung) eine schlichte Tonfolge von vier aneinander gereihten Tönen im Ambitus einer Quarte. Bis auf den Schweller in die Quarte hinein hat sie etwas leicht Schwebendes. Und auch wenn sie sich zum Grundton hin wendet, bleibt der Klangfluß in der Schwebe, als wüßte er nicht ganz, ob er noch weiter und weiter fließen kann oder wie er zu einem Ende kommen könnte, und wenn es nur die immer mehr ausklingende Figur „cis-cis---h-a---“ wäre. Mit dem Doppelschlag „a-h-a-gis-a“ gewinnt die Melodie nochmal etwas Fließenergie, umkreist den Grundton und findet nach einem letzten leichten Aufschwung zur Terz ein halb offenes Ende auf der Zwei.

Lasse ich den Klang mit dem „sehndem Schmelz“ auf der Eins von Takt 3 mitklingen, weiß ich nicht so ganz, ob ich nun auf dem Grundton das bewegende Cis-Moll noch weiter in mir nachklingen lassen möchte, als ob ich mich nicht lösen könnte von diesen tiefen Empfindungen, als wollte ich sie nochmal umkreisen. Oder ob ich aus der aktiv den Grundton umspielenden Bewegung (h-a-gis-a als E-Dur/A-Dur/E-Dur/A-Dur) die Kraft schöpfen könnte, mich im Pianissimo einem Ausklingen der inneren Empfindungen zu überlassen.

Im Vorspiel bleibt es offen: Was ist „helles“ ("hartes") Dur oder „dunkles“ ("weiches") Moll, was ist Nachklang oder Echo erlebter Erfahrungen, was ist erlebte klingende Gegenwart und was strebt in einen Schluß, was will immer weiterklingen und was klingt aus und findet kein „richtiges“ und nur ein mehr oder weniger offenes Ende. Umso mehr und insofern eindeutiger ist von Anfang an nichts offen, ist kein helles und klares A-Dur zu hören, wenn ich das Vorspiel in der originalen Lage zum Klingen bringe und der tiefe, dunkle und etwas schwermütige Bläsersatz zu hören ist, zwar auch im Piano vollklingend, aber etwas träge in der Klangbewegung und im Spektrum kaum zu differenzieren. (Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn ich das Lied in F-Dur singe, in meiner tiefen Lage.

Text und Aufbau

Im Text von Müller gibt es keine Strophen. Schubert hat die ersten vier Zeilen, in denen die Erscheinung der Nebensonnen und das Erleben des Wanderers als Vergangenheit geschildert wird, im ersten Teil vertont („*Drei Sonnen sah ich..., hab lang und fest...*“). Im zweiten Teil spricht der Wanderer in der Gegenwart die Sonnen an und erinnert sich an die verflissene Liebe („*Ach, meine Sonnen seid ihr nicht...Ach neulich hatt' ich...*“). In den letzten beiden Zeilen stellt er sich vor, wie es ihm weiter ergehen könnte („*im Dunklen wird mir wohler sein.*“)

Aufbau: 4 Takte Vorspiel (A-dur) : „*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen.*“ - Zwischenmotiv / fis-moll : „*Und sie auch standen da so stier, als wollten sie nicht weg von mir.*“ - Nachspiel – Mittelteil: a-moll → C-Dur → a-moll → F-Dur : „*Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht! Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei.*“ - Nachspiel zum Mittelteil: F-Dur → E-Dur – Schlußteil: A-Dur : „*Ging nur die dritt' erst hinterdrein, im Dunkeln wird mir wohler sein.*“ - Nachspiel (= Nachspiel zum ersten Teil, mit zusätzlichem pp-Echoklang - wie im Vorspiel, aber ohne Überleitung ins Echo)

Der Text von Wilhelm Müller (links) und die Fassung von Schubert

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,	Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,
Hab lang und fest sie angesehen;	Hab' lang' und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,	Und sie auch standen da so stier,
Als könnten sie nicht weg von mir.	Als <u>wollten</u> sie nicht weg von mir.
Ach, <i>meine</i> Sonnen seid ihr nicht!	Ach, <i>meine</i> Sonnen seid ihr nicht!
Schaut andren doch ins Angesicht!	Schaut <u>andern</u> doch in's Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei:	Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei:
Nun sind hinab die besten zwei.	Nun sind hinab die besten zwei.
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!	Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkel wird mir wohler sein.	Im <u>Dunkeln</u> wird mir wohler sein.

nach: Hans-Udo Kreuels. Schuberts Winterreise. 2011

nächste Seite:

"*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn ...*"

„Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn ...“



Nebensonnen

23. Die Nebensonnen

Nicht zu langsam

Zweite Fassung

Drei

5
Son - nen sah ich am Him - mel stehn, hab lang und fest sie

8
an - ge-sehn.

Nach *Gute Nacht* (d-moll) und *Täuschung* (A-dur) sind *Die Nebensonnen* (A-Dur) das dritte Lied, in dem der Gesang mit der Terz einsetzt. Setzte die Singstimme in *Gute Nacht* aus dem weiten Raum eines d-moll-Klangs wie aus einer inneren Bewegung heraus in hoher Lage mit der Moll-Terz ein, und klingelte dem Sänger in *Täuschung* vor seinem Dur-Terz-Einsatz die penetrant wiederholte Quinte ins Ohr, so gibt es in den *Nebensonnen* für den Sänger gar keinen richtigen auftaktigen Einsatz, und wie in den andern beiden Liedern gibt es auch in diesem Lied keinen gewöhnlichen Auftakt aus der E-Dur-Dominante in die Tonika A-Dur, wie es auch keine Tonika auf der letzten Eins des Vorspiels gibt.

Wenn dem Wanderer-Sänger all die untergegangenen „A-Dur-Frühlingsträume“ (Nr. 11) und all die „A-Dur-Täuschungen“ (Nr. 19) aus den dunklen Tiefen des Vorspiels aufscheinen, und das Farbspektrum des E7-/cis-moll-Klangs seine tiefe Sehnsucht zum Schmelzen bringt, da erscheinen vor seinem inneren Auge die drei Sonnen am Himmel. Und wenn der Sänger

mit der A-Dur-Terz „einsetzt“, oder besser gesagt, seine inneren Empfindungen hörbar werden läßt und sich singend erinnert („...*sah ich*...“), bringt er mit seinem „*cis*“ das ganze Spektrum von A-Dur, cis-moll und E-Dur-Sexte in all den möglichen Farben einer Himmelserscheinung zum Klingen, als eine Spiegelung der inneren Tiefen, wie sie im Vorspiel anklingen und in der Begleitung verborgen im Dunkeln weiterschwingen. (Das *cis1* wird am Ende des Liedes wieder erklingen, als Grundton von Cis-Dur (!) in der Gesangsstimme und mit der Terz "Eis" im Baß : *im Dunkeln*".)

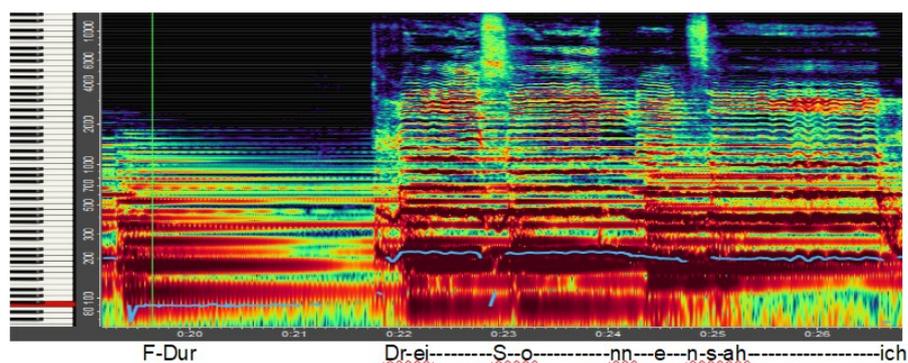
Wird das *cis1* als Dur-Terz mit vielfältigem höherem Klangspektrum gesungen, dann kann im Klang der Terz zu hören sein, daß im Spektrum der Stimme der Grundton und die Quinte von A-Dur korrespondierend mit dem Spektrum der Harmonie im Klavier mitklingen, als wären Elemente der Tonika und der Dominante in einem Ton oder, richtiger gesagt, in einem Klang präsent. Vor allem die Quinte wird, wie bei jedem voll farbigen Klang, verstärkt mitschwingen, nicht nur in den „*drei Sonnen*“, sondern auch in der E-Dur-Quinte „*sah ich*“ und auch im Schweller des A-Dur-Septakkordes. „*Am Himmel*“, dem D-Dur-Grundton, wird die Quinte „e“, als hohe Frequenz über der Melodie des ersten Taktes schwingend, dann noch weiter überhöht von der D-Dur-Quinte „a“.

(Die Frequenz dieses Quintklangs liegt im Spektrum, mit den entsprechenden Oktavierungen, bei 1000 Hz und darüber.)

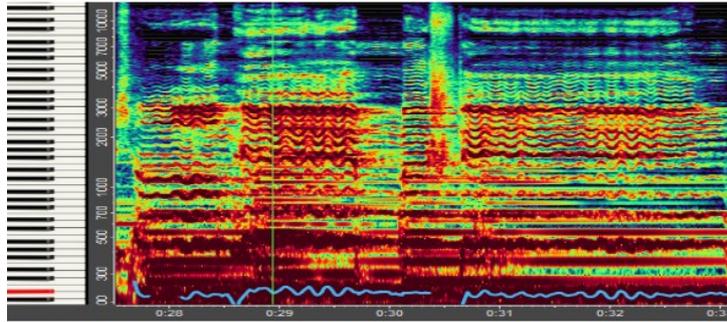
Wie eine Lichterscheinung können so die „*drei Sonnen*“ als helle, sprinklige, hohe Frequenzen im Klang der Stimme erscheinen. Und ebenso können die vielfältigen tiefen Empfindungen, die im dunklen Klavierklang des E7/cis-moll-Akkords kaum zu unterscheiden oder herauszuhören sind, im höheren vielfältigen Frequenzspektrum des Stimmklangs mitgehört und mitempfunden werden („*la--ng- und fest sie a--n-gesehn*“). Als wäre die Schwingung auf der Sexte „*cis1*“ ein Prisma, durch das, wie in einer Brechung des Klangs Untergründiges, Verborgenes, Unbewußtes, Helles und Dunkles („*chiaro-scuro*“ *) hörbar und in der klingenden Empfindung spürbar werden kann, in vielfältig farbigen Schwingungen.

Wohlbemerkt hörbar werden *kann*, denn auch ein spektral entfalteter Klang ist natürlich nur ein schwingendes Medium für mögliche Hörerfahrungen. Was in einem Klang unterscheidend zu hören ist, was mehr Ahnung und Anmutung, was auch immer durch ihn erregt wird an Gefühlen und Empfindungen und was sich in Sphären abspielt, in Tiefen und Höhen, die jenseits unserer bewußten und empfundenen Wahrnehmung liegen, das wird sich immer wieder neu im lebendigen Vollzug von Hören, Singen und Klavierspiel zeigen.

(* Das „Hell-Dunkle“ im ausgeprägten Klangspektrum einer Stimme über die gesungene Tonhöhe hinaus)



Auf dem Spektrogramm von meiner Aufnahme in F-Dur ist zu sehen, daß das Klavier auch in der tiefen Lage ein Klangspektrum bis 1500 Hz hat, und die Stimme, auch im Piano und in der gleichen Lage, ein Spektrum bis 3500 Hz und zum Teil noch darüber hat (bei Konsonanten wie „s“ bis 10 kHz), mit stärkeren Schwingungsenergien um 3000 Hz (Brillanz oder Sängerkormant). Ferner ist zu sehen, also auch zu hören, daß in der Intonation das F-Dur-Klangspektrum des Klaviers genau übereinstimmt mit dem Klangspektrum der gesungenen F-Dur-Terz. Über das hohe Obertonspektrum kann eine tiefe Männerstimme auch von der Tonhöhe her heller und deutlicher gehört werden als die entsprechende Melodie in der gleichen Lage mit den zugehörigen Akkorden im Klavier.



„...am Himmel stehn“ - hohe helle „Klangerscheinungen“ bis 10.000 Hz

3 Triolen - *gedehnte Zeit im Innewerden und ein Sog ins (Ab)-lösen*

Die Frage ist, wie sollen die Triolen in den *Nebensonnen* im Klavier begleitet werden, sollen die Achtel im Klavier an die Triole angepaßt werden oder soll die Begleitung im strikten Achtelrhythmus bleiben. Vor allem bei der Nr. 6 *Wasserflut* gab und gibt es dazu Diskussionen unter Sängern, Pianisten und Musikwissenschaftlern. Für beide Lieder hat Schubert den Sarabanden-Rhythmus gewählt zur Charakterisierung eines bestimmten Bewegungsimpulses. Zu diesem Tanztypus gab es auch noch zu Zeiten Schuberts eine aufführungspraktische Tradition, in der Achtel und Sechzehntel an Triolen angeglichen wurden.

(Elmar Budde - Schuberts Liederzyklen. 2012. S. 84)

In den *Nebensonnen* bekommt das ruhig Schreitende dieses Tanzes, ohne schwere Eins und mit offenem Schluß auf der Zwei, auf besondere Art darüber hinaus noch etwas Schwebendes oder Wiegendes, immer wieder dehnt sich die Zeit oder droht ein Stehenbleiben, wenn es nicht durch Forte-Ausbrüche gebrochen wird. Zugleich durchzieht ein tiefer Sog das ganze Lied mit seiner schlichten Melodie und der Stetigkeit der punktierten Achtel und Viertel, den Dehnungsakzenten und eben gerade auch mit den Triolen, die in eigener Weise die erlebte Zeit dehnen.

"... hab lang und fest sie angesehen." - "... als wollten sie nicht weg von mir." - "... im Dunkeln wird mir wohler sein." Gleich was der Text aussagt, die Zeit scheint eine Weile still zu stehen, gebannt zu sein im Nachklang des Nebensonnenklangs (E7/cis), dieses Klangs in all seiner Fülle und seinen inneren Re-flektionen und Brechungen, ein stehender Klangraum auf der Zwei, auf der Tonika, voller Empfindungen in der Spannung zwischen Halten und Lösen. Es gibt keinen Impuls von außen, kein Umkreisen der Oktave wie im Vorspiel. Die Triole wird angebunden an diesen Raum, auch die Dreierfigur Triole hat keine Eins, der Sog ins Lösen durch die Triole hindurch kommt von innen, wieder in den Nebensonnenklang hinein und durch ihn hindurch. Doch vor diesem Klang tut sich wie im Vorspiel ein Spalt auf, vor dem "Hindurch" gibt es schon ein Ablösen, das A-Dur ist hier erst recht kein Auftakt in die Dominante hinein (noch viel weniger das Fis-Moll zu Takt 13 und 29 hin).

Die triolische Dehnung kann auch erfahren werden wie ein Zögern vor dem Hinschauen, ein Moment des Empfindens, der sich im Innehalten und Innewerden dehnt, ein Hinauszögern einer immer wieder überwältigenden Er-innerung. Und zugleich kann die Dehnung der Zeit in der Triole eine regelrechte Sogwirkung entfalten, von der der Wanderer sich dann umso mehr überwältigen läßt, in der immer wieder erneuerten Bereitschaft, seinen Weg nach innen bis an welches Ende auch immer weiterzugehen.

An den Beginn des Gesangs hat Schubert in der Begleitung ein pp gesetzt, dann hat er den Schweller zum *"Himmel"* hin notiert und am Ende der Triole steht wieder ein pp. Der Schwellklang ins D-Dur wirkt also weiter bis ins *"lang und fest"* hinein, klingt aus im punktierten A-Dur, so daß ein pp-A-Dur im Klavier zum letzten Triolenachtel den Gesang achtsam begleiten kann über den Spalt hinüber hinein in den Echoklang der Nebensonnen.

(Das übergebundene 'a' fungiert hier als Leitton abwärts in die cis-moll-Quinte 'gis'.)

Für mich als Sänger der *Winterreise* stellt es bei jeder Triole eine Herausforderung dar, diesen inneren Impuls zu finden für die gedehnte Zeit in der Triole, d.h. ganz praktisch zum einen, den Impuls auf das erste Triolenachtel nicht doch in der Stimme hörbar werden zu lassen, und zum andern sie weder zu überdehnen noch sie zu verhaspelt zu nehmen. Das Klavier hält hier natürlich den Klang des A-Dur bzw. fis-moll mit Pedal bis in die Triole hinein, bindet dann aber ohne Pedal nur das 'a' im Alt in die cis-moll-Quinte 'gis'. Eine gute Koordinationsübung für Sänger und Begleiter könnte sein, daß der Sänger ganz allein nach seinem Empfinden zunächst die Triole zu Ende singt, und der Begleiter erst mit dem E7/cis-Klang einsetzt, so daß der Sänger das *"sie"* noch leicht überdehnen kann und nach einem deutlichen Vokal-Hiatus (sie | an-) das *"angesehn"* gut aussingen kann, durchklungen vom E7/cis-Klang im Klavier. In einer zweiten Version singt der Sänger bis in die Triole hinein, und der Begleiter stimmt in den Gesang ein genau mit dem letzten Triolenachtel im pp.

Hiatus:

sprachlich - die Fuge zwischen aufeinander folgenden Vokalen von zwei Wörtern, z.B. "sie | angesehen" oder *"und sie | auch standen"*. Im Deutschen anders als im Italienischen, also weder überbinden (schmieren) noch den anlautenden Vokal aspirieren, „und sie auch“ oder „h-und sie h-auch“ (wie in vielen Aufnahmen zu hören). Ein flexibles Legato und eine variable Artikulation ermöglichen eine entsprechende musikalische und sängerische Gestaltung.

(Mit dem „h“ vor dem Vokal wie bei „h-auch“ wird Atemdruck und Druck auf die Stimmlippen kompensiert.)

Es kann eine anrührende *Klangerfahrung* sein (für Sänger und Pianist), sich die Zeit zu nehmen, in die Wandlung vom A-Dur ins E7/cis hinein zu hören: aus dem voll klingenden A-Dur heraus die Oktave A/a liegen zu lassen, das ganze Spektrum im Einzelklang wahrzunehmen, seiner Schwingung fast bis ins Verklingen nachzulauschen und dann ganz weich das E7/cis als einen Klang lange ertönen zu lassen, einen Klang, in dem alle Farben *im Einklang* miteinander und ineinander in den Ohren kon-sonieren, so lange, bis sich seine schwingende Färbung im Dunkeln verliert und im inneren Empfinden weiterklingt. (Empfehlung: sich Zeit lassen - erst in Originallage, dann eine Oktave höher und dann wieder in der dunkelfarbigen tiefen Lage. Weiterführung dieser Klangerfahrung siehe unten nach dem "cis-moll-Nachklang")

Die anderen Triolen :

Bei den beiden andern Triolen, im fis-moll-Teil und am Ende des Gesangs, gibt es den gleichen triolischen Bewegungsimpuls. Zum einen dehnt sich die Zeit im Innwerden und nach innen Hören, als wollte sich in der an den inneren Klangraum angebotenen Triole die Weiterbewegung verzögern, zum andern entsteht aus der Triole eine Sogwirkung hinein in den Ablösungsprozess und ein Lösen aus den emotionalen Verstrickungen.

Im fis-moll-Teil (T. 12-13) und am Ende im A-Dur-Teil (T. 28-29) ist es beide Male der Klangraum von fis-moll, aus dem der Impuls kommt, noch einmal durch den nach- und ausklingenden Nebensonnenklang hindurch zu gehen. (genaue Beschreibung s.u. S. 12)

(Bei meiner Aufnahme von 2018 hat mein Klavierbegleiter die Triolen noch nicht angeglichen. Die Bedeutung einer Angleichung an die Gesangsstimme ist mir erst in dieser Analyse klar geworden.)

Nachklang in cis-moll : A-Dur → cis-moll → E7 → A-Dur



Eine kurze, aber ganz berückende Klangfigur voller möglicher Hörerfahrungen erklingt im Klavier als Nachklang der ersten beiden Verszeilen, hervorgehoben durch ein Mezzaforte und einen Akzent, mit der Quinte „e“ in der Oberstimme über die Gesangsstimme hinausragend, das einzige Mal im ganzen Lied. Es ist eine Modulation des E-Dur-Septakkordes mit der Vorhaltsexta, in dem zugleich ein cis-moll-Dreiklang mitschwingt, der Klang mit dem „sehnennden Schmelz“, wie ich ihn beschrieben habe. Gerade war er noch als

Echoklang im Pianissimo zu hören und nun verwandelt er sich aus einem einfachen A-Dur-Akkord heraus in einen ganz speziell klingenden einfachen cis-moll-Akkord, die Moll-Mediante von A-Dur, mit dreifacher Moll-Terz („drei Sonnen“), als Oktave im Baß und als zweite Oktave in der Oberstimme (E/e/e1). Mit Terzparallelen in den Oberstimmen gleitet die Modulation von A-Dur ins cis-moll und über einen E-Dur-Septakkord wieder nach A-Dur.

Was sich bisher in den Klangfarben, im Zusammenklang von zwei Septimen und einem Tritonus im E7/cis-moll-Akkord, fast zu einer Art klingendem, sehr dunklem *Purpurgemäht* verdichtet hat, wandelt sich im „reinen“ cis-moll-Klang mit dreifacher Moll-Terz in ein *dunkel glühendes Abendrot*. In einer höheren Dimension des Klangspektrums (eine Oktave höher gespielt) tanzen die Oberstimmen über einem herben Grundklang auch noch einen Ländler dazu, in süßer „Terzenseligkeit“, wie eine Reminiszenz an die Ländler-Melodie im *Frühlingstraum*.

Eine verlockende Klangerfahrung voll herber Wehmut, als könnten sich die Ohren nicht lösen aus dem „langen und festen Ansehen“ dieser trügerischen und doch so faszinierenden Himmelserscheinung, mit allem, was sie im Wanderer auslöst.

Und eine zugleich bewegende emotionale Klangerfahrung ("emovere" = heraus-bewegen, aufwühlen), die aus den in einem Klanggebilde verdichteten Reflektionen der Nebensonnen und aus dem spektral gebrochenen Klanginnenraum herausführt in den (ab-)lösenden modulierenden Vollzug von A-Dur durch die Mediante cis-moll hindurch über den Dominantseptakkord in ein neu klingendes A-Dur. Oder anders gesagt, aus dem vertikalen Spektrumsraum mit seinen ineinander und übereinander geschichteten Intervallen und Harmonien (E7/cis) auf der horizontalen Zeitschiene hinein und wieder hinausführt, in ein sich ent-wickelndes Ineinander/Durcheinander der erklingenden und verklingenden Harmonieräume hinein und hindurch. So hat das erneute A-Dur im Durchgang durch das Mezzaforte die Kraft gewonnen für einen vollen Forte-Gesang in der Moll-Parallele fis-moll.

Weiterführung der **Klangerfahrung** mit dem Nebensonnenklang:

Ich lasse nochmal mit viel Zeit den e i n e n Klang mit allen Farben im Einklang auf mich wirken und (ohne "Auflösung") in mir nachschwingen. Aus der Stille heraus lasse ich nun in sattem Mezzoforte das A-Dur erklingen, mit soviel Klangkraft (mf), daß das ganze weite A-Dur-Spektrum mit der Quinte A/e im Baß und der Kleinen Terz cis1/e1 in den Oberstimmen bis zur hohen Quinte e1 hinauf noch im Grundton A weiterklingen kann, wenn ich die Oberstimmen ablöse und dann nach einem kleinen Innehalten auf dem sonoren "A" mit guter Anbindung im Baß das pure *Cis-Moll* in klingende Erscheinung treten lasse, über dem tiefen "E" mit seiner zweifachen Verdoppelung der Oktave. So könnte tatsächlich ein *dunkel glühendes Abendrot* klingen, doch gibt es in ihm oder hinter ihm einen wirklichen Grund, ist das wirklich einen Moll-Klang, höre ich da nicht im höheren Spektrum ein wiederholtes Echo - e-cis---e-cis---e-cis---, die Kleine Terz des A-Dur-Klangs, sind meine Fragen an diesen eigenartigen Klang selbst ein Echo ?

Ohne diese Fragen beantworten zu wollen, lasse ich das "Abendrot" nochmal aus dem tiefen "A" heraus aufscheinen, besser gesagt voll erglühen, löse mich dann von der Quinte "gis" und leite die Echo-Terz cis1/e1 abwärts in die Terz h/d1, so daß nun zu der tiefen Oktave E/e das gis/h/d1 (ein verminderter Dreiklang) in Resonanz kommen kann - ich höre, wie sich die Klangfarben neu finden in diesem grundtönigen Dominantseptakkord und erst, wenn sich in meinem Ohr der weite Raum zwischen dem tiefen E und der hohen entfernten Septime d1 gefüllt und geordnet hat, wenn die Echo-Terz d1/h zu hören ist, erst dann lasse ich den Septimakkord sich auflösen in die wie neu erklingende Tonika A-Dur. Es ist das gleiche A-Dur in weiter Lage wie zu Beginn des Liedes, nur ist es jetzt anders notiert, die Quinte ist an den Grundton angebunden und die Dur-Terz a/cis1 erklingt für sich in der Oberstimme. (Die gleiche Terz a/cis1 führt als obere Terz im fis-moll-Dreiklang zu Takt 12 und 13 in den Nebensonnenklang hinein.)

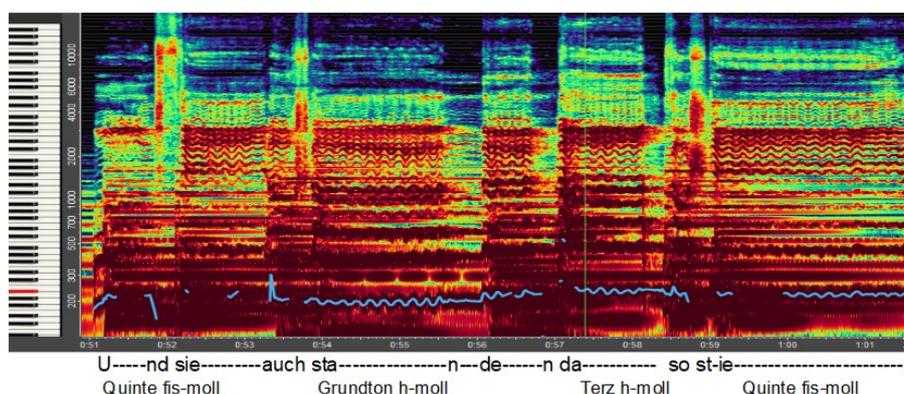
nächste Seite:

„Und sie auch standen da so stier ...“

„Und sie auch standen da so stier ...“

Und wieder wandelt sich der Klanggeschehen von innen heraus. Eben noch erschien die cis-moll/ E7/A-Dur-Klangmodulation wie ein gesteigerter wehmütiger Nachklang von Erfahrungen und Gefühlen, die der Anblick der Nebensonnen im Wanderer ausgelöst hatte. Und im Ohr schwingt immer noch das „cis“ nach in all seinen Spektralfarben als Terz, Sexte und Grundton. Da bricht eine Schicht tiefer mit vollem Forte-Klang die Moll-Parallele fis-moll hervor. War bisher die Quinte 'e' der durchklingende Intonationsklang, wird jetzt das 'fis' zum stieren Tenutoklang. Die A-Dur-Terz wandelt sich in die fis-moll-Quinte und läßt eine höhere Dimension aufleuchten, in der sich der Klang über den Grundton „h“ („standen“) und die Terz „d“ der Subdominante („da“) noch intensiviert bis in die fis-moll-Quinte "cis" hinein („stier“), mit einer fast gleißenden Strahlkraft.

Und sie auch stan - den da so stier, als woll - ten sie nicht weg von mir.



Für mich klingt dieser fis-moll-Ausbruch so, „als wollte“ sich der Sänger mit der letzten Kraft einer tiefen Verzweiflung aus der „stieren“ Anziehungskraft der drei Sonnen endgültig lösen. Hat er noch im Lied zuvor (22. *Mut*) mit frechem, auftrumpfenden Mut „hell und munter“ gesungen, 'nicht gehört und nicht gefühlt, was sein Herz ihm klagt', nun im Angesicht der *Nebensonnen* überläßt er sich im wiegenden dunklen A-Dur-Vorspiel seiner Trauer, hört und fühlt tief in sich den schwermütig wehmütigen Klang seines Herzens, den Klang mit dem „sehnenen Schmelz“, läßt ihn immer wieder anklingen und lösend ausklingen im 'cis--h-a'– Motiv. Aus einer solchen Hingabe an den Schmerz erwächst ihm eine tiefere und größere Kraft, eine andere Art von Mut, der Mut, „lang und fest“ wirklich hin zu schauen in die Quelle seines Schmerzes, seiner Sehnsucht, seiner Träume und Illusionen – sich nicht mehr bannen zu lassen von der Angst vor dem Fremdsein, dem Alleinsein, der Einsamkeit und der Dunkelheit.

Während der Gesang mit all seiner Strahlkraft gegen die stiere Kraft der drei Sonnen ansingt, sucht die Baßstimme den Weg in die Ablösung aus emotionalen Anhaftungen und Verstrickungen in die Gegenrichtung. Die Baßlinie wiegt nicht mehr wie bisher in Quartan und Quinten her und hin zwischen Tonika, Unterquarte und Unterdominante, sondern geht mit sich verstärkenden Oktaven den Weg in die Tiefe, vom fis-moll in die Moll-Terz der Subdominante (d), über ein dominantisch gewandeltes Fis-Dur zum tiefsten Ton des ganzen Liedes, nach h-moll. Dann gelingt der Baßstimme, immer noch im vollklingenden Forte, mit einem scheinbar entschiedenen Halbtonschritt (Fis-Eis) aus der fis-moll-Tonika in die Dominante Cis-Dur eine Art Ablösungsbewegung, verstärkt noch durch die parallele Terzbewegung 'a-gis-fis' im Alt. Der Klang löst sich für einen gedehnten Moment aus den dissonanten Anhaftungen des „Klangs mit dem sehnenen Schmelz“, und das 'cis' der Gesangsstimme kann im Kadenz- und Echomotiv 'cis--h-a' aufleuchten in allen Farben

eines klingenden Grundtons, hoch und weit über der Dur-Terz im Baß. Es ist ein Halbton-Schritt, zwar ein Schritt mit "halbem Tonus", aber ein Schritt in Richtung einer vor lauter Vorzeichen schwarzen Tonart (7 Kreuze !), in der man leicht die Orientierung verlieren kann, in der jeder Tonschritt, auch jeder Schritt in die Tiefe mit einem Erhöhungszeichen versehen ist. Hier ist es noch ein klingend bewegender Schritt in Richtung Tiefe, aus der nicht nur der Leittoncharakter der Terz vorerst wieder zurückführt, sondern mehr noch die Moll-Septime 'h' in der Oberstimme und ihre Tritonus-Spannung zum 'Eis' (Eis/h → Fis/a).

Dazu setzt Schubert zum letzten Mal für dieses Motiv einen Dehnungsakzent, einen Akzent, der sich dehnt in der Zeit, um Zeit zu geben für Empfindung, und einen Akzent, der das Klangspektrum räumlich dehnt für erweiterte Erfahrungen in Höhen und Tiefen.

Wie schon im Vorspiel in Takt 3 sowie in Takt 7 („*lang und fest-----sie angesehen*“) entsteht nun auch in Takt 12 nach der punktierten Achtel mit dem Dehnungsakzent für einen Moment auf der Zwei eine Art Schwebezustand im wiegenden rhythmischen Verlauf und in der harmonischen Struktur. War die Folge Cis-Dur/fis-moll nun schon die Kadenz von Dominante/Tonika, kommt der ruhig wiegende Rhythmus auf der Zwei zum Stillstand, oder gibt es noch einen Auftakt in einen ausschwingenden und ausklingenden Echoklang? Während in Takt 7 die an die Zwei auch im metaphorischen Sinn "angebundene" Triole wie eine rhythmische Geste des „lang und fest“ erscheint, dehnt sich für den Sänger die erlebte Zeit auf der Zwei in Takt 12, die Wendung in das Cis-Dur klingt in ihm nach und ist als Quint-Oberton im vollen Klang der Terz 'a' für ihn noch präsent, und er läßt sie durch die sich ausdehnende und strebende Triole bis in die fis-moll-Quinte weiterklingen, bis sich im Hiatus zwischen dem fis-moll-Auftakt und dem E7/cis-Echoklang, dem Spalt zwischen „nicht“ und „weg von mir“, das 'cis' sich wieder verwandelt in die Oktave von cis-moll wie auch in die sehrende Vorhaltsekte 'cis---h-a-.

Im Nachklang des fis-moll-Ausbruchs, des Ansingens gegen die „stiere“, bannende Anziehungskraft der „Nebensonnen“, ist das 'cis---h-a' nun aber nicht einfach eine erneute Wiederholung, in ihm scheint schon manches von der sehrenden Sucht des Suchens geschmolzen zu sein.

Klangerkundung

Um mich noch weiter in das Klanggeschehen zu vertiefen, spiele ich die ganze fis-moll-Zeile auf dem Flügel, und zwar mit der Baßstimme in der originalen tiefen Lage und alle Akkordklänge in der rechten Hand eine Oktave höher. So kann ich die Baßlinie eigenständiger markieren und die Oberstimmen klingen farbenreicher im Obertonspektrum der Baßklänge.

Nun lasse ich die Baßoktaven in der h-moll-Passage (T. 10) in einem kraftvollen und kernigen Vibrieren in Richtung Tiefe „dröhnen“, als würde vom Grundton „H“ der Subdominante ein machtvoller Sog in die Tiefe ausgehen. Wenn ich mir dann vom fis-moll an in Takt 11 die Zeit nehme, in den Nachklang der Subdominante hinein zu hören, und mir die Wendung oder auch Wandlung in die Dominante Cis-Dur vor Ohren führe, mich im Hören vor allem auf die Baßbewegung vom „Fis“ in die Dur-Terz „Eis“ konzentriere, begleitet von der parallelen Terzbewegung „a-gis“ (3 - 5 / Terz - Quinte) und das „cis“ als Oberton (5 - 8) mitklingen lasse, dann fühle und höre ich eine starke Klangbewegung, die mit nicht weniger als einer Kleinen Sekunde einen wirklichen Schritt in die Tiefe macht, einen Schritt, der divergierende Empfindungen in mir auslöst: es ist mir, als ob mich eine große Trauer aus dieser tiefen, kupferrot glühenden Klangwelt anrühren würde, und zugleich geht es mir so, als ob mich beim Schritt in tiefere Klangschichten eine dunkel vibrierende, herbe Wärme empfangen würde. Was für eine eigenartige bewegende Kraft eine solch einfache Wendung haben kann, Moll-Tonika / Dur-Dominante / Moll-Tonika.

(Die Parallelstelle dazu ist: „*im Dunkeln wird mir wohler sein*“ - ! - dann von A-Dur nach Cis-Dur)

Takt 12 – 13 : fis - Cis - fis - E7/cis - A - ein "Sonnenuntergang" ?

Höre ich dann weiter hinein in den kraftvoll klingenden fis-moll-Klangraum, in dem weiter dunkle Trauer und herbe Wärme mitschwingen, und vollziehe ich am Ende des Taktes nunmehr einen Ganztonschritt vom fis-moll-Grundton zum tiefen, vollklingenden E-Dur-Grundton der A-Dur-Dominante, so könnte sich dieser Schritt anhören wie eine harmonische Rückung von fis-moll hinunter nach E-Dur. Oder es könnte sich die Hörerwartung bilden, als wollte die Baßlinie vom Halbtonschritt „Fis-Eis-Fis“ über den Ganztonschritt "Fis-E" weiterführen in den Quintfall („Kadenz“ = „Schlußfall“ Dominante → Tonika) vom Großen „E“ weiter hinunter zum Kontra-A, mit der Harmoniefolge „fis-Cis-fis-E7-A“.

Lasse ich zum Baß „Fis-E“ in der rechten Hand über dem „E“ nach dem fis-moll nur das cis-moll erklingen, den gleichen Klang wie in Takt 9 mit der Terz in der Oberstimme, quasi als Moll-Dominante von fis-moll, wirkt der Schritt im Baß vom „Fis“ zum „E“ auf mich so, als würde sich zwischen der Moll-Terz in der Tiefe und dem Grundton „cis“ in der Höhe ein weiter farbiger Raum auf tun, durchleuchtet wie von einem tiefroten Himmel nach (!) Sonnenuntergang. Und wenn sich dann der Klang mit der Wendung der Oberstimme zur Quinte „h“ etwas aufhellt, erwartet das Ohr auch aus dem „cis-Moll“ einen noch tiefergehenden „Sonnenuntergang“ über die fallende Quinte zum tiefen Kontra-A hin. Wie anders erklang das „cis-moll“ noch in Takt 9, aus einem A-Dur-Auftakt heraus in die oktavierte Terz im Baß und die Terzen in den Oberstimmen, als „eine verlockende Klangerfahrung voll herber Wehmut“ (wie ich sie schon oben S. 11 gedeutet habe).

Lasse ich dann aber zum Fis-E-Schritt im Baß aus der Quinte „cis“ die Septime „d“ in der rechten Hand mitklingen (von cis1/a1/cis2 nach d1/gis1/cis2), bekommt die Klangfolge eine andere Wendung und auch das innere Klanggeschehen verwandelt sich, was in der hohen Lage über dem tiefen Baß viel differenzierter wahrgenommen werden kann. Nun erklingen nur die drei Dissonanzen des E7/cis-Klangs, die Kleine Septime „e-d“, der Tritonus „d-gis“ und die Große Septime „d-cis“.

Doch sind diese Dissonanzen auch wirklich als solche zu hören? Verdichtet sich das Klangspektrum, gibt es Reibungen und Spannungen im Obertonspektrum, die nach Auflösung streben, die Dominant-Septime „d“ in die Terz „cis“ der Tonika, die Terz „gis“ als Leitton zum Grundton und das „cis“ als Sextvorhalt über die Quinte von oben zum Grundton?

Spielerich das fis-moll in dieser weiten Lage (Fis/cis1/a1/cis2), so sind die beiden „cis“ (cis1 und cis2) Quintobertöne des Grundtons „Fis“, die mitschwingen und die tiefe dunkle Farbe des „Fis“ so verstärken, daß das fis-moll mit seiner verdoppelten Quinte nochmal eine ganz eigene Färbung bekommt. Und so nehme ich dann auch die Rückung vom Grundton „Fis“ zum Grundton „E“ elementarer als Schritt in die Tiefe wahr, während meine Hörempfindungen von den feinen Modulationen im weiten Raum des Obertonspektrums erregt und angezogen werden. Wenn sich nun zum einen der Klang aus der Oktave in die Große Septime wie in einer Verschärfung aufspreizt und er sich zum andern aus der Sexte „cis/a“ in den Tritonus „d/gis“ herb verdichtet, scheinen sich die Dissonanzen im gleichzeitigen Erklingen aufzuheben und nichts scheint sich so oder so folgerichtig auflösen zu müssen. Nach dem dunkel warmen fis-moll-Klang öffnet sich mit dem d/gis/cis-Klang in meinen Ohren ein Raum oder eine Sphäre, in der oder hinter der bei aller anziehenden Erregung, die von ihr ausgeht, ebensowenig ein Ankommen an einem Ort oder ein Aufgehobensein in einem „wohligen“ Raum („im Dunkeln“) möglich erscheint, wie es in dieser Sphäre und durch sie hindurch keine Bestrebungen und Zielvorstellungen mehr zu geben scheint.

Und doch, wenn ich den Quintklang als Intervall zum tiefen Fis höre und wenn sich diese Quinte „fis/cis“ (Baß/Tenor) in der Gegenbewegung ausdehnt und verdichtet zur Septime „e/d“, führt der Ganztonschritt in die Tiefe und die sehnige Halbtonbewegung „cis-d“ durch diesen eigenartigen Zwischenzustand von Großer Septime (d/cis) und Tritonus (d/gis) hindurch und, begleitet von der

E-Dur-Quinte in der Oberstimme, als cis-d-cis-Motiv im Tenor in das freundliche Leuchten der A-Dur-Terz. So finden die beiden elementaren Motive der Melodie zusammen in einem Erfahrungsraum:

„cis – d – cis“ im Tenor („*am Himmel stehn*“) und „cis – cis – h – a“ im Sopran („*hab lang und fest sie angesehen*“) – Einklang in der Oktave – größtmögliche Reibung in der Großen Septime – Lösung in die Große Sexte – Zusammenklang in der Kleinen Sexte.

So entsteht ein Zusammenwirken zweier Klanggesten in einem Klangerfahrungsraum - einer sich neigenden, ausklingenden Klanggeste (cis---h-a) mit einer sehnd strebenden Geste (cis-d---cis---).

Erweitert und verdichtet wird diese Hörerfahrung durch die Halbtonwendung „a – gis – a“, fis-moll-Terz – Leitton-Terz – Grundton-Oktave, eine Gegenbewegung zu den beiden Melodiemotiven mit den Intervallfolgen Terz/Quart/Terz/Prim und Sexte/Tritonus/Sexte und eine Parallelbewegung zum Baß (Kleine Terz / Große Terz / Prim).

Lasse ich auch das e1 im Alt mitklingen, entsteht in dem eigenartig weit und offen dissonanten Klangraum über dem tiefen „E“ zum einen eine Binnenspannung in der Sekundreibung mit der Septime, in der aber unklar bleibt, wohin sie sich möglicherweise auflösen könnte, und zum andern wirkt der Klang etwas weicher und gelöster, als könne in dem oktavierten E-Dur-Grundton der Dominante auch schon die Quinte der Tonika vorausgehört werden, die als Quinte dann in der Auflösung nach A-Dur dem Klang der Tonika eine markante Färbung gibt als Oberton mit der stärksten Klangenergie.

Die Wendung von fis-moll in den E7/cis-Klangraum mit Auflösung in A-Dur



Um die Wirkung der Wendung von fis-moll in den E7/cis-Klangraum mit der Auflösung ins A-Dur noch auf andere Art zu erkunden, spiele ich Takt 12 und 13 in zwei verschiedenen Versionen, jeweils dreimal, erst wie oben mit dem Baß in der Originallage und den Oberstimmen in oktavierter Lage, dann alles in oktavierter Lage und dann alles in Originallage (ohne Pedal, ganz legato).

1) In der ersten Version lasse ich die Melodiestimme weg, so daß als Oberstimme zu hören ist: a-gis--fis---a-gis--a--. So gehört klingt die Modulation fis-moll/Cis-Dur/fis-moll vor allem im Forte wie ein Schritt in dunkle leere Tiefen ohne Moll-Terz, und die zweite Modulation fis – E7 – A-Dur geht mit dem Baßschritt auch deutlich in tiefere Gefilde, der Septakkord hat aber auch im Piano eine so starke dominantische Wirkung, daß die Auflösung nach A-Dur mit der aufstrebenden Quarte im Baß wie eine tiefe, tiefe Erleichterung wirkt. Wird alles in oktavierter Lage gespielt, ist in der Prägnanz des Forte doch eher eine Leere zu spüren, während ich im Flügel dem Spiel der Obertöne im Spektrum des Septakkordes lauschen kann, wie sie eine Beziehung zueinander suchen und im Ausklang der Tonika eine lichte und leicht klingende Ordnung finden. Spiele ich nach diesen Eindrücken alles im Original ohne Melodie, klingen die „unergründlichen Tiefen“ dieser Lage gar nicht mehr nur dunkel oder wie leer, sondern erfüllt von vielen gesättigten Farben und wenn ich meinen Ohren etwas Zeit gebe, neigen sie sich gerne zu den tiefsten Tiefen der Dominante hin, um ihr volles Farbspektrum ganz zu ergründen und den Nachklang der Tiefe im ausklingenden A-Dur ganz zu empfinden.

2) In der zweiten Version lasse ich die Baßstimme weg und spiele alle anderen Stimmen mit Melodie erst in oktavierter Lage. Nach dem fis-moll ohne Grundton klingt die Quinte von Cis-Dur sehr klar, leer und fast wie rein, die Durchgangsdissonanzen der Septime „h“ dagegen so empfindungsreich, wie schmerzhaft klagend - ich möchte fast darin verweilen -, daß ich mich in dem fis-moll-Dreiklang fühle, als wäre ich am richtigen Ort angekommen, auch wenn der Moll-Klang mit der Quinte im Baß ganz in der Schwebung bleibt. Wenn dann im Flügel die Baßstimme

mit dem Halbtonschritt vom „cis“ zum „d“ den ganzen Klang hörbar und spürbar in eine höhere Dimension anhebt, wissen meine Ohren gar nicht mehr, wo sie sich befinden und wohin mich mein Klangempfinden führt. In meinen Ohren schwirren die Erregungen des wiederholten hohen „cis“, zugleich verliere ich mich in dem zu einer kompletten Dissonanz verdichteten Klangraum (Sekunde, Tritonus, Große Septime). Die Wendung ins „h“ besänftigt die Erregungen etwas und im freundlich klingenden A-Dur-Dreiklang mit der Terz im Baß kann ich mich fast wie angekommen fühlen, die Erregungen im Ohr klingen aber noch lange nach.

In der tiefen Lage bekommt im Forte vor allem das „gis“ als Leitton aus der dichten Farbigkeit des Klangs eine große Kraft, die sich dann aber durch das fis-moll hindurch auflöst in einer so starken Klangverdichtung, daß der Klangraum fast überzuquellen scheint von dunklen Farben und die Ohren ohne den stabilisierenden Orientierungsklang des tiefen Grundtons „E“ nicht mehr ein noch aus wissen. Im A-Dur-Grundton in der Oberstimme können sie sich wieder einfänden und im Ausklang dann auch noch auf die dunkelrot leuchtende Dur-Terz in der Baßstimme lauschen.

Nach dieser intensiven Klangerkundung kann es für jeden Sänger der *Winterreise* hilfreich sein, um sein Verständnis des fis-moll-Teils und seiner Bedeutung im ganzen Lied zu vertiefen und sein sängerisches Erleben und Gestalten zu befruchten, die Takte 10 – 13 in beiden Versionen, also ohne Melodie im Klavier und ohne Baß, nur mental im inneren Hören oder auch leise mit feiner Kopfstimme mitzusingen, sowohl in der oktavierten Lage als auch in der tiefen Lage.

Takt 12-13 - alle 4 Stimmen gesungen

Für die obigen Klangerkundungen habe ich alle 4 Stimmen auch selbst gesungen und dabei interessante Erfahrungen gesammelt:



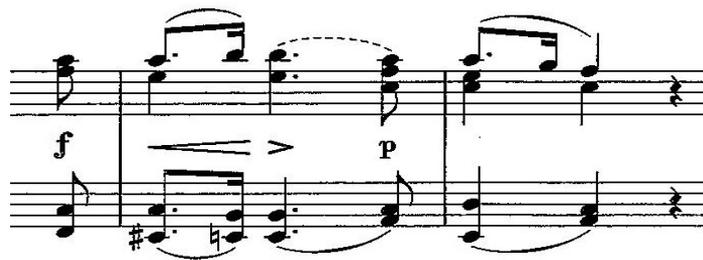
- Wenn ich die Melodie als Oberstimme singe (1. Tenor), dann gibt es einen deutlichen Unterschied beim Motiv "cis-cis-h-a", denn beim ersten Mal komme ich aus der Quinte cis1 (in der Kuppel) in den vollen Grundklang in der Oberstimme, von dem aus sich die Bewegung in die Septime zum "cis" und zugleich in den Tritonus zum "Eis" sehr tief und intensiv anfühlt und weiterführt in den etwas diffusen Raum der Moll-Terz. Beim zweiten Mal komme ich wieder aus der Quinte, muß dann aber die Spannung zu der Baßseptime "E/d" aushalten, insbesondere die Schärfe als Große Septime zum "d" bis ganz dicht an das "h" heran, um dann in deutlicher Erleichterung die Spannung in Quinte und Dur-Terz lösen zu können.
- Den 2. Tenor zu singen, ist ganz besonders anrührend. Erst von der Moll-Terz in die schwebende Cis-Dur-Quinte und gemeinsam mit der Oberstimme in Terzparallele zum Grundton, fast mehr gleitend statt sich in Tonhöhen zu bewegen, ist sängerisch nur wohltuend. Dann beim zweiten Mal erfordert es eine höhere Intensität, aus der Moll-Terz zugleich in die E-Dur-Terz und den Tritonus zu finden, und umso leichter ist es, in den Einklang mit der Oberstimme hineinzufinden. Für den oberen Tenor ist es eine Herausforderung, die Quarte "e" ganz dicht unter das "a" zu setzen in Abgrenzung zum "d" im 1. Baß, dann ist schon beim "h" der Oberstimme die Erleichterung zu spüren vor der Quinte "e".
- Im 1. Baß geht es erst aus der Quinte in einen vollklingenden Grundton, durch die Septime zur Oberstimme hindurch und wieder in die Quinte zurück. Der Halbton dann aber, vom "cis" zum "d", fühlt sich erstaunlich groß an, denn es erfordert viel Klangkraft sich zwischen 3 Dissonanzen zu positionieren (Sekunde/Septime zur Oktave "E/e", Tritonus zum "gis" und Große Septime zum "cis1". Die Entlastung in die Dur-Terz ist dann eher ein lichter und leichter werden als eine Halbtonbewegung zurück.
- Als Baßbariton habe ich es in besonderer Weise ausgekostet, in der Tenorlage der *Winterreise einmal* die Baßstimme singen zu können. Für eine wirkliche Wendung vom "Fis" zum "Eis" hin mußte ich mich sehr stark an der Quinte cis1 orientieren, um mit kupfern kernigem Baßklang keine Kleine Sekunde abwärts zu singen, sondern im Spektrum des Klangs die innere Wendung in die Tiefe zu vollziehen. Die Orientierung an der Quinte gilt beim zweiten Mal umso mehr, sowohl zum wiederholten cis1 als auch zum Tenor für die Gegenbewegung in die Septime "E7/d" hinein, weil es von Grundton zu Grundton (Fis-E) tatsächlich ein wirklich großer Schritt in die Tiefe ist, zumal mit vollem Baßklang. (Dann kommt in Ohren und Kehle die Atmosphäre eines Sonnenuntergangs zum Klingen und Vibrieren.)

Klavierbegleitung:

Erst bei dieser genaueren Erkundung der Takte 12 und 13 ist mir klar geworden, wie wichtig die genaue Gestaltung und Phrasierung der Klavierbegleitung ist für eine lebendige Erfahrung des musikalischen Geschehens in Gesangstimme und Klavier. Damit die Modulationen und die Klangfarben in dieser tiefen Lage nicht allzusehr verschwimmen, würde ich das Pedal nur leicht bei den Akkordwiederholungen einsetzen (beim fis-moll im Auftakt 9/10 sowie in 11 und 12), und sonst über dem repetierenden „fis“ (!) soviel Legato wie möglich spielen, z.B. in den Terzen von T. 10 nach 11 (Modulation h-Fis-h-fis). Das Fis-Dur sollte etwas gedehnt werden, damit der Sänger die Möglichkeit hat, das „*standen*“ gut auszusingen (beide „n“ müssen gut ohne Druck klingen), und die Klangkraft über den Schweller bis ins „*da so stier*“ auszudehnen. Dazu werden im Baß die Oktaven vom „cis“ zum „h“ deutlich abgesetzt, um den Akzent auf der tiefen Subdominante hervortreten zu lassen.

In Takt 12 und 13 habe ich auch jetzt erst verstanden, welche Bedeutung dem kontinuierlichen Hin und Her von „a“ und „gis“ zukommt, wie dann weiter auch im Nachspiel des Klaviers und von vornherein im Vorspiel und in der Begleitung der ersten beiden Verseilen. Um in der tiefen Lage des Klaviers die Modulationen hinreichend hörbar werden zu lassen, sollte das „a“ immer gut gebunden in das „gis“ hineinführen. In Takt 11/12 wird die fis-moll-Terz in die Cis-Dur-Quinte hineingebunden, um den akzentuierten Halbtonschritt ins „Eis“ zu verstärken. In Takt 12 kann das Pedal das Fis-Moll durch die Triole des Sängers hindurchklingen lassen, das dann über die Terz „a“ sich in die E-Dur-Terz „gis“ wendet, während in den Unterstimmen die Quinte „Fis/cis“ mit dem deutlich hörbaren Ganztonschritt in die Septime „E/d“ gebunden wird. So kann die Begleitung auch besser den Hiatus zwischen der Cis-Quinte und der Cis-Sexte in der Gesangsstimme hörbar werden lassen und zugleich den Klang der Stimme über diesen Spalt zwischen „nicht“ und „weg von mir“ hinüber tragen.

Nachspiel zum 1. Teil - ein vielfarbig auf- und ausklingender Bläusersatz



(In der Peters-Ausgabe steht kein Akzent, sondern ein Abschweller zum *piano* hin. Warum sollte Schubert einen Abschweller einzeichnen und dann noch ein Piano unter den Bindebogen?)

Jedesmal, wenn ich dieses Lied singe, werde ich ergriffen und erschüttert von der Heftigkeit, mit der das Forte im Nachspiel aufbrandet. Was ist das nur für eine Kraft, die da hervorbricht - scheinbar unvermittelt nach dem im A-Dur-Piano ausklingenden „*nicht weg von mir*“ - eine Kraft, die aus einem starken Fis-Moll-Klang aufklingt, über die Cis-Dur-Dominante wieder mit Terz im Baß rhythmisch weiter anschwillt, sich im Klangraum und im Spektrum weiter ausdehnt in Gegenbewegung in die Septime, unter doppelten Bindebögen in die Tiefe und in die Höhe hinüber über den „Öffnungsspalt“ (Hiatus) am Ende des Schwellers und vor der vollen Akkordwiederholung (kein Pedal !), um dann mit einem deutlichen Akzent den ganzen Raum zwischen dem tiefen „E“ und dem hohen „d1“ zu markieren, durchklingen und erfüllt von einem weiten, reinen E-Dur-Dominantseptakkord - ein Raum zwischen „*Himmel*“ (Takt 6) und „*tiefem Grund*“ (Takt 25). Die Zeit scheint sich im Nachklingen etwas zu dehnen, doch ehe der Raum der Dominante im Piano der A-Dur-Tonika verklingt, bricht der Echoklang ab, noch einmal tut sich ein „Spalt“ auf im Klang, und da erklingt er wieder, der E7/cis-moll-Klang, der Echoklang der „*Nebensonnen*“ - ein weiches, dunkles, unergründliches, anrührendes, erfülltes Klanggebilde, das sich einfach und schlicht, ohne jeden Drang und fern aller Bedrängnis, in einen klaren, vollen, verklingenden A-Dur-Akkord auflöst.

Höre ich mir das Nachspiel als ein Klanggeschehen an, indem ich vor allem auf das Innenleben der Klänge achte, und schaue ich mir das Notenbild an, so ist für mich offenkundig, daß es hier nicht um ein Nachspiel als eine Art Weiterführung der Gesangslinie geht. Es darf also genauso wenig wie das Vorspiel melodiebetont gespielt werden. Auch dieses Nachspiel ist als Ganzes ein komplexes, vielstimmiges, verdichtetes, expressives und feinstimmiges Klanggebilde.

Man könnte es sich, ebenso wie das Vorspiel, vorstellen als vierstimmigen Bläsersatz für Posaunen oder für tiefe Klarinetten, also in dunklen, starken und intensiven Klangfarben, durchatmet und voller Energie, wie auch ausklingend in einem weichen, schimmernden Schmelzklang.

Die Melodie „*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn*“ - „cis-cis—h-h----cis-d----cis-cis“ ist abgesunken in die Tiefe, hinunter in den „1. Baß“, dicht heran an die Baßlinie im „2. Baß“. Sie führt von der fis-moll-Quinte über die E-Dur-Quinte in die Vorhalt-Septime und in die Auflösung zur A-Dur-Terz.

Dazu bildet die Oberstimme, der „1. Tenor“, anfangs eine Gegenbewegung als Umkehrung des ersten Melodiemotivs: „cis-cis—d-d----cis“ - die fis-moll-Quinte verwandelt sich in die Cis-Dur-Oktave (Grundton in der Oberstimme) und strebt zur E-Dur-Septime hin als Kleine Terz zu der „Melodie“ im 1. Baß, aus der heraus sie sich leicht auflöst in die A-Dur-Terz (Oktave zur „Melodie“), um nach dem „Spalt“ als Große Septime „cis“ zur Septime „E - d“ in den Unterstimmen eine weitere irisierende Färbung dem „Nebensonnen-Klang“ hinzuzufügen, bevor sie in der klaren und hellen Oktave des A-Dur-Grundtons ausklingt.

Die Stimme, die die Gesangsmelodie der ersten Verszeilen als zweite Stimme in Terzen und Quartan begleitet hat, mit den Wechselnoten „a / gis“ als klingendem Kontinuum, erklingt im Nachspiel im „2. Tenor“ oberhalb der „Melodie“ im 1. Baß, hier in alternierenden Sexten und Quinten. Nach dem „Spalt“ wird sie als verdichtendes Klangelement zum Tritonus (übermäßige Quarte), der sich in einer öffnenden Gegenbewegung in die Kleine Sexte auflöst.

Die entscheidende Stimme in diesem tiefen „Bläsersatz“ ist die unterste Stimme, der „2. Baß“. Gab es in Takt 12 und 13 noch eine schrittweise Annäherung an die Tiefe, erst vom fis-moll-Grundton (eine Terz unter der Grundtonart A-Dur) hin zur Terz „Eis“ von Cis-Dur und dann vom „Fis“ einen Ganzton hinunter zum „E“, dem Grundton der A-Dur-Dominante, vollzieht sich nun der Gang in die Tiefe in einem zweifachen „Halbtonschritt“, vom „Fis“ zum „Eis“ und dann, verstärkt durch eine anschwellende Punktierung und eine Vorschlagnote, in das durch den Akzent markierte und ausgedehnte „E“ als Grundton des Dominantseptakkordes - zwei Takte komprimiert zu einer kraftvollen, entschiedenen Klangfigur.

Eine Baßposaune kann natürlich diese zweifache Halbtonebewegung abwärts nicht über Tasten oder über Klappen wie die Baßklarinette intonieren. Wenn ich als Baß diese Wendung singe, müßte ich mich, wie oben beschrieben, von fis-moll-Grundton in die Cis-Dur-Terz sehr stark an der Quinte cis¹ im 1. Tenor orientieren und der sogenannte Halbtone „Fis-Eis“ ist mehr eine Wendung innerhalb des Gesamtspektrums von Fis- und Cis-Dur, die noch im Schweller verdichtet und entfaltet wird, bevor sich erst im Sechzehntel, in einer starken sich öffnenden Gegenbewegung in den Raum der Septime hinein, eine echte Hinwendung zur Tiefe, zum Grundton „E“ vollzieht. (In Intonation von Tonhöhen gedacht, ist die Kleine Sekunde „Fis-Eis“ sehr klein und im Verhältnis dazu die Kleine Sekunde „Eis-E“ relativ groß. Nur ist es für mich als Sänger, der sich am Klangspektrum und dem Innenleben der Klänge orientiert, ziemlich unsinnig so zu denken.)

Der **Klavierklang** sollte dem Gesamtklang seine eigene, deutliche Prägung geben, mehr als die Halbtone-Gegenbewegung in der Oberstimme hervorzuheben, die als Septime in der 2. Oktave über dem tiefen „E“ eher den weiten Raum über der Tiefe hörbar macht, als daß sie ein Streben an den Himmel zu den Nebensonnen (cis → d) andeuten würde. Die Binnenspannung zwischen dem tiefen „E“ und dem hohen „d“ intensiviert und dehnt den Klang im tiefen Grund soweit, bis er ausschlagen kann in einer aufsteigenden Quarte zum A-Dur-Grundton, dessen Terz-Oberton in der Oberstimme mitschwingt. Auf dem ausgedehnten tiefen „E“ vollzieht sich also in der Baßlinie eine Wendung. Nach dem dichten, entschiedenen Gang in die Tiefe nimmt die Baßstimme wieder die wiegende Quartbewegung vom Beginn des Liedes auf - „a – e – e – a – a – e – a“ - Dominante-Tonika-Dominante-Tonika.

nächste Seite Noten und Text:

„*Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei.*“

**„Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei.“**

16
Ach, mei-ne Son-nen seid ihr nicht, schaut an- dern doch ins An- ge- sicht! ja,

20
neu- lich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hi- nab die bes- ten zwei.

decresc. pp

Das Nachspiel ist verklungen. Zweimal tat sich ein Spalt auf, ein zweifacher Hiatus, bevor sich der weite Raum zwischen „Himmel“ und „tiefem Grund“ ganz öffnete und vor der Wendung in die inneren Echoräume, ein „Öffnungsspalt“ zur Welt hin und ein aufbrechender Spalt zu inneren Tiefen und Abgründen. Der A-Dur-Nachklang des E-Dur-Septakkordes klingt nur ein Achtel, der Nachklang des E7/cis-Echoklangs ein Viertel – dann Stille – ein Achtel lang, in dem die Zeit verdichtet erlebt werden kann nach dem dichten Klanggeschehen der letzten fünf Viertelnoten in den zwei Takten des Nachspiels. Aus der Stille ertönt ein „Ach“, ein Achtel, ein „a“, weder Dur noch Moll.

Mit diesem Seufzer wendet der Sänger seinen Blick ab von den Nebensonnen, die er „lang und fest“ angesehen hat. Nun steht er nicht mehr in ihrem Bann. Aus seinem gegenwärtigen inneren Erleben heraus verfällt er im quasi rezitativen Singen ins Moll, spricht er mit sich und an die Nebensonnen gerichtet : er will nicht mehr gesehen werden („schaut andern doch ins Angesicht“), hat mit der Welt abgeschlossen, ist bereit allein und fremd zu sein, bis ans Ende in die Einsamkeit zu gehen, und noch darüber hinaus. Aus dieser inneren Klarheit, die im Nachspiel kraftvoll und empfindungsvoll zum Ausdruck gekommen ist - Hinschauen-Annehmen-Loslösen -, ist er von seiner inneren Haltung her nun auch bereit, in einen anderen Modus überzugehen, mit musikalischen Worten ausgedrückt : *zu modulieren* – erst der Wechsel von A-Dur zu a-moll, von a-moll als neuer Tonika über E-Dur „hinauf“ nach C-Dur, noch darüber hinaus durch F-Dur wieder ins C-Dur, von C-Dur ohne einen „Übergang“ in den Modus von E-Dur/a-moll, nicht wieder zurück, sondern hindurch in einen tieferen Übergang, und dann in einer ganz eigenartigen Art und Weise über den E-Dur-Septakkord mit Mollsexta (3 Dissonanzen) „hinab-hinauf“ (?) nach F-Dur – wahrlich eine tiefgreifende und weitreichende *Modulation* (*), von einer Art des Tönens („Tonart“) in eine andere Art („Modus“), eine Modulation voller Übergänge und Durchgänge, mit verwandelnden Wendungen, erhöhenden und vertiefenden. - Wo will das hin ? - Es gibt kein Ziel mehr und auch kein Ankommen.

(*) Modulation bedeutet in der Musik laut Duden:

1. Übergang von einer Tonart in die andere, 2. das Abstimmen von Tonstärke und Klangfarbe im Musikvortrag, z.B. im Gesang (!)

Der *Modulationsverlauf* Takt 16 – 23:

A-Dur – a-moll – E-Dur/E7 – a-moll – E-Dur – e-moll – G7 – C-Dur – G-Dur – C7 – F-Dur – C-Dur – E-Dur (Mediante) – a-moll – E7+c – F-Dur

Wechsel von A-Dur zu a-moll → E-Dur-Dominantseptakkord → Moll-Tonika → Dominante E-Dur → Wechsel zu e-moll (Dominantparallele *) → G-Dur Septakkord (Dominantseptakkord) → C-Dur (neue Tonika und Obermediante von a-moll) → Dominante G-Dur → C-Dur-Septakkord (Zwischendominante) → F-Dur (Subdominante von C-Dur) → C-Dur → E6 (Dur-Obermediante von C-Dur und Dominante von a-moll) → a-moll → E7+c (leiterfremde Kleine Sexte) → F-Dur (Untermediante von a-moll, "Trugschluß" ?) → Nachspiel: F-Dur → E7+c → F-Dur (Dreiklang) → v7 (verkürzter verminderter Septakkord f-gis-h-d) → F-Dur (ohne Quinte, verdoppelte Terz) = d-moll-Subdominante (Terz und verdoppelte Quinte) → verm. Dreiklang (verkürzter v7) → E-Dur (ohne Quinte, verdoppelter Grundton)

(*) E-moll ist keine Moll-Eintrübung, sondern schon in der Wendung ins Moll als G-Dur-Parallele vollzieht sich der Durchgang in den Übergang zum Dominantseptakkord, der ins C-Dur führt.

Der innere Weg des Wanderers von a-moll über C-, E- und F-Dur zum tiefen F – E

Auf der Moll-Terz über einem a-moll-Liegeklang „spricht“ der Wanderer die zwei Nebensonnen an, in Tonrepetitionen und dann etwas verzögernd gedehnt über eine nun abwärts (!) gerichtete Triole in die E-Dur-Quinte, ein Liege-Oberton, an dessen Ende man über der Achtelpause schon ein erstes Ausrufezeichen hören kann. Die Begleitung bekräftigt seine Ansage auf der Dominante durch Portato-Achtel mit Grundton-Oktaven im Baß (E !), die aber nicht mehr nur gleichmäßig pulsierend sind wie in „Gute Nacht“ und im „Wegweiser“, sondern hier im „nicht“ anschwellen in einen Akzent hinein, den Sänger mit einer Dehnungstriole und einem E7-Akkord so stimulierend, daß er sich noch eine Oktave höher hinaufschwingen kann zum e2, dem Grundton von E-Dur („schaut...“). Verstärkt und ausgedehnt durch die Triole in der Oberstimme der Begleitung vollzieht sich in dem „schaut“ die innere Wende des Wanderers und seine Wendung des Blicks nach innen, weg von den Nebensonnen. Aus dem Akzent mit vollem E-Dur wendet sich auch der Baß vom Grundton in die Höhe zur Quinte, in den Oberstimmen erklingt mit der Septime d1 der Tritonus, ganz dicht an die Gesangsstimme gerückt, es ist der gewendete E7-Akkord aus dem Nebensonnenklang, nun ohne den cis-moll-Dreiklang.

So steigert der Wanderer seine Ansage an die „Nebensonnen“ zur a-moll-Quinte hinauf und intensiviert sein inneres „Sprechen“ und Empfinden mit rhythmischen punktierten Achteln und einem Quartvorhalt zur E-Dur-Quinte hin und in all die Klangräume hinein, die über der Quinte ins Schwingen geraten können, also auch noch über das Ausrufezeichen (!) auf der Achtelpause hinaus ins e2, die Terz von C-Dur.

Zu den Triolen:

Auch diese Triolen in Gesangsstimme und in der Oberstimme im Klavier sind Dehnungstriolen, nur gibt es jetzt kein Innehalten und kein Zögern mehr wie zuvor. Auch der Sänger der *Winterreise* braucht eine große innere Ruhe und eine klare Ausrichtung, um aus dem noch unbestimmten „Ach“ und ohne rhythmische Unterstützung in der Begleitung mit steten gleichmäßigen Achteln wieder in den ruhigen Schreit-Rhythmus der Sarabande zu finden und nicht das Tempo anzuziehen. Gleichzeitig kann er sich nun wie der Wanderer-Sänger die innere Freiheit nehmen, die klare Ansage an die Nebensonnen ausdrucksstark zu gestalten, also

einen angemessenen, rezitativisch freien Sprachrhythmus zu finden. Das kann heißen:

Die stimmhaften Konsonanten **"meine Sonnen"** gut zu empfinden und die Triole zu zu dehnen, daß das letzte Triolenachtel **"ihr"** (auf dem angeglichen die Begleitung mit dem a-moll-Achtel einsetzt) noch weiter überdehnt wird und das anlautende "n" von **"nicht"** noch vor der Eins auf dem 'a' klingt, so daß die gleichmäßigen Portato-Achtel genau auf der Eins mit dem Vokal "i" einsetzen können, quasi a tempo. Und auch bei der folgenden Triole im Klavier sollten die Achtel angeglichen werden, also triolisch "E-E-E7", und die ganze Triole auch in sich weiter gedehnt werden, eben rezitativisch. D.h. wenn der Sänger sein **"nicht"** ebenfalls anschwellend ausgesungen hat, kann das Klavier mit dem "t" einen Akzent im Baß auf die Oktave "E/e" setzen und dann in der gedehnten Triole dem Sänger Zeit geben zum Atmen und zum Artikulieren des "sch"; zum Vokaldiphthong sollte es den E7-Quartsextakkord voll zum Klingen bringen mit der Septime dicht an der Gesangsstimme und dann gut gebunden den Tritonus gis/d1 in die Terz auflösen und den Baß vom H zum A hinabführen und so den gedehnten Hiatus im Gesang klangvoll überbrücken.

(In der Peters-Ausgabe findet sich hier wie schon bei den Parallelstellen, z.B. **"am Himmel stehn"**, kein Akzent, sondern nur ein Abschweller, was zu dem **"nicht"**, der Triolendehnung und dem folgenden Ausrufezeichen nun wirklich nicht paßt.)

Weder beim **"nicht"** noch bei **"Angesicht"** darf die Halbe verkürzt werden, damit sich der Schweller, die Intensivierung zum „!“ hin und die Modulation auf dem Vokalklang im Klang der Stimme entfalten kann, also der Klang dynamisch anschwellen kann, in der Intonation die Quintobertöne mehr ins Klingen kommen und sich im Farbspektrum die Modulation zum e" hin entwickeln kann, erst als Grundton und dann als C-Dur-Terz. Der Reibekonsonant „ch“ „reibt“ weich kurz vor der Pause und das „t“ kommt genau auf die Achtelpause, ohne stark zu stoßen und ohne sich auf ihm für das Einatmen abzustützen.

(Meine kritischen Anmerkungen beziehen sich auf leider sehr verbreitete sängerische Unarten.)

An - ge - sicht | Ja, | neu - lich hatt' ich auch wohl drei:

a-moll E-Dur e-moll G7 C-Dur | G-Dur | C7 | F-Dur C-Dur

Der Wanderer hat seinen Blick abgewandt von den Nebensonnen und von all dem, was sie repräsentieren, dem Fremdsein, dem Verlassenwerden, dem Irregehen, dem Verlangen, der Sehnsucht, den Träumen, den Täuschungen und Illusionen. Er hört und fühlt nun tiefer nach innen, durch die Klagen seines Herzens („22. Mut“) hindurch, und findet in einer Geste leidenschaftlicher Empörung (**„schaut andern doch ins Angesicht !“**) zu einer inneren Stärke und Klarheit, einer anderen Art von Mut im Sinne von **Gefühls- und Empfindungskraft**. Der Wanderer hat die Realität der ihm fremden Welt **„wahr – genommen“**, der Welt, die ihn als Fremden angesehen hat, er hat seinen Weg angenommen und hat Abschied genommen und ist offen für eine tiefere und höhere Wirklichkeit. Mit dem gedehnten Quartvorhalt und der Punktierung in der Gesangsstimme (d---c-h) wirkt das Ausrufezeichen so auf die Eins gesetzt, daß die Dominante E-Dur schon wie das Erreichen einer höheren Ebene erscheint, wie ein neuer 'Tonus' („Tonika“) der Erleichterung in einem hellen und freundlichen einfachen Dreiklang „e-gis-h“. Also führt die Dominante E-Dur nicht zur „dunklen“ Tonika a-moll zurück, sondern die Dominante schwenkt nun von E-Dur ins e-moll, so daß sich der Klang über die Moll-Terz „g“ als Mediante aufhellen kann ins G-Dur und sich erweitern kann in einen höheren Dominantseptakkord, der die Klang- und Empfindungswelt des singenden Wanderers in neue, höher klingende Tonika-Sphären enthebt, die „parallele“ Klangwelt von C-Dur (die höhere Dur-Parallele zu a-moll) und, in einer kurzen Steigerung über den C-Dur-Dominantseptakkord, auch noch darüber hinaus in die „verwandte“ höchste Höhe von F-Dur (in der Tiefe „terzverwandt“ mit a-moll).

Es ist wahrlich eine **W a n d l u n g**, die sich in der Zeit von nur einer Halben und in einem ganz dicht gefügten harmonischen Raum im Innenleben des Wanderers wie auch im Innenleben der Musik vollzieht. Diese Wandlung ist musikalisch von so einer klaren und schlichten Stimmführung, daß sie auf diese 'Art des Übergangs' („Modulation“) eine umso durchdringendere Wirkung entfaltet. Mit dem Auftakt aus einem kompletten a-moll-Akkord in weiter Lage, Quinte im Baß und

Moll-Terz in den Oberstimmen, verdichtet und erhellt sich der Klang in einen einfachen E-Dur-Dreiklang. Die Quinte des Dreiklangs in der Oberstimme verwandelt sich in die Leitton-Terz und führt in die Oktave der C-Dur-Tonika, während sich der Grundton von E-Dur in Gegenbewegung mit zwei Ganztonschritten über die G-Dur-Quinte zum neuen Grundton bewegt; in der Mittelstimme verfärbt sich die Dur-Terz zur Moll-Terz und verwandelt sich, im Innern des Dreiklangs, erst in den Grundton von G-Dur und dann in die C-Dur-Quinte; mit der Erweiterung des G-Dur-Dreiklangs um die Septime „f“ verdichtet sich der Klang im Innern durch die Sekundreibung zum „g“ und den Tritonus zum Leitton in der Oberstimme, umso stärker ist dann die Auflösung nach außen in den kompletten C-Dur-Akkord in enger Lage mit der Oktave in den Außenstimmen, und umso stärker ist dann ebenso die Ausweitung des C-Dur-Klangraums mit dem Auftakt in die Terzlage und der Weiterführung in die Dominante G-Dur.

Schubert gibt diesem Takt des Durchgangs und Übergangs eine besondere dynamische Aufladung mit auf den Weg, zum einen mit einem Schweller durch den ganzen Takt hindurch, bis durch das Ausrufezeichen hindurch hinein ins *„Ja, neulich“* auf die Eins hin, zum andern in einer klanglichen Steigerung mit einem großen Legatobogen im Baß über einem dreifachen „e“ und hinüber über die einfache Dreitonfolge „e-d-c“. Erst der Schweller über den repetierenden E-Dur-Portato-Achteln (Takt 17) als rhythmische Steigerung, nun ein Schweller mit Legatobogen über repetierenden Baßtönen mit modulierender Akkordfolge, da ist offensichtlich der Einsatz des Pedals erforderlich, um dieser Modulation durch die Dreiklänge und Akkorde eine innere Bindung zu ermöglichen, wie auch um dieser Wandlung bis in den höchsten schmerzlichen Ausdruck hinein (*e-f--e-e-* : *„ich auch wohl drei“*) die nötige klangliche Kraft zu verleihen.

Nach all den bisher erklangenen Nebensonnenklängen mit den dreifachen Dissonanzen und mit ihrem eigenartig anrührenden Klangcharakter, nach cis-moll, fis-moll, h-moll und auch Cis-Dur wirkt diese dichtgedrängte Modulation von a-moll nach C-Dur eigenartig schlicht, um nicht zu sagen simpel (fast wie nach Lehrbuch gesetzt). Doch zugleich erscheint die Harmoniefolge durch die enge Dreiklangslage hindurch in den vollen C-Dur-Akkord so „folgerichtig“, daß der Übergang in einen klaren und hellen Modus sich zu einer kraftvollen und bestärkenden Entäußerung entwickelt, die fast etwas Reinigendes und Befreiendes an sich hat.

Ich kann mir diese ganze Passage von a-moll durch E-Dur und die Steigerung ins C-Dur bis hinauf nach F-Dur gut vorstellen, als würde sie von einem Posaunenchor geblasen, mit einem warmen, durchleuchteten Klang, der ins lichte Helle aufsteigt, wie in einer Bühnenszene die Begleitmusik zu einer Apotheose.

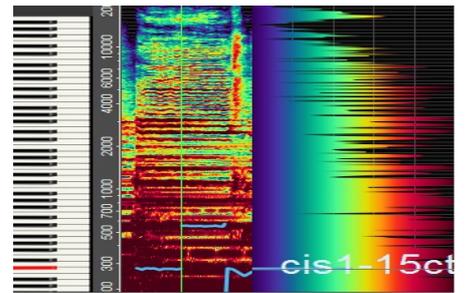
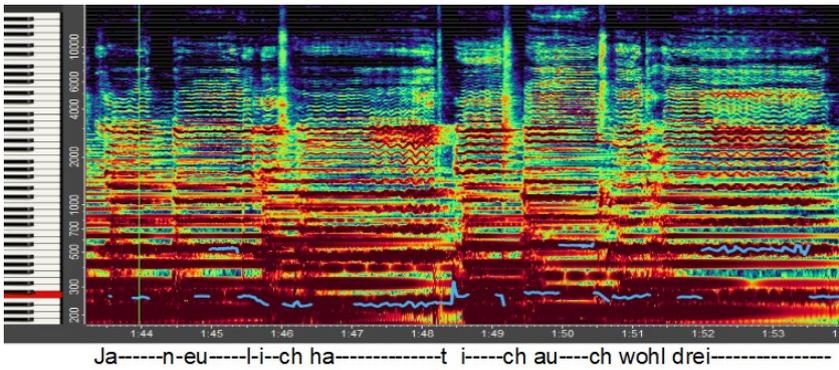
„Ach, meine ... ! Ja, neulich ... : ...“

„Ach, meine Sonnen seid ihr nicht ...“ : Das „Ach“ kommt aus dem A-Dur-Nach- und Zwischen-spiel und hebt an als Auftakt des A-Moll-Teils. Es kann ein Seufzer einer reinen, unbestimmten Empfindung sein, auch ein Laut der Klage, des Verzichts, aber ebenso kann es Ausdruck einer schmerzhaft erlebten inneren Kraft sein, die bereit ist, Abschied zu nehmen, sich abzuwenden von der Welt der Nebensonnen.

„schaut andern doch ins Angesicht ! Ja, neulich ...“ : In der Urtext-Ausgabe steht zwar ein zweites „Ach“, aber ich habe mich entschieden, wie in der Peters-Ausgabe mit der oben beschriebenen Modulation nach C-Dur statt eines wiederholten vieldeutigen „Ach“ ein klares, entschiedenes „Ja“ zu singen, als ein Ja des Wanderers zum Schmerz, zur inneren Wandlung, als eine letztendliche Bejahung des gewählten Weges bis ans Ende, bis zum Grund. (In den Müller-Gedichten steht „Ja“.) Das *„Ach“* steht in A-Dur/a-moll und das *„Ja“* klingt in C-Dur.

Klangerfahrung (Noten nächste Seite)

Die Wirkung dieser Modulation von a-moll nach C-Dur kann auf eine ganz eigene Art und noch eindrücklicher erlebt werden, wenn man den Klavierpart von Takt 16 an spielt bis in die Modulation hinein und dabei versucht, den bekannten Text im Geiste und im Ohr völlig auszublenden, so als würde man die Musik zum ersten Mal hören. Am Beginn ein a-moll-Akkord in weiter Lage mit der Moll-Terz in der Oberstimme, ein Achtel Pause und aus der engen Lage splittet sich die Dominante E-Dur auf in die Kleine Terz in den Oberstimmen und die Oktave in den Unterstimmen; über die steigende (!) Quinte im Baß in einen Quart-Sext-Akkord mit hinzugefügter Septime führen die Außenstimmen in Terzen parallel (!) in die Tiefe, wieder in den dunkel düsteren a-moll-Akkord



Das Spektumbild bei „auch“ mit erhöhtem Dynamikpegel, so daß auch die sehr hohen Frequenzen bei etwa 16 kHz (h6) zu sehen sind (wie bei „da so stier“ T. 11). Beide Bilder (mit hohem Pegel) sind von meiner Aufnahme in der tiefen Lage, also „Ja, neulich...“ statt in C-Dur in As-Dur und bei „auch“ in Des-Dur.

„ ... auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei.“

„Am Himmel“ standen die Nebensonnen, sie standen „da so stier“ und es waren „auch wohl drei“ - drei Höhepunkte in der Melodie, dreimal auf der **Subdominante**, jedesmal führt ein Dominantklang in die Unter-Dominante, als ginge es in eine neue Tonika (A7 nach D-Dur, Fis-Dur nach h-moll, C7 nach F-Dur). Im ersten Teil stehen die Sonnen am D-Dur-Himmel, im Fis-Moll-Teil stehen sie in gleicher Höhe auf der Terz von h-moll, und im A-Moll-Teil wird mit der Subdominante/„Tonika“ F-Dur der höchste Ton des ganzen Liedes erreicht. Im Baß ergibt das die Folge vom Großen D (am Himmel) zum Kontra-H (da so stier), dem tiefsten Ton des Liedes und dann zum Großen-F (auch wohl drei) - zusammengehört ein *verminderter Dreiklang* mit den Tönen „d-h-f“, der letztlich als Dreiklang „F-H-d“ im Nachspiel des Klaviers (T. 24/25) vom „F“ ins tiefe „E“ der E-Dur- „Tonika“ führt.

Jede tonikaartige Subdominante auf der mit einem Dehnungsakzent verstärkten Eins als Höhepunkt der ersten Melodiephrase klingt auf der eigentlichen Tonika aus (A-Dur, fis-moll, C-Dur), auf der Zwei des Taktes, ebenso wie der Schluß jeder Zeile aus dem Dominantseptakkord auf die Zwei fällt und ausklingt. (Zur Erinnerung: in einer Sarabande gibt es keinen Schwerpunkt auf der Eins, sondern auf der Zwei.) Spielt man diese drei Wendungen von der Subdominante in die Tonika mal direkt nacheinander (A7/D-Dur/A-Dur – Fis-Dur/h-moll/fis-moll - C7/F-Dur/C-Dur), so wird nur allzu deutlich, in welcher höheren Sphären die Modulation nach C-Dur den Wanderer

geführt hat, wie offen die Subdominante auf der Eins klingt, welch weiter Raum durch sie hindurch in die ausklingende Tonika führt. Mit dem höchsten Ton sind es im F-Dur klingend drei Oktaven über und unter dem C-Dur, da die Singstimme faktisch eine Oktave höher zu hören ist als die Oberstimme im Klavier.

Dieser offene, weite Klangraum, die trotz des Akzentes unbestimmte Eins, das Mehrdeutige in der Tonalität der Melodie, aber vor allem die Wendung „f – e“ weckten in mir beim wiederholten Hineinhören in diese Phrase immer wieder assoziative Erinnerungen und ich fragte mich, wo ich dieses Motiv schon mal gehört bzw. gesungen hatte : es sind die ersten Töne der *Winterreise*, „f – e“ - „Fremd bin ich eingezogen ...“. Sie kommen aus einem weiten offenen Raum, man hört nicht genau, wo sie hinführen, zu welcher Tonalität sie gehören. Und es sind die letzten Töne der *Winterreise* im *Leiermann*: „.... deine Leier drehn?“

Das erste und das letzte Motiv der *Winterreise*:

f – e – d – a (*Gute Nacht*) d – f – e----- (*Der Leiermann*)

Der harmonische Rahmen beim *Leiermann* in a-moll: Über der Bordun-Quinte a-e im Baß erklingt ein kompletter E-Dur-Septnonakkord mit der Kleinen Septime „d“ und der Kleinen None „f“ über dem E-Dur-Dreiklang, ein verschärfter Dominant-Akkord, der in die natürliche Auflösung nach a-moll strebt. Bezogen auf den tiefsten Ton „A“ ist das „gis“ eine Große Septime und das „h“ eine Große None, zwei besondere Intervalle, die auch schon im e2-Klang des ersten Motivs aufgetaucht sind (d-a-f1-e2). (vgl. Anhang S. 72)

Eine a-moll-Melodie ?

Wie oben beschrieben könnte die ganze Zeile „*Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei*“ wie eine *Melodie in a-moll* klingen und auch so gesungen werden, wie es häufig zu hören ist. Unabhängig von einer eingetrübten Mollfärbung in der Stimme kann dieser Eindruck insbesondere dann entstehen, wenn nach a-moll / E-Dur / a-moll / E-Dur in Takt 19 („*Angesicht*“) trotz Ausrufezeichen abphrasiert wird und zu früh und unrhythmisch geatmet wird. Der Auftakt zu Takt 20 („*Ja, neulich*“) wird dann als Dominante/Tonika gehört (e2 – e2 als Oktave - Quinte), das d2 als d-moll und vor allem der Halbton über die Quinte e2 hinaus ins hohe f2 als Strebung in die Mollsexta, was eine völlig andere Klangintention wäre als die anschwellende Klangentwicklung über die Zwischendominante C7 in die Oktave der Subdominante von C-Dur. Dann aber, der Abgesang nach dem Doppelpunkt, das ist in der Tonfolge eindeutig eine a-moll-Tonleiter abwärts von der Quinte bis zum Grundton, mit betonter Quinte, zweimaliger Terz und Grundton. Man könnte diese Melodie auch genauso harmonisieren wie die Takte 3 und 4 im Vorspiel, nur in a-moll statt in A-Dur : der Auftakt zu „*nun sind*“ stünde dann in a-moll und der Schlußklang („*zwei*“) in der Tonika a-moll.

Und was ist wirklich, also in *der musikalischen Realität*, im *Innenleben der Musik* zu hören, über die a-moll-Melodie hinaus und jenseits des lyrischen Textes?

Mit dem Schweller zum f2 hin und dem Akzent auf dem F-Dur klingt der ganze Klangraum der Subdominante noch bis über den Doppelpunkt hinaus in das C-Dur hinein. Mit dem Auftakt klingt es dann nochmal an wie ein Echo als schlichte C-Dur-Terz (!), ohne Quinte (!) mit verdoppeltem Grundton. Und dann : bricht die Baßstimme ein - nach den wiegenden Quartan in Takt 20 und der fallenden Quinte zum tiefen Grundton von F-Dur rückt der Baß vom „c“ zum tieferen „Gis“, im *Inter-Vall* (auch im wörtlichen Sinne) einer *verminderten Quarte* (!), zur Terz von E-Dur. Es wirkt wie eine Verschiebung im harmonischen Gefüge, aus einem C-Dur- Z w e i klang mit zweifachem Grundton im Baß in einen E-Dur-Sextakkord ohne Grundton im Baß, aber verdoppelt im Tenor und in der Melodiestimme; und ebenso eine Verschiebung von der Dur-Terz in der Melodie, als Tonhöhe und als Intervall in den Oberstimmen, in die Dur-Terz im Baß und in den Grundton in der Melodie.

(Die Quinte im C-Dur-Dreiklang hat Schubert wohl nicht nur deshalb weggelassen, damit sich im E-Dur-Sextakkord keine Terzverdoppelung ergibt, was im harmonischen Satz regelwidrig wäre, sondern auch um das tiefe „Gis“ von den Oberstimmen abzuheben. Im Gegensatz zu diesem Sextakkord hat er bei dem cis-moll-Sextakkord in Takt 9, dem „Ländlerklang“, die Terz verdreifacht.)

Zu beachten ist, daß der Schweller in Takt 19 zum C-Dur hin und der zum F-Dur hin immer noch nachwirken, so daß dem Einbrechen des harmonischen Gefüges mit der verminderten Quarte im Baß die volle klangliche Prägnanz in der Baßstimme des Klaviers gegeben werden sollte, und das Gis als Dur-Terz in der Tiefe seine volle „kupferne“ Abendrotfarbe entfalten kann (ohne Pedal, damit die kupfernen Baßsaiten gut schwirren können), dazu noch angereichert durch die ebenfalls angebundene Quinte „h“ im Alt (von der Grundton-Oktave „c“ in die Kleine Terz „gis-h“). Diese verminderte Quarte kann so empfunden werden, als würde der Boden nachgeben, doch als Sextakkord mit der Terz im Baß bleibt das E-Dur noch leicht in der Schweben wie schwebend über dem Grund, zumal in der Melodie im E-Dur-Grundton immer noch die Terz des C-Dur-Klangraums mitklingt.

C-Dur / E-Dur – zwei leuchtende Tonarten, zwischen denen es keine unmittelbare Beziehung gibt (C-Dur ohne Vorzeichen, E-Dur mit vier Kreuzen), die eine rein und klar leuchtend, die andere mit einem mehr erregten Leuchten, miteinander „verwandt“ sind sie aber über die Terz, die Medianten. Führt die Modulation von E-Dur nach C-Dur in Takt 19 vom Grundton „E“ im Baß zur C-Dur-Terz „e“ in der Melodie, und führt dieses „e“ dann als Leitton weiter hinauf zum F-Dur-Grundton, so führt das „e“ im Auftakt zu Takt 22 nirgendwohin, es überbrückt nun den Einbruch im Baß durch sein Weiterklingen als E-Dur-Grundton in der Melodie.

Vieles schwingt mit in dieser mediantischen Verbindung von C-Dur und E-Dur. Einen Eindruck davon kann man bekommen, wenn man C-Dur und E-Dur als komplette Akkorde nebeneinander setzt, in Terzlage (rechte Hand g'/c''/e" → gis'/h'/e"), und im Baß einmal vom „c“ die Terz aufwärts zum „e“ und einmal vom „c“ abwärts zum tiefen „e“ spielt; oder auch die ganze Akkordfolge: C7 – F-Dur – C-Dur – C-Dur – E-Dur (die Baßstimme immer in der originalen tiefen Lage). Da ist von einem Untergang oder einem Einbrechen des Bodens nichts zu hören, vielmehr scheint das Leuchten sich noch zu steigern, als wäre eine „Erleuchtung“ nicht nur zu sehen, sondern vor allem zu hören, oder gar als vollziehe sich eine *Apotheose* wie als letztendliche Enthebung eines Menschen aus seinem inneren Drama.

Was für eine Vielfalt an Schwingungen und was für ein Reichtum an Klangfarben ist da im tiefen „E“ zu hören und sinnlich zu spüren, angeregt durch das intensive Obertonspektrum in der zweiten Oktave zum Grundton.

Umso berückender wirkt dann, unmittelbar danach gespielt, die originale Wendung aus dem C-Dur-Zweiklang in den E-Dur-Sextakkord, erst nur den Baß „c-Gis“ in der Tiefe und die Oberstimmen oktaviert, als würde die Singstimme mitklingen, und dann in der notierten Klavierlage und die höher klingende Singstimme innerlich mitgehört. Wieviel warme, dunkle Glut leuchtet nun aus der Tiefe des „Gis“ und wieviel C-Dur klingt noch in den höheren Frequenzschichten nach – was im Vorspiel und im „langen Ansehen“ (Takt 7) noch der sehnsüchtig schmelzige „*Nebensonnen-Klang*“ war mit der nach Auflösung strebenden E-Dur-Septime im Baß und dem wehmütig schimmernden Cis-Moll in den Oberstimmen, erscheint nun als schlichter E-Dur-Sextakkord wie ein *dunkelrot leuchtendes Abendrot*, über dem am Himmel noch die lichtereren Farben des vergangenen Tages schimmern.

„**nun sind hinab**“ - „e – e – d – c“ (Terz-Grundton-Septime-Terz – C-Dur / E7 / a-moll)

The musical score shows a vocal line with the lyrics "nun sind hi-nab die bes-ten zwei." Below it is a piano accompaniment with dynamics "decresc." and "pp". At the bottom, the harmonic progression is indicated: C-Dur, E7, a-moll, E7 + 6-, F-Dur.

Läßt man das E-Dur mit der „kupfernen“ Terz im Grund etwas länger klingen und fügt dann die Septime „d“ hinzu, sind feine Reibungen zum „e“, vor allem aber zum „Gis“ (Tritonus) zu erleben, die das Ohr in sanfter Erregung „hinab“ zur a-moll-Terz geleiten. Während sich im „Nebensonnenklang“ zu Beginn des Liedes (T. 7 u. 8) die intensiv verdichtete punktierte Achtel über die Sechzehntel eher auflöste, bildet sich hier mit der Septime über die Sechzehntel eine dehnhende Spannung, als wollte die Abwärtsbewegung etwas verzögert werden. Auch im Baß wird der Einbruch vom „c“ zum „Gis“ aufgefangen, indem der Leitton „Gis“ zu einer Art „Zwischentonika“ (zwischen C-Dur und F-Dur) nochmal leicht hinaufstrebt, als Gegenbewegung zu der zur Moll-Terz in Ganztonschritten absteigenden Melodielinie.

Auch die musikalische und sängerische Artikulation kann den Abgesang in der Empfindung sanft ausdehnen, indem sie im C-Dur-Nachklang die Terz „nun“ auch im an- und auslautenden „n“ mitklingen läßt, im „sind“ noch im C-Dur das stimmhafte „s“ weich an das gedehnte „n“ anbindet, um den Vokal „i“, auf der unbetonten Eins, im Abendrotklang des E-Dur als reinen Grundton in seinem ganzen Spektrum so aufleuchten zu lassen, daß er noch über die Septime hinaus in den Klangraum von a-moll hinein als Quintoberton weitererschwingen kann. Wie die Dehnung der punktierten Achtel „sind“ im klingenden „n“ und im etwas träge abgesprochenen „d“ hör- und spürbar werden kann, so bekommt auch die Septime „d“ im „hin-ab“ ihre reibende Färbung in einer leichten Überdehnung des klingenden „n“, bevor der Vokal „a“ als Moll-Terz seine ganz eigene Färbung findet im Obertonspektrum des Grundtons „A“ und seiner Quinte „e“, in einem Klangraum, der durch die Oktavierung des Grundtons und die tiefe Quinte „e“ im Klavierklang weit über das „c2“ der Singstimme hinausreicht, in einen Bereich hinein, in dem sich das „Cis“ als Große Terz (10. Teilton) im Obertonspektrum des Grundtons „A“ reibt mit dem Oberton des gesungenen „c1“ in der zweiten Oktave (4. Teilton). (siehe im Anhang das *Spektrumsbild* mit Erläuterungen S. 66)
(Der Vokal „i“ in „sind“ und das „a“ in „hin-ab“ müssen natürlich genau mit dem E-Dur und dem a-moll im Klavier erklingen. In der Bärenreiter-Urtext-Ausgabe ist fälschlicherweise im Text die Silbenverteilung von „hin-ab“ als „hi-nab“ gedruckt, so wie es etwas schludrig oft auch gesungen wird. Wenn der Vokal „a“ mit dem „n“ angesungen wird, kann das Obertonspektrum nicht wirklich durchklingen.)

Wenn das „e“ der C-Dur-Terz und das „e“ des E-Dur-Grundtons im „c“ der a-moll-Terz als Quintoberton weiterklingt, hat es für die Ohren den Anschein, als würden neben der Reibung der Moll-Terz noch helle Anteile klingen, eben als würde der Klang nicht aus der Septime einen Ganzton nach unten gesenkt oder gar eingetrübt zu einer diffus irgendwie nach Moll klingenden Terz. Welche Empfindungen, Stimmungen und Gefühle auch immer in diesem *a-moll-Zwischenraum* der punktierten Viertel, zwischen „e“ (Terz/Grundton) und „a“ (Grundton/Terz), auftauchen mögen, sie haben sich verwandelt: es ist nicht mehr das gleiche A-Moll wie in Takt 16 und 18 („*Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht!*“). Diese Moll-Terz der Tonika nach C-Dur und E-Dur wird nicht weiter umkreist wie der A-Dur-Grundton in Takt 3 mit dem Doppelschlag in der parallelen Dominante-Tonika-Wendung, und diese a-moll-Terz wird auch nicht überdehnt in eine sich wieder in die Dominante hinaufschwingende Triole wie in Takt 7 und 12. Nun kreisen die Gedanken und Empfindungen nicht mehr um die Erinnerungen im Klangraum des „Nebensonnen-Klangs“ auf der Dominante, drehen sich nicht mehr wie im Kreis von E7 zu a-moll zu Dominante zu Tonika. Keine Septime auf der Eins, kein cis-moll, kein Vorhalt, keine dreifachen Dissonanz, ein einfaches *E-Dur-Abendrot* durchklingt die a-moll-Tonika, einen Moment scheint die Zeit still zu stehen, die lichtereren Obertonfarben verlieren sich, auch im Klangspektrum wird es dunkler und stiller ...

nun sind hi-nab die bes-ten zwei.

decresc. pp

C-Dur E7 a-moll E7 + 6- F-Dur

„die besten zwei“ - durch ein tiefdunkles Purpurgemisch nach F-Dur

„c – c – h – a“ (Terz - Mollsexta - Quinte - Terz – a-moll / E7+c / E7 / F-Dur)

... allmählich wird es stiller, die Farben der C-Dur/E-Dur-Mediante verklingen. Aus dem Nachklang von a-moll wendet sich die Baßstimme, nun mit einer reinen Quarte, hinunter zum E-Dur-Grundton der Dominante, die a-moll-Quinte „e“ im Tenor rückt einen Ganzton hinab zur dominantischen Septime, die a-moll-Oktave im Alt gibt etwas nach und gleitet in den Terz-Leitton. Wenn nun zur Septime „E/d“ in den Unterstimmen und zum Tritonus „d/gis“ (übermäßige Quarte) in den Mittelstimmen zum dritten Mal in der Oberstimme und im Gesang das „c“ erklingt, erhöht sich mit der verminderten Quarte „gis/c“ die Verdichtung im Klang in einer Weise, daß sich die Ohren verlieren in einem Klangspektrum, das wie ein *tiefdunkles Purpurgemisch* an der Grenze zum Schwarz so übervoll an Farb- und Klangschwingungen ist, daß kaum noch etwas wahrzunehmen und zu unterscheiden ist in dieser Dunkelheit für die Augen und die Ohren.

(„im Dunkeln wird mir wohler sein“ - ? -).

Das ist nicht mehr der „Nebensonnenklang“ E7/cis-moll mit seinem schmerzhaft sehnenenden Schmelz, in dem neben den drei Dissonanzen (7-, 7+, 4+) noch die Dur-Terz und die Große Sexte als „Kon-Sonanzen“ mitgeklingen haben, in dessen „cis“ immer noch das „d“ des "D-Dur-Himmels" nachklingt, und der sich als Dominantseptakkord und mit dem Sextvorhalt „cis“ ins A-Dur hinein auflöste. In den „besten zwei“ erscheinen ebenfalls drei Dissonanzen, die Kleine Septime „E/d“, der Tritonus „d/gis“ und nun die Kleine Septime „d/c1“. Doch in dieser Septime „c“ klingt nichts mehr nach vom Himmel der Nebensonnen, vom „f“ der F-Dur-Oktave ging es über das „e“ und das „d“ in Ganztonschritten eine Quarte hinab zum „c“, in dem noch der Schmerz des „auch wohl drei“ nachklingt, aber von dem es keine harmonische Rückwendung mehr geben kann wie noch mit dem „cis“. Ebenso wenig kann dieses „c“ als harmoniefremder Ton bezogen auf den E-Dur-Grundton als Vorhaltsexta gehört werden, die sich wie das „cis“ über die Quinte in die Tonika auflöst. Lasse ich nach dem A-Moll die Terz „gis“ in der Altstimme weg und höre dann nur die beiden Kleinen Septimen „e/d“ und „d/c“, so verlieren meine Ohren die Orientierung und wissen nicht mehr, wo dieser Klang herkommt und wohin er führen könnte. Diese beiden Dissonanzen, die sich eigentlich in die Große Sexte bzw. in die Große Terz auflösen könnten, scheinen sich, wenn sie „zusammen klingen“ ("consonieren"), in ihrem Auflösungsstreben aufzuheben.

Lasse ich dann nach dem A-Moll die E-Dur-Septime weg, höre ich mit dem „E/gis/c1“ (oder noch deutlicher als „E/gis1/c2“) einen Klang, der mir geradezu „in die Ohren springt“ und ebenso „in die Ohren fällt“, eine erregende weite und zugleich dichte Dissonanz, in der sich der Tiefenklang in diesem verwandelten „Nebensonnen-Klang“ offenbart : der *übermäßige Dreiklang* „e / gis / c“

Ein "gis", Leitton nach a-moll, zwischen zwei Großen Terzen, in der "Mitte" der Kleinen Sexte e / c: Es ist ein Klang, in dessen Spektrum sich wirklich alle Frequenzen hörbar aneinander reiben, sie kommen nicht in Resonanz zueinander und gewinnen gerade daraus noch zusätzliche Energie, eine „eindringliche“ Klangenergie, der die Ohren schutzlos ausgeliefert sind, als würde es einen innerlich zerreißen. Und es ist ein Klang ohne das Fundament eines Grundtons, ein *bodenloser Klang*; ebenso ein Klang ohne Oberstimme als Element einer Melodie; ein Klang ohne innere Bezüge, ob in weiter oder enger Lage; ein Klang, in dem man sich *hoffnungslos verlieren* kann; ein Klang, der in seiner beliebigen Umkehrbarkeit jedes Oben und Unten, Hoch und Tief, Nah und Fern auslöscht, verwirrend, bannend und überwältigend. Es ist ein Klang, der einem das Herz zerreißt, wenn „die besten zwei (Sonnen und Augenlichter) hinab“ sind.

Was im Vorspiel so anrührend zu hören war, die Wendung A-Dur → cis-moll, von e/a/cis zu e/gis/cis, nur eine kleine Halbtonveränderung von a nach gis, die soviel Wehmut und Schwermut in der Empfindung auslöste, hier führt die gleiche minimale Tonhöhenveränderung von a nach gis, e/a/c → e/gis/c, in einen Klang, der nur noch dunkler, tiefer Raum ist, ein Raum ohne hörbar widerhallende Wände, ohne Eingang oder Ausgang, und eben auch ohne Mitte, an der man sich im Dunkeln orientieren könnte; und zugleich ein Klang, der auch hier immer noch energetisch aufgeladen ist mit einem Kern von glimmender Glut.

Spiele ich am offenen Flügel e/a/c1 im Wechsel mit e/gis/c1 und dann immer wieder den übermäßigen Dreiklang, so fangen auch die Obertöne der drei Klänge sich zu verirren im Innern des Flügels zwischen den Saiten, sie reiben sich aneinander, erregen sich wechsel-"saitig" und finden nicht zueinander und ineinander.

Als ich beim Schreiben dieser Zeilen immer wieder in den Tiefenklang „e/gis/c“ der „*besten zwei*“ hineingehört habe, erinnerte ich mich, daß ich schon in mehreren bedeutungsvollen Passagen der *Winterreise* den übermäßigen Dreiklang entdeckt hatte.

Im *Frühlingstraum* (Nr. 11 in A-Dur!) gibt es eine ebenso herzerreißende Phrase wie in den *Nebensonnen*. Zunächst ist bei „wann halt ich mein *Liebchen im Arm*“ in der Oberstimme im Klavier „e – f – e“ als Wechselklang zu hören und bei „*Liebchen im Arm*“ in der Gesangstimme „f-f-e--“, also "e-f-e" wie "*auch wohl drei*" und wie im Baß von den „*besten zwei*“ „e-f-e-f-e“.

In der Wiederholung von „*Liebchen im Arm*“ wird die Melodie „d—c-c-a--“ in a-moll gesungen, aber zum „c“ ist in der Begleitung die verdoppelte Terz „e/gis“ zu hören, also im „Zusammenklang“ ein wahrlich herzerreißender übermäßiger Dreiklang. Er kommt aus einem Septnonakkord (e/gis/-/d/f) und endet in der dreifachen Oktave im Einklang des Grundtons „a“, weder Dur noch Moll. (E7/9 - wie in *Nebensonnen* und *Leiermann*)

In Nr. 21 *Das Wirtshaus* (F-Dur!) heißt es: „*bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt*“. In diesem so tief anrührenden Gesang ist erst ein extrem dissonanter dreifacher Vorhalt zu hören („*bin*“) und dann im „*tödlich*“ der übermäßige Dreiklang „f/a/des“, der sich wie in den *Nebensonnen* von der alterierten Sexte „des“ (die Moll-Sexte in Dur) nach F-Dur (!) auflöst und sich dann weiter löst, über einen F-Dur-Dreiklang und eine F-Dur-Dreiklangs-Baßlinie, in einen einfachen C-Dur-Dreiklang hinein.

Wieviel schwingt von diesem tödlichen Verletztsein, einem so berührend schlicht gesetzten F-Dur/C-Dur, noch mit in dem so heftig schmerzhaften „*auch wohl drei*“ (F-Dur/C-Dur) in den *Nebensonnen*?

Eine Zeile später gibt es in Nr. 21 noch eine bezeichnende Stelle mit einem übermäßigen Dreiklang: "... *doch weisest du mich ab?*" (Es ist der Totenacker, von dem er sich abgewiesen fühlt.)

Die Modulation ist: F / Es7 / c / es/g/h / As. Vom c-moll "du" (statt As-Dur) springt der Klang über eine verminderte Quarte abwärts

in den übermäßigen Dreiklang, eine übermäßige Quarte wie im *Nebensonnen*klang (E7+c) die Quarte d/gis.

Und auch in Nr. 15 *Die Krähe* (c-moll) begleitet der flatternde „Todesvogel“ den Wanderer mit unheimlichen Wechselklängen von F-Dur und dem übermäßigen Dreiklang „e/gis/c“: „*Meinst wohl bald als Beute hier meinen Leib zu fassen*“.

(Auch der übermäßige Dreiklang „e/gis/c“ der „*besten zwei*“ könnte unmittelbar zu F-Dur wechseln bzw. sich auflösen nach F-Dur: E → F, gis → a, c1 – c1 – zu Grundton-Terz-Quinte.)

nun (C-Dur) *si--nd* (E-Dur) *hina-----b* (a-moll) *die be---sten* (E7/üb3klang) *zwei---* (a-moll?/F-Dur!)

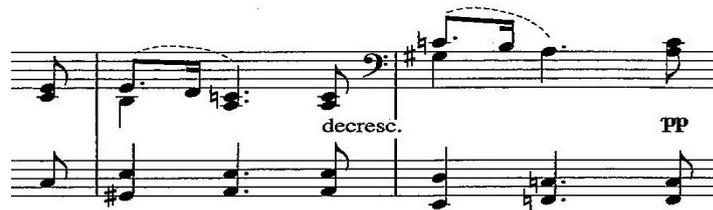
Zwei- und Dreigesänge in der Klavierbegleitung - ein Beziehungsgeflecht

Die 2 Oberstimmen im Zwiesang:

Spiele ich nur die rechte Hand im Klavier, höre ich einen innigen, leicht wehmütigen zweistimmigen Gesang von C-Dur nach a-moll : Dur-Terz – Quarte (4→3) – Moll-Terz – verm. Quarte (4→3) – Einklang. Würden dieses kleine Duo zwei Altistinnen singen, „die besten zwei“ inneren tiefen Frauenstimmen, die im männlichen Stimmklang mitklingen können (ohne Text auf Vokalise), würde die Oberstimme aus der Dur-Terz heraus das nächste „e“ als Grundton schön aufblühen lassen, die Unterstimme würde den Grundton „c“ in eine schwebende Quinte hineinführen; beide würden das „e---d“ zu dem durchklingenden „h“ wie einen Quartvorhalt gut aussingen; die Oberstimme würde die a-moll-Terz nicht nur wie die Unterstimme einen Ganzton in die Tiefe wenden, sondern diese Mollterz nun leicht ins Schweben bringen, daß sie sich ein wenig mit den Obertönen des Grundtons reiben kann; den Auftakt würden beide dann etwas überdehnen, als wollten sie in zweistimmiger Terzenseligkeit weitersingen (a/c-gis/h-a), so daß dann der ganz unvermittelt auftauchende seltsame Klang der verminderte Quarte wie ein wundersamer Schwenk in einen inneren Empfindungsraum erlebt werden kann; die Oberstimme würde in die verminderte Quarte hinein ihren Stimmklang so freilassen, daß er sich in einer Weise intensiviert, „als wollte (er) nicht weg von (der Moll-Terz)“, und daß in seinem Spektrum zugleich die Re-flektionen auf das „gis“ in der Unterstimme zu hören sind, das in seinem Klangspektrum in dunklere Tiefen gerichtet ist (es darf also nicht wie im Klavier enharmonisch eine Große Terz zu hören sein); die Unterstimme würde sich vom Grundton aus entschieden in die Tiefe dem „gis“ zuwenden, so daß innerhalb der übermäßigen Quarte eine intensive Binnenspannung entstehen würde; dann aber würde die Unterstimme, mit der Auflösung aus der Quarte in die Terz in der Oberstimme, das „gis“ sich so aufhellen lassen, daß es als Leitton in den Grundton streben kann; die Oberstimme dagegen würde die Spannung zum „gis“ weit ausdehnen, bis sie sich dann doch in das Spektrum des Leittons „gis“ einschwingt, zunächst so, als wollte sie ihre Stimme wieder in die Mollterz zurückführen, um sich endlich, wie erleichtert nach der Erregung in der übermäßigen Quarte, mit der Unterstimme im Einklang zu vereinen - in dieser Art und Weise gesungen: offenkundig im *Einklang* auf dem Grundton von a-moll.

Beide Stimme führen auf ihre Art in diesen Einklang, sich ergänzend und in Korrelation zueinander. Die Unterstimme singt „c-h—a---a-“ und führt zum „gis“ und damit in den übermäßigen Dreiklang hinein. Die Oberstimme imitiert und singt rhythmisch variiert „c-c—h-a---“ und führt quasi wieder aus dem übermäßigen Dreiklang „hinaus“; die Oberstimme singt dreimal das „c“, so daß es möglicherweise noch am Ende im Einklang als Mollterz zu hören sein könnte (oder auch, dann im vierstimmigen Satz, als Quintoberton von F-Dur), während die Unterstimme eindeutig kadenzierend in einen Grundton führt (oder eben mit dem Baßton in Terzparallele aufwärts eine ganz andere Wendung nimmt).

Jedem Sänger sei empfohlen, diesen Zwiegesang in beiden Stimmen, mit der anderen Stimme im Ohr, in seinem Klangspektrum, in Intonation und Phrasierung singend zu erkunden; und sich danach am Klavier, oder noch besser am geöffnetem Flügel, in das Innenleben dieses Gesangs der „besten zwei“ hörend einzufühlen. Es dürften in seinen Ohren einige Klanglichter aufgehen und er wird wohl eine Ahnung bekommen, was dann die Wendung in die F-Dur-Terz auslösen kann.



Auch mit Tenor- und Baßstimme lassen sich eindrucksvolle Zwiegesänge anstimmen, in denen noch weitere Klangerkundungen möglich werden, am besten mit der oktavierten Melodie, damit die Stimme im Klangspektrum feiner reagieren kann. Mit dem Tenor gibt es zu Beginn die Stimmkreuzung aus der Terz „c/e“ in die Terz „e/c“ und am Ende aus der Septime ein schöne Sextparallele abwärts (d/h → c/a).

Oberstimme und Baß:

Die Melodie mit dem Baß hat bezeichnenderweise drei Terzen (!), auf den Hauptklängen dieser Passage, die C-Dur-Terz („drei“), die a-moll-Terz („hin-ab“) und die F-Dur-Terz („zwei“), das sind die drei Terzen über den Dreiklangstönen von F-Dur, „c/e“ die Terz über der Quinte, „a/c“ die Kleine Terz über der Terz und „f/a“ die Große Terz über dem Grundton. Während die Melodie also einen *a-moll-Dreiklang* singt, mit den Zwischentönen der Quint-Tonleiter, bilden die entsprechenden Baßtöne einen *F-Dur-Dreiklang* (!).



Spiele ich diese drei Terzen auf dem Flügel hintereinander, in hoher Lage mit c2/e2 beginnend und den a-moll-Dreiklang als Oberstimme ganz legato, so erscheint schon im Erklängen hinter dem a-moll eine andere Klangsphäre, *a-moll und F-Dur* erklingen hinter-einander, durch-einander und in-einander, in Raum wie in Zeit, im zeitlichen Ablauf und gleichzeitig im Entstehen, wie in e i n e m Raum und sich ausdehnend im Raum. Spiele ich die drei Terzen nacheinander mit gehaltenem Pedal, oder wie vorher den a-moll-Dreiklang im Legato und lasse alle angeschlagenen Tasten liegen, so entsteht ein Klangraum voll zauberhafter Atmosphäre, weder Moll noch Dur, mit leichter Wehmut im Niedersinken und sich öffnend in eine gelöste, lichte Weite (ein Dur-Akkord mit Großer Septime).

Höre und erlebe ich auf die Art, was nicht direkt in den Noten steht, was aber hinter und zwischen den Noten anklingt und mitschwingt? Dann lasse ich die C-Dur-Terz mit gehaltenem Pedal nachklingen, spiele die Melodie weiter, lasse beim „c“ die a-moll-Terz dazu erklingen, lasse diese wieder nachklingen in der Melodie, bis sie zu der F-Dur-Terz im Klangraum aller drei Terzen weiter und weiter klingt – wie höre ich dann, innerlich den Text mitsingend, welche klanglichen Dimensionen in und hinter den Worten mitschwingen und durch sie hindurch zum Vorschein kommen!

Noch vielfältiger können sich diese klanglichen Dimensionen in weiter Lage entfalten, wenn ich nach dem gleichen Modell wie oben die Melodie wie in den Noten mit e2 beginne und den Baß in der Originallage spiele. Was schwingt da im tiefen F noch mit und nach an C-Dur- und a-moll-Klangerfahrungen und welche ungeahnte Sphären scheinen aus der Tiefe auf, wenn die Terz des Grundtons erklingt. Und was höre ich nach diesen Vorerfahrungen aus dunklen, vollen Tiefen, wenn ich die Oberstimme im Klavier spiele, mit e1 beginnend, und dazu im Baß den F-Dur-Dreiklang abwärts, ohne Pedal und in beiden Stimmen die jeweiligen Dreiklangstöne weiterklingen lasse. Die Melodie wendet sich aus dem Echoklang von C-Dur („auch wohl drei“), einem hohen

Klang mit tiefem Schmerz, in die Tiefe von a-moll, einem weiten und leeren Klangraum, doch in der Tiefe, im Miteinander- und Ineinanderklingen von a-moll und F-Dur, empfangen und umfassen mein hörendes Empfinden dunkle und warme Klangfarben.

Eine Zwischenbemerkung:

In unserm **Gehör** gibt es keinen Dämpfer wie beim Klavier, der eine schwingende Saite wieder abdämpft, wenn ich zu einem anderen Ton wechsele. Das Pedal wird quasi ständig gehalten. Und es gibt auch keine einzelne Haarzelle in der Cochlea, die bei einer bestimmten Tonhöhe erregt wird, und ebensowenig entsprechende Nervenzellen oder -verbindungen im Hörcortex. Das Gehör verarbeitet Frequenzspektren und es braucht eine bestimmte Grunderregung, um auf Veränderungen zu reagieren. In der Cochlea und im Gehirn werden also, etwas vereinfacht gesagt, die Schwingungen und Erregungen, wie sie von der C-Dur-Terz als Frequenzspektrum im Klavier hervorgerufen werden, nicht gleich abgedämpft, wenn die a-moll-Terz erklingt. Es bleibt ein bestimmtes Erregungspotential erhalten, das wiederum auf bestimmte veränderte Anregungen reagiert.

Musik wird immer dann lebendig, wenn im Klang erinnernd und erwartend zu hören und zu spüren ist, woher er kommt und wohin auch immer er mich führen will, wenn das Woher und das Wohin in jedem Moment des Erklingens gegenwärtig sein kann.

Die Gleichzeitigkeit in dieser Passage von a-moll und F-Dur kommt aus der Modulation von a-moll („Ach, meine Sonnen...“) nach C-Dur („Ja, neulich...“) und führt vom C-Dur Doppelpunkt über a-moll nach F-Dur („besten zwei“). Und wohin führt dieses F-Dur? Ist hier schon etwas „dunkel“ zu ahnen vom Dunkeln (Cis-Dur mit "Eis"="F" im Baß), in dem dem Wanderer „woher sein wird“ ?

C-Dur → a-moll → F-Dur → ? : Das könnte die Essenz dieses Übergangs („Modulation“) von einem Klangraum durch einen anderen in einen weiteren sein, aus dem an Eiskristallen gebrochenes Licht der Nebensonnen ins Dunkel der untergegangenen drei Sonnen, hörbar im Zusammenklang von zwei Stimmen, Melodie- und Baßstimme. Lasse ich nun auch im Zwischenraum zwischen diesen drei Klangräumen die Baßstimme zur Melodielinie erklingen, in ihrer „führenden“ Funktion (die Dominante führt in die Tonika), rückt sie zunächst die C-Dur-Terz über die verminderte Quarte in die Leitton-Terz „gis“, die auch in reiner Zweistimmigkeit nur in die a-moll-Terz führen kann. Mit der folgenden reinen Quarte abwärts müsste eigentlich die a-moll-Tonika bestätigt werden (die Dominante E-Dur führt wieder in die Tonika a-moll), nur klingt es in diesem „Zwiegesang“ im Klavier nicht so folgerichtig, vor allem, wenn ich noch die Terzenfolge C-Dur/a-moll/F-Dur im Ohr habe und das Mit- und Ineinanderklingen von a-moll und F-Dur mich eingestimmt hat auf die Dimensionen im Klang der a-moll-Melodie, die von Anfang an in ihr mitschwingen. Höre ich etwas intensiver in das dritte „c“ hinein, die punktierte Achtel, die Sexte zu dem tiefen E im Baß, kommt es mir so vor, als würde in ihm das C-Dur der ersten Terz wieder anklingen, so daß sich der Baßton „E“, erst als E-Dur-Grundton gehört, nun in die Leitton-Terz von C-Dur verwandelt, die dann folgerichtig in die Tonika F-Dur führt.

Klangerkundung des Zwiegesangs von Melodie und Baß im Singen

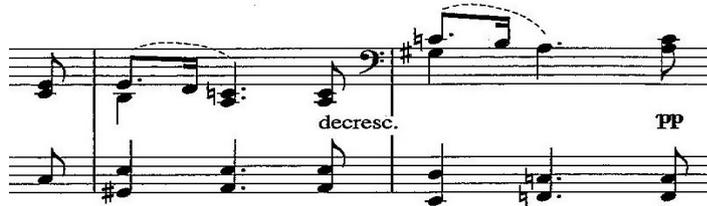
Die Frage und die Herausforderung ist, wie ich die Essenz dieses Übergangs, wie ich sie oben umschrieben habe, im Klang meiner Stimme lebendig werden lassen kann – aus dem hellen und intensiven Klangraum von C-Dur, in dem noch die Oktave von F-Dur nachschwingt, durch den Verwandlungsraum von a-moll in die „tiefere“, offenkundig aufhellende Dimension von F-Dur, und darüber hinaus, von der C-Dur-Terz über die a-moll-Terz in die F-Dur-Terz, und das auch ohne Text auf Vokalise, nur mit stimmlichen Mitteln im Sinne des musikalischen Prozesses.

Eine gesungene **Dur-Terz** hat, wie letztlich jeder gesungene Ton, keine bestimmte Tonhöhe im Sinne von ein bißchen höher oder tiefer, keine definierte Position im Dur-Dreiklang und kein eindeutiges Spektrum. Sie darf nicht als Grundton gesungen werden, also das „e“ in C-Dur als „e“ mit dem Obertonspektrum von E-Dur, sondern sie muß ihr Klangspektrum, das sie als Dur-Terz charakterisiert, finden in vielfältiger Beziehung zum gesamten Spektrum des Grundtons. Da der Quint-Oberton die „dominierende“ Frequenz im Spektrum des Grundtons ist, orientiere ich mich beim Einstimmen in die Terz in erster Linie an der im Spektrum über ihr zu hörenden Quinte (3./6. Teilton), die ihr einen leuchtenden Schimmer verleihen kann, das Helle und Klare einer Dur-Terz. Korrespondierend dazu ermöglicht die Beziehung der Terz zur Tiefe des Grundtons für den Stimmklang eine gewisse Entspannung mit leicht dunklem Beiklang.

(Auf dem Overtone-Analyzer ist zu sehen, daß bei der Terz der 1. Teilton, das „e“, einen geringeren Pegel hat.)

Bei der **Moll-Terz** verhält es sich anders. Schon im auf dem Klavier gespielten Moll-Dreiklang reibt sich das Obertonspektrum des Grundtons „c“ mit seinem Dur-Dreiklang in der 2. Oktave des Spektrums (4./5./6. Teilton - c2-e2-g2) mit dem klingenden „es“ des Moll-Dreiklangs mit dessen Obertonspektrum („es2“ als 4. Teilton von „es“ reibt sich mit „e2“ als 5. Teilton von „c“), eine „weiche“ Reibung, die gerade den Reiz eines Moll-Dreiklangs in den Ohren ausmacht. Bei einer gesungenen Moll-Terz, wie hier von C-Dur nach a-moll - „e – c“, orientiere ich mich auch in erster Linie an der Quinte. Die Terz „e2“ von C-Dur wird zur Quinte „e2“ von a-moll. So bleiben auch in der Moll-Terz helle Klangfarben erhalten. Ich finde dadurch die Moll-Terz „a“ leichter in ihren dunkleren Tiefen und muß sie nicht „eintrüben“.

(Siehe auch unten S. 38 die Bilder vom Klangspektrum von Dur- und Moll-Terz bei „*auch wohl drei*“ und bei „*hinab*“)



Vom Grundton „F“ und der Oktave f2 („*auch...*“) klingt bei der C-Dur-Terz „e2“ noch ein „c“ als der Quint-Oberton von „F“ mit, nun als Oktav-Oberton von „C“. Hörbar wird das, wenn ich „f1 – e1“ singe und dazu eine Oktave höher im Klavier erst F-Dur in Quintlage und dann C-Dur in Oktavlage spiele. Im Singen fühlt und hört sich das nicht an wie eine Halbton-Bewegung abwärts, sondern eher wie ein feines Nachgeben im Tonus des F-Klangs, eines rund und voll klingenden Grundtons mit all seinen farbigen Obertönen; ein Nachgeben, mit dem der folgende Terz-Klang sich öffnet zu höheren Frequenz hin, als wollte er zum Oktav- und Quint-Oberton hin streben, oder als könnte die Terz als Leitton auch wieder zurück ins F-Dur führen. Gleichzeitig höre ich in den höheren Frequenzen, daß ein Teil des Klangspektrums in der Wendung von F-Dur nach C-Dur weiterklingt. Auf dem „e“ wechsele ich im Klavier in die Quintlage von C-Dur, um mich in der Terz zunächst an der Quinte „g“ zu orientieren, bevor ich das „e“ mit Hilfe einer Stimulation durch das höhere „e“ im Klavier im Hören umdefiniere zu einer Quinte, um, mit dem Quintklang „e“ im Ohr, eine echte Wendung in die Tiefe zur Moll-Terz „c“ zu vollziehen. Würde ich von der Dur-Terz „e“ zum Grundton „c“ singen, würde im Spektrum des Grundtons die eh schon mitklingende Quinte voll aufleuchten. Auf der Moll-Terz „c“ bleibt vom Quint-Oberton „g“ möglicherweise ein leichtes Nachschwingen im Ohr als Erinnerung an all die feinen höheren Schwingungen, die auch schon in der Modulation von C-Dur nach F-Dur (Takt 20/21) das Erregungspotential in den Haar-Sinneszellen der Cochlea bewirkt haben.

Auf der Moll-Terz „c“ orientiere ich mich im Frequenzspektrum weiter am „e“ als Quinte von a-moll, höre im Klang des „c“ dann aber mehr auf höhere „quintige“ Frequenzschichten und lasse sie mehr hervortreten, so daß ich mich dann im Klangspektrum über eine echte Kleine Terz zur F-Dur-Terz „a“ wenden kann. Das hört und fühlt sich für mich nicht so an, als würde ich mich von einem Ton zu einem anderen, von einem höheren zu einem tieferen bewegen, sondern es ist eher wie eine Modulation oder Umschichtung im Klangspektrum, als würde das „a“ ganz dicht beim „c“ liegen oder als wären sie beide Teil eines gemeinsamen Klangraums. Die Quinte „c“ klingt so nicht nur weiter nach und mit in der Dur-Terz „a“, sie blüht in der Dur-Terz geradezu auf, so daß vor den inneren, erregten Ohren aus der Kleinen Terz „c – a“ allein in der Dur-Terz der komplette F-Dur-Dreiklang mit Grundton und seinem Obertonspektrum bis in höchste Klangsphären in Erscheinung treten kann.

Die Folge C-Dur-Terz („*drei*“) - a-moll-Terz („*hinab*“) - F-Dur-Terz („*zwei*“) ist also nicht identisch mit einem a-moll-Dreiklang von Quinte-Terz-Grundton. Ein a-moll-Dreiklang in seiner eigenen harmonischen Gestalt klingt anders und wird anders gesungen. Das gilt auch für den entsprechenden F-Dur-Dreiklang „c – a – f“ im Baß, der zur Melodie gesungen klingt wie eine Folge der Grundtöne von C-Dur, A-Dur und F-Dur, also jeder Ton als grundtöniger Klang gesungen mit seinem kompletten Obertonspektrum mit Großer Terz und Quinte in der 2. Oktave (beim Kleinen C im Baß: e2 und g2), so daß im „A“ der Baßstimme das „e2“ noch mitklingt, sich die Oberton-Terz „cis2“ reibt mit der a-moll-Terz der Melodie, während der Oktav-Oberton „c2“ aus dem C-Dur-Klang im Oktav-Oberton der Moll-Terz „c1“ der Melodiestimme weiterschwingen kann. Und weiter der Quint-Oberton „e2“ vom „A“ der Baßstimme ins F-Dur zum Oktav-Oberton „f2“ streben kann und zugleich der „reibende“ Terz-Oberton des „A“ sich in den Quint-Oberton „c2“ des „F“ im Baß auflösen kann.

Zur Tonhöherzeugung und -wahrnehmung:

Genauso wenig, wie es im Kehlkopf eine Tastatur oder Grifflöcher für einzelne Tonhöhen gibt, werden in der Hörschnecke, der **Cochlea**, einzelne Tonhöhen zwischen 20.000 Hz und 16 Hz „aufgenommen“ und an einzelne Nervenzellen im Hörzentrum des Gehirns weitergeleitet. Die Cochlea analysiert keine **Tonhöhen**, sondern sie „analysiert“ und reagiert auf das **Spektrum** eines Klanges. Dafür werden nicht nur bei einem äußeren akustischen Reiz Nervenimpulse aus der Cochlea an das Gehirn gesendet, sondern auch vom Stammhirn aus werden über efferente Nervenbahnen Aktivitätspotentiale in die Hörzellen der Cochlea geleitet, um Frequenzbereiche im Klangspektrum, z.B. eines gesungenen Tons, zu aktivieren oder zu hemmen bzw. auf das spezifische Klangspektrum zu reagieren (bis zu 20 mal in der Sekunde!). Dieser Rückkopplungs- und Funktionszusammenhang von Kehlkopf, Ohr und Gehirn wirkt dann am effektivsten und differenziertesten für Stimme und Ohren, wenn jenseits der Tonhöhen und der Vokalfarben die hohen Schwingungen um 3000 Hz den Klang der Stimme prägen und die Ohren von Sänger und Zuhörer leiten und stimulieren.

(Im Bereich zwischen 2500 und 3500 Hz reagiert unser Gehör besonders sensibel. Die Stimulation der Ohren wirkt noch verstärkt über Oktavierungen aus diesen Frequenzschichten bei 5000 und 7000 Hz.)

Vgl. den Text „Intonation und Brillanz“ <https://www.entfaltungderstimme.de/pdfs/Intonation-Brillanz.pdf>



Aus dem Zwiegesang kann auch ein **Dreigesang** werden mit einem Tenor als dritter Stimme. Singe oder spiele ich zunächst die Tenorstimme mit der Oberstimme, so finden beide Stimmen zu Beginn aus der C-Dur-Terz zum Einklang im E-Dur-Grundton zusammen, der sich dann im Tenor über die Septime in der Oberstimme in eine obertönig schwebende a-moll-Quinte wandelt. Aus der Kleinen Sexte zur Oberstimme vollzieht der Tenor einen deutlichen Ganztonschritt in die Kleine Septime hinein, die sich in der Oberstimme wieder auflöst in eine Große Sexte, und in einer Sextparallele bewegen sich beide Stimmen deutlich einen Ganzton in Richtung Tiefe, in einen a-moll-Sextakkord hinein. Aus der Dur-Terz heraus enden die beiden Stimmen als Große Sexte, in der Umkehrung der Moll-Terz.

Zweite Stimme und Tenor klingen zu Beginn wie eine frühe Mehrstimmigkeit: Oktave-Quinte-Quarte. Danach klingt die parallele Abwärtsbewegung in den Tritonus umso verwirrender, wie außerhalb jeder Ordnung. Doch die Auflösung in die Sexte klingt dann in der Gegenbewegung umso vertrauter in ihrer dominantischen Wirkung in die a-moll-Sexte, in der man die Quinte mithören kann.

Wenn dann als Dreigesang gespielt, nach Terz (c/e) und Quinte (e/h) mit Grundton-Oktavierung, der komplette a-moll-Dreiklang als schwebender Quartsextakkord mit der Terz im Baß erscheint, klingt er für mich wirklich sehr traurig, vor allem wenn ich zur Septime „d“ in der Oberstimme die Quinte in den Unterstimmen nochmal anschlage. Dann mit dem „verrückten“ Klang aus Tritonus und Septime „d/gis/c“ falle ich innerlich in völlige Verwirrung, und auch die Auflösung der Septime zum „h“ verschafft mir keine Erleichterung. Wenn ich ein wenig auf dem „h“ verweile, habe ich das Gefühl, es wollte den Klang wieder in den a-moll-Quartsextakkord zurückführen. Wenn ich mich dann nach den dissonanten Turbulenzen „d/gis/c“ und „d/gis/h“ unversehens in der Großen Sexte wiederfinde, habe ich kein Gefühl mehr, in welcher harmonischen Dimension ich angekommen bin, zumal von einem Gefühl des Angekommenseins keine Rede sein kann. Eine Sexte, dem A-Moll zugehörig, ist es auf jeden Fall nicht.

Es ist fast so etwas wie eine abgrundtiefe Erleichterung, die mich nach all dem übermächtig Dissonanten überkommt. Lasse ich die Sexte ein wenig weiterklingen, bis sie sich in ihrem eigenen Klangspektrum gefunden hat, und schlage dann das tiefe Große F an, geschieht in meinen Ohren etwas Magisches: das fast lichte und offene Klangspektrum der Großen Sexte schwingt sich unmittelbar ein in die obertönige Resonanz des tiefen „F“, das gar nicht so sehr als tiefer dunkler Grundton in Erscheinung tritt, sondern mehr wie ein Auslöser wirkt für ein weites freies Schwingen im offenen Klangraum von F – D u r .

(Die Eindruck ist noch stärker, wenn ich den Dreigesang eine Oktave höher spiele und dann das Große F zu der Sexte erklingen lasse.)

Auch wenn ich den Tenor zu den beiden Oberstimmen singe, wirkt der Ganzton vom „e“ zum „d“ wie ein Schritt in eine ungeheuerlich anmutende Tiefe, aber der Ganzton vom „d“ zum „c“ wie ein Einstimmen in einen feiner schwingenden Raum. Füge ich nun das tiefe „F“ hinzu, erklingt mein gesungenes „c“ eindeutig als Quinte im Obertonspektrum des Grundtons „F“.

Schon nach diesen vertiefenden und erhellenden Klangerkundungen im zwei- und dreistimmigen Gesang ist offenkundig, daß Schubert (nicht nur in dieser Passage !) keine reine Klavierbegleitung zu einer A-Moll-Melodie in der Gesangstimme geschrieben hat. Es ist *ein vielstimmiges und vielschichtiges Gebilde*, in dem jede Stimme und jede Klangschiicht in ihrer eigenen Art und Bewegung gehört und singend gestaltet werden kann, und in dem sich im unterschiedlichen Zusammenklang ein vielfältiges Beziehungsgeflecht und ein immer wieder anders zu hörendes harmonisches Klanggefüge in der hörenden Wahrnehmung herausbilden kann.

Dreigesang der Unterstimmen

Um mich noch mehr von dem vertrauten Klangbild mit der Melodie in der Oberstimme zu lösen und so wieder einen weiteren, „eigenartigen“ Eindruck von diesem so bewegenden Klanggeschehen zu erhalten, spiele ich die Passage nur mit der Baßstimme und den beiden Mittelstimmen, als Dreigesang der Unterstimmen.



Nachdem ich mir nochmal den Dreigesang ohne Baß mit den Achtelpunktierungen in der Oberstimme angehört habe, fühle ich nun mit den schreitenden Vierteln im Dreigesang der Unterstimmen eine strömende, ausgeglichene Ruhe. Vom Auftakt mit der Oktave „c“, weder C-Dur noch a-moll, weder Grundton noch Terz, geht der Weg in die Tiefe, im Alt in gerader Linie vom „c“ über „h“ und „a“ zum „gis“, im Baß direkt im Intervall vom „c“ zum „Gis“. Wenn das „Gis“ zum „A“ leitet und der Alt über die Folge Halbton-Ganzton (c-h-a) dazukommt, ist in dieser Oktave schon eine gewisse Tonalität zu hören, auch ohne die Quinte im Tenor. In ihr klingt rückwirkend der Auftakt „c“ im Alt als Moll-Terz nach. Die angeklungene a-moll-Tonalität wird, mit nur zwei Stimmen, weiter verstärkt durch den Leitton „gis“ im Alt und die dominantisch wirkende Unterquarte „E“ im Baß. Der Art eingestimmt kann es im Baß aus der Quinte „E“, in Gegenbewegung zum Alt, eigentlich nur noch weiter in die Tiefe zum Kontra-A gehen. Umso mehr kehrt die parallele leichte Aufwärtsbewegung beider Stimmen den Abgang in tiefste Tiefen um, als würde der Klang vom tiefen „F“ weich aufgefangen. Und die Terz „a“ in hoher weiter Lage läßt das F-Dur („durus“ = hart) viel weicher und gefühlicher erscheinen als manche Moll-Terz („molle“ = weich).

Singe ich die Baßstimme zum Alt im Klavier (beide Stimmen oktaviert), befinde ich mich, ohne die Orientierung am „e“ in der Melodie, gleich zu Beginn mit der verminderten Quarte aus dem „c“ zum „gis“ intonationsmäßig im freien Fall. Gelingt mir das „verrückte“ Intervall durch Orientierung an der Dur-Terz des „c“ im Obertonspektrum der Stimme, so fühle ich mich in der Stimme mit der Halbtonbewegung zum Grundton „a“ wie aufgefangen. Auch im Singen will das tiefe „e“ am Ende eindeutig weiter in Richtung Tiefe zum „a“. Die sanft aufwärts strebende Bewegung zum „f“ wirkt dann auch umso mehr wie eine große Erleichterung für die Stimme, als würde sie entrückt in eine andere, lichtere Dimension, in der sie weiter und weiter schwingen könnte (wie dann in T. 24/25 f---f-e-f-----e-----).

In meinem klanglichen Empfinden ist es nicht einfach eine Halbtonbewegung aufwärts, das Klangspektrum der Stimme scheint geradezu angesogen zu werden von der Dur-Terz „a“ hinauf zu einem in seiner vollen Farbigkeit erklingenden, obertonreichen G r u n d t o n.

Singe ich die Altstimme zum Baß im Klavier, so führt der Weg in die Tiefe, aber nach der hell schwebenden Quinte „h“ fühle ich auf dem „a“ deutlich, daß ich auf einem Grundton angekommen bin. Und wenn ich am Schluß den Baß im Klavier zum Kontra-A gehen lasse, höre ich im Stimm-

klang des „a“ einen vollen Grundton. Doch wenn der Baß zum „F“ rückt, fällt es mir nicht leicht, die Dur-Terz im Spektrum des F-Dur-Klangs zu finden. Die Terz strebt ins Hellere, aber ihr fehlt die Orientierung an der Quinte im Obertonspektrum, die sie durch das zuvor dreifach anklingende „c“ in der Melodie hätte.

Singe ich die Tenorstimme zu Alt und Baß, habe ich zu Beginn vom Grundton „c“ zum Grundton „e“ eine wahrhaft Große Terz zu singen. Das volle Spektrum des E-Dur „e“ beginnt dann in der a-moll-Quinte „e“ wie in einer Kuppel zu schweben, aus der heraus es einen wirklichen, eindringlichen Schritt in die Tiefe zur E-Dur-Septime „d“ hin vollzieht. Die letzte Klangbewegung im Tenor aus dem Spannungsfeld zwischen Septime zum Baß und Tritonus zum Alt ist „zu guter Letzt“ (ein veralteter Ausdruck für „Abschiedsmahl“!) nun ganz und gar kein weiterer Schritt in noch dunklere Tiefen. Ich singe faktisch in der Modulation von a-moll über E-7 nach F-Dur keinen weiteren Ganzton abwärts (e → d → c), sondern es ist, als würde sich der Stimmklang mitten aus einem dichten, spannungsvollen Klangfeld heraus wenden in einen hell und klar strukturierten Klangraum, als würde der Klang zum einen zur Tiefe hin entlastet und zum andern ins hohe Spektrum hinein fokussiert, zu den höheren und höchsten Frequenzen der Quinte „c“ hin, die das ganze Teiltonspektrum des Grundtons „F“ zum Leuchten bringt, deutlich weit hinaus über die höher erklingende Terz „a“ im Alt. Im Notenbild vollführt der Tenor eine Gegenbewegung zur parallelen Halbtonbewegung aufwärts der Terzen von Baß und Alt (e/gis → f/a), im hörbaren Klangbild läßt die Tenorstimme wie in einem Vexierbild den Klang kippen in einer andere, höhere Dimension. Aus der schwebend in der Klangkuppel schwingenden Quinte „e“ von a-moll in die „tiefe“ Kleine Septime „d“, die sich „leicht“ zum „cis“ in A-Dur oder „schwer“ zur Moll-Terz „c“ auflösen könnte, wird der gesamte Klang, als Energiefeld, in seinem Raum und in seinem Spektrum, im wahrsten Sinne des Wortes *transformiert*, umgewandelt in eine andere harmonische Form und so auch im höheren Sinn verwandelt in etwas Jenseitiges, über die „göttliche Quinte“ als das Tor in die Unendlichkeit der Obertonreihe – auch eine Art von Apotheose.

Im Höreindruck meines Stimmklangs habe ich in der Wendung von der Septime in die Quinte das Gefühl, es würde etwas Schweres von mir abfallen oder innerlich in die leere Tiefe hin entgleiten, und als würde auf diese Art wechselwirkend die hörende Empfindung angezogen von feinen energetisierenden feinen, hochfrequenten Intensitäten.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "nun sind hi-nab die bes-ten zwei." The piano accompaniment consists of two staves. The first staff shows a bass line with notes corresponding to the chords: C-Dur, E7, a-moll, E7+c, and F-Dur. The second staff shows a treble line with notes and dynamics: "decresc." and "pp".

Nach dieser Klangerfahrung im Singen kann ich den „Dreigesang“ der Unterstimmen im Klavier mit andern Ohren hören. Nach der farblosen Oktave „c“, eben weder Dur noch Moll, kommt mir aus der Tiefe mit dem E-Dur-Sextakkord ein voller warmer Klang entgegen, dessen Farben auch noch im dunklen Raum der leeren Quinte „a - e“ (ohne Terz) mit zu schwingen scheinen. Mit der dreifachen Abwärtsbewegung aller Stimmen (A → E / e → d / a → gis) wird der a-moll-Klangraum ganz erfüllt, beinahe durchglüht von den starken Farben der Septime und des Tritonus. Jedes Klangspektrum dieses verkürzten Dominantseptakkordes, die Terz, die Septime und der Grundton könnte für sich in die Auflösung nach a-moll führen, das „gis“ in die Oktave „a“, das „d“ zur Terz „c“, das „E“ zum Grundton „A“, die Quinte „e“ würde allerdings fehlen. Doch im Zusammenklang wirken alle drei Klänge, Grundton – Septime – Terz, so gleichwertig in ihrem Spektrum und auch so stark wechselseitig aufeinander, als gäbe es kein Entkommen aus diesem übervollen Klanggefüge, auf jeden Fall kann es kein Zurück in den a-moll-Quintraum geben. Die einzige Lösung, um nicht zu sagen Erlösung, bietet die terzverwandte Dur-Untermediante von a-moll, das **F - Dur** als *vollständiger einfacher Dreiklang*. Das „gis“ strebt in eine weiche Dur-Terz, die Septime „d“ senkt sich naturgemäß in Gegenbewegung „hinab“ in eine schwebende Quinte und das „E“ wendet sich erleichtert hinauf zum neuen Grundton „F“ - und unmittelbar ist im Erklängen des F-Dur-Dreiklangs die „Lösung“ zu hören, wenn sich alle Teilfrequenzen des Grundtons „F“ ohne Verzögerung zu einem wohlgefühten freischwingenden Klangspektrum zusammenfinden.

Es ist offenkundig: Eine solch vielschichtige, komplexe und zugleich konsequente „Lösung“ nach F-Dur aus einem dichten Spannungsfeld heraus kann und darf nicht funktional-harmonisch als „Trugschluß“ bezeichnet werden (*), und auch im übertragenen Sinne ist nichts an diesem F-Dur trügerisch, traumhaft, illusionär. Das Spannungsfeld löst sich auf, es bleibt nicht im A-Moll stecken, aber es gib keine Lösung als ein Ergebnis. Es löst sich einfach etwas, es darf fließen, weiter schwingen ohne Ziel.

Es ist ein Sich-Lösen von Anhaftungen, von Verlangen, Sehnsucht, Schmerz und was auch immer die zwei Augenlichter im Wanderer ausgelöst haben.

(*) Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. 1967, S. 388 / Arnold Feil: Franz Schubert. 1996, S. 145

Führt der Weg in solch einen Klangraum noch weiter in die Tiefe, noch weiter nach innen? Gibt es am Ende überhaupt einen Grund, kann sich da noch etwas auflösen? Gibt es noch Spannungen und Reibungen, die sich lösen könnten bis hin in Nichts-mehr-Fühlen, Nichts-mehr-Spüren?

Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft

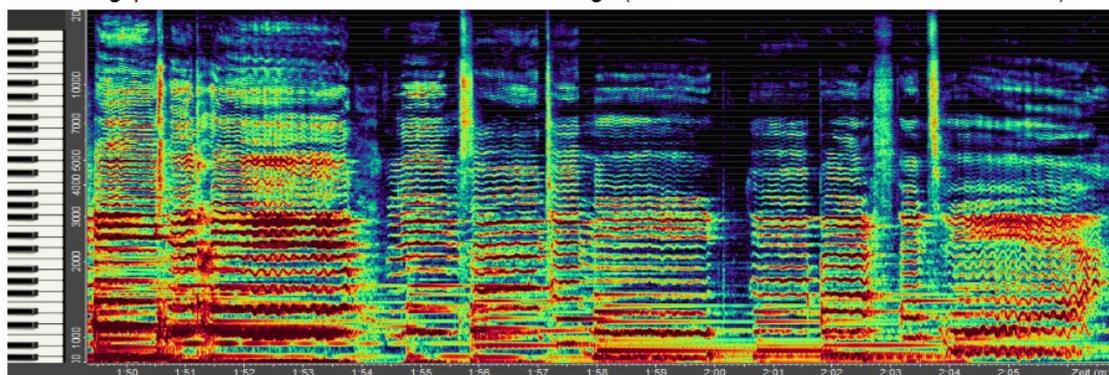
Beschreibung und Analyse eines Bildes vom Klangspektrum der Takte 21 – 23

Auf dem Bild unten ist ein Ausschnitt aus dem Klangspektrum der Takte 21 – 23 mit den Frequenzen oberhalb von 1000 Hz zu sehen. Die Klavierklänge reichen nur bis 1500 Hz. Der Pegel wurde im Bild des Overtone-Analyzers höher eingestellt, um auch die ungewöhnlich hohen Frequenzen bis 16 kHz sichtbar zu machen. Das Bild ist von meiner Aufnahme der „Nebensonnen“ in F-Dur.

(Die Tonartenangaben unter dem Bild beziehen sich auf die Originalausgabe.)

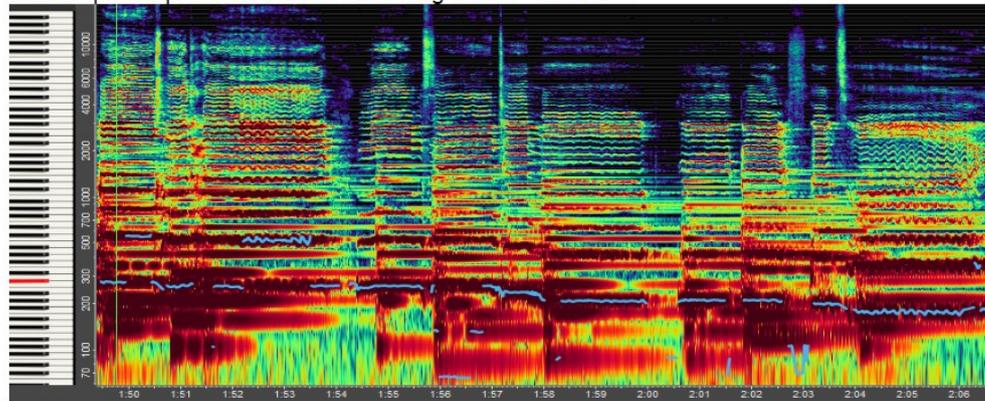
Darunter ist das gesamte Spektrumsbild zu sehen mit dem Klavierklang, der beim C-Dur von „besten“ bis zum Großen C reicht. Das Große Des vom Des-Dur-Grundton am Beginn und am Ende wird vom Overtone-Analyzer nicht wiedergegeben. Die blaue Linie ist der Tonhöhenmarker.

Das Klangspektrum von 1000 bis 20.000 Hz in Tiefer Lage (Des-Dur/As-Dur/C-Dur/f-moll/C7/Des-Dur)



auch wohl drei nun sind hin-ab die besten zwei
Original = F-Dur C-Dur C-Dur E-Dur a-moll E7+c F-Dur

Das komplette Spektrumsbild mit Klavierklang von 65 – 16.000 Hz



Tiefe Lage: Des-Dur As-Dur (Terz c1) As-Dur C-Dur f-moll (Terz as) C7+as Des-Dur (Terz f)

Lesen Sie die Beschreibung dieses Spektrumbildes im Anhang S. 64

"... die besten zwei." - eine sängerische Gratwanderung

Zu diesem geheimnisvollen und wundersamen, tiefdunklen *Purpurmagenta-Klang* singe ich natürlich in der Melodie bei „besten“ kein Tenuto, ich gestalte, ohne sentimental „draufzudrücken“ oder dem Wort und Klang „Ausdruck“ zu verleihen, und genauso wenig singe ich diesen Klang bewußt distanziert im reduzierten Piano, um Sentimentalität und Gefühlsüberschuß oder gar private Emotionalität zu vermeiden. Und erst recht nicht singe ich das „c2“ der „besten“ wie eine Wiederholung der Moll-Terz, um auf eine vielleicht gewollt schlichte Art den Abstieg des Wanderers zum tiefen Grund und das „hinab“ der zwei geliebten Sonnen durch die a-moll-Tonleiter hindurch zu vollziehen, was dem Charakter der harmonischen Modulation, dem Geist und dem Sinn der Musik widersprechen würde.

(Eine einfache Vorhaltsexta ist es hier auch nicht, weil das „c“ ein leiterfremder Ton in E-Dur ist. Als solche könnte nur im A-Dur das „cis“ zum Nebensonnen-Klang an den anderen Stellen wie in Takt 3 gedeutet werden.)

Ich lasse den Klang in seiner großen Farbigkeit und Dichte kurz aufscheinen und aufklingen, noch ein letztes Mal als innere Empfindung für „die besten zwei“, löse mich als „Wanderer-Sänger“ auch von diesem verwandelten Nebensonnen-Klang, und dann lasse ich ihn nachklingen in einem feinen lichten Geräuschschleier von „bessssten“ (sichtbar bei 2.03 im Spektrumbild zwischen 3 und 10 kHz), während für einen Moment in den Tiefen des Klaviers der unergründliche dunkle Klang der drei Dissonanzen noch zu ahnen ist.

Als Sänger der *Nebensonnen* weiß ich um den Zauber dieses Purpurmagenta und es könnte auch mich innerlich zerreißen, wenn ich tief hineinspüre in das Innenleben dieses Klangs, und ich könnte mich in ihm verlieren, wenn ich mich hörend erfüllen lasse von seiner grenzenlosen Farbigkeit. Und das könnte auch so sein, ohne daß ich mir nur irgendwie den Text vergegenwärtigen würde oder daß ich wüßte, „worum es geht“, ganz allein die Musik, der pure Klang könnte das in mir auslösen. Wenn ich nun die Klanglandschaft dieser ganzen Passage hörend und singend erkundet habe, kann ich mich, wie der Wanderer-Sänger, auch von all dem lösen, was dieser Klang in mir auslösen könnte, und so, ohne Absicht, ohne Kalkül und ohne Kontrolle im Klang der Stimme das Innenleben der Musik hörbar werden lassen, so wie es im Moment des Singens überhaupt nur möglich ist.

Arnold Feil (*) hat in seiner Analyse der *Winterreise* das Bild der drei Nebensonnen, das er wohl nicht als eine natürliche Himmelserscheinung kannte, sich so erklärt: „Wenn man mit Tränen in den Augen den Kopf in einem bestimmten Winkel zur Sonne wendet, dann kann man – bei gleichsam nach innen gerichtetem Blick – außer der Sonne selbst deren Spiegelungen auf und unter der Tränenflüssigkeit vor dem Auge sehen, man sieht tatsächlich drei Sonnen, und diese Erscheinung hat etwas seltsam Unwirkliches und Starres.“ (*) Arnold Feil: Franz Schubert, 1996 S. 146

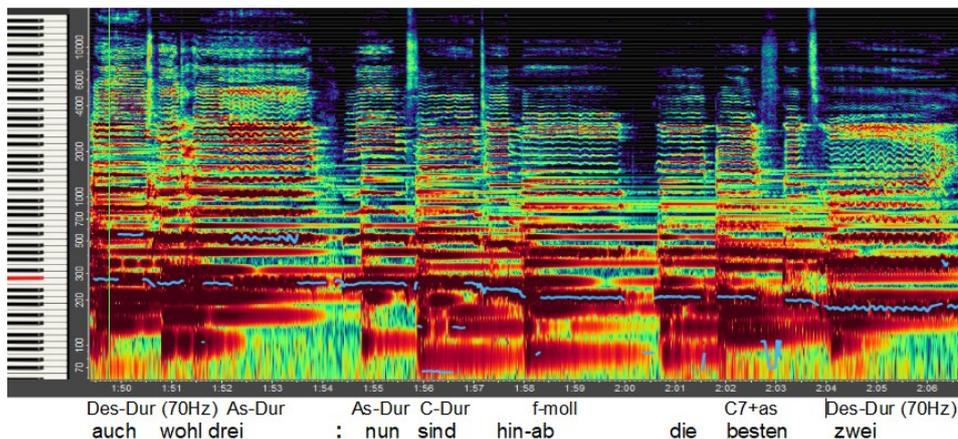
„Schaut andern doch ins Angesicht“ - es ist nun in den *Nebensonnen* offensichtlich ein „nach innen gerichteter Blick“, auch wenn es beim Wanderer der Schubertschen *Winterreise* in dieser Phase seines Weges kein „gleichsam“ mehr gibt und Tränen hat er in dieser Musik auch nicht mehr in den Augen. „Hab lang und fest sie angesehen“ - das sind keine „gefrorenen Tränen“ und keine „heißen Tränen“ mehr wie in den Liedern Nr. 3 und 4. Es ist ein Blick in die Glut, die Schwermut und die Wehmut des Nebensonnenklangs (E7/cis-), eines Klangs voll sehndem Schmelz wie in Takt 7/8 (vgl. S. 4 ff), und nun in Takt 23 als verwandelter Nebensonnenklang (E7+c) ein Klang von dunklem Purpurmagenta, Klänge, die in der tiefen Lage der Klavierbegleitung nicht unmittelbar in ihrem Charakter und ihrer Färbung gehört und erfaßt werden können, sondern eher einen diffusen Eindruck machen, vor allem mit zuviel Pedal.

So wie die Nebensonnen eine Himmelserscheinung sind, die durch Lichtbrechungen an Eiskristallen entstehen – eine geniale Metapher aus der Natur für das Seelenleben des Wanderers, so können die Nebensonnen-Klänge gehört werden als ein Klangphänomen, in dessen dunkler Tiefe sich die Klangfarben all der harmonischen Räume brechen, die der Wanderer nun in der Musik durchlebt – A-Dur – a-moll – E-Dur – C-Dur – F-Dur – fis-moll – cis-moll – Cis-Dur.

Spiele ich die Baßstimme dieser ganzen Passage von „auch wohl drei...“ bis „...besten zwei“ in der originalen tiefen Lage und alle Oberstimmen eine Oktave höher transponiert, können die im dunklen Purpurmagenta verborgenen „Farbtöne“ aufleuchten und in Erscheinung treten.

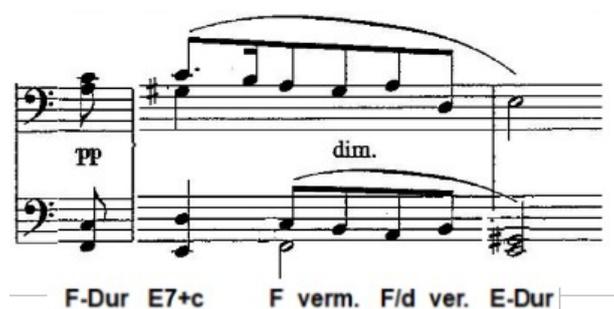
Der Klang wird spektral gebrochen, und im hellen Licht des Obertonspektrums der Baßklänge können sich die höheren Frequenzen aller Stimmen aneinander reiben, sich wechselseitig intensivieren, so daß im harmonischen Gefüge der Modulationen das Innenleben der Klänge und des musikalischen Geschehens in all seinem Farbspektrum transparent und offenkundig werden kann. Und wenn ich die Passage dann wieder in der originalen tiefen Lage spiele und dazu in den inneren Ohren das erkundete Klangspektrum nachklingen lasse, kann ich mich im hörenden Erleben wieder ganz dem Geheimnis dieser tief bewegenden Musik überlassen.

Mit einem Blick auf das Bild vom Klangspektrum (siehe unten) wird offen-sichtlich und kann über diesen Eindruck auch offen-kundig werden, daß es die hohen Schwingungen im Klang der Singstimme sind, die das Innenleben der Musik reflektieren, ihre dunkle Grundtönung durchleuchten und ihre inneren Klangfarben zum einen spektral aufbrechen, zum andern in den brillanten Schichten um 3000 Hz und darüber verdichten und fokussieren. Da die Singstimme in den *Nebensonnen* nicht nur Melodiestimme ist mit einer Begleitung im Klaviersatz, sondern ebenso als Oberstimme des vierstimmigen musikalischen Satzes fungiert, ist sie sowohl Teil und Element eines Ganzen, des gesamten Klangs von Gesang und Klavier-Stimme mit ihren vier Teilstimmen, als auch Prisma und Brennglas. Als Prismenglas läßt sie den Gesamtklang durchscheinen und bricht ihn in seine charakteristischen Klangfarben, als Brennglas verdichtet sie die Energien der Klänge, stimuliert die Triebkräfte der musikalischen Dynamik und bringt den Klang aus seinem Inneren heraus zum Glühen, mit einer Intensität, die auch im Piano hör- und spürbar werden kann (ohne sängerische Effekte, Forcierung oder stimmliche Manipulation).



Siehe im Anhang den Exkurs: Eine vielgestaltige Klanglandschaft S. 66

Der Ausklang des Wegs nach innen – ein Abgesang von F-Dur in die tiefe E-Dur-Terz



Die Nebensonnen gehört zu den etwa 10 Liedern der *Winterreise*, zu denen man sich als Sänger selbst begleiten kann. So habe ich dies Lied auch für mich immer wieder gesungen und gespielt, und wirklich jedesmal war es so, daß mich die Zeile „nun sind hinab die besten zwei“ schon allein von ihrer Bedeutung her zutiefst berührt hat, aber der eine Takt danach im Klavier, ohne Text und ohne „Bedeutung“, hat mich in seiner Schlichtheit und Intensität auf eine Art angerührt, daß ich es kaum ertragen habe, aber ihn mir immer wieder neu hörend zu Gemüte führen wollte: zwei Akkorde, ein Liegeton, darüber zwei Stimmen, jede für sich unter einem großen Legatobogen,

die sich im leichten Auf und Ab parallel in die Tiefe bewegten, jede auf ihre Art und zugleich im Miteinander korrespondierend, im gemeinsamen Klangspektrum über dem Liegeton, das durch ihre unterschiedlichen Bewegungen hervorgerufen wurde, eigenartige harmonische Räume durchwandernd und endend in einem *einfachen Zweiklang* über dem tiefen Grundton. Der Klang des Akkordes auf der Eins (E7+c), den ich im Singen (T. 23) nie so pur und eindrücklich wahrgenommen hatte, war für mich ein Mysterium, eine wirkliche Empfindung für Ohren und Gemüt, aber unbegreiflich, zumal in der tiefen dunklen Lage der Klavierstimme wenig bis gar nichts im Klang differenziert wahrzunehmen war, erst recht in meiner tiefen Lage (F-Dur). Und auch der *Zwiegesang* endete in solch dunkler Tiefe auf dem Großen E, daß die *Dur-Terz* im Hören nicht oder kaum auszumachen war. Was für ein Weg – aus höchster intensiv klingender Höhe vom „e2 – f2 – e2“ der Singstimme durch drei Oktaven hinab zum „E – F – E“ im Baß der Klavierstimme, in tiefste, kaum noch zu hörende verklingende dunkle Tiefe. Auch wenn ich diesen Nachklang im Klavier nur für sich gespielt habe, er hatte und hat eine tiefe Wirkung auf mich und löst immer wieder starke Empfindungen aus, er wühlt mich auf und er besänftigt mich, er erregt mich geistig und emotional und gibt mir eine tiefe Ruhe. Es sind vielleicht große Worte: nach all meinen Erfahrungen mit der *Winterreise* und gerade diesem Lied empfinde ich in dieser Musik ein großes Sehnen nach Erlösung und darin auch schon Trost und Heilung. (Als ich die Passage für diesen Text genauer analysiert habe, sie auch in höherer Lage gespielt habe und alle Stimmen gesungen habe, erhellte sich mir manches und wurde für mich vieles sinnlicher und begreiflicher, ein Mysterium bleibt diese Musik in ihrer Gestaltung und in ihrer Art von Wirkung immer noch.)

Wohin führt der Weg des Wanderers im Lied am Ende des a-moll-Teils nach dem C-Dur-Doppelpunkt bis in den Ausklang in der Klavierstimme? Es ist ein Weg in der Musik, in der harmonischen Entwicklung und im Gang und Fluß der Melodie, von a-moll über C-Dur und F-Dur zum tiefen E, ein Weg mit verschiedenen Möglichkeiten in unterschiedlichen Wendungen und durch mehrschichtige Dimensionen. Einige von ihnen möchte ich im Folgenden in einem längeren Weg des Erkundens ergründen.

— F-Dur E7+c F verm. F/d ver. E-Dur

1) harmonischer Prozeß

Von der C-Dur-Terz aus, mit Grundton-Oktave im Baß, führt der Weg in die Dur-Obermediante E-Dur und von a-moll durch den „Purpurmagenta-Klang“ mit ausklingender E-Dur-Quinte in die Dur-Untermidiante von a-moll, also nach F-Dur, und dann nochmal durch den „Purpurmagenta-Klang“ wieder über die ausklingende Quinte in den einfachen F-Dur-Dreiklang, dessen Grundton als Liegeton weiterklingt; aus F-Dur geht es nun durch einen verminderten Dreiklang in weiter Lage (F/H/gis) erst in die verdoppelte F-Dur-Terz und schließlich über einen weiteren verminderten Dreiklang (F/H/d) in die einfache E-Dur-Terz über dem Grundton E mit seiner mitklingenden Oktave, ein tiefer dunkler E-Dur-Klang, in dem die Quinte, wenn überhaupt, nur noch als Oberton zu hören ist. Es ist *ein Klang ohne offenkundige Tonalität*, dessen Grund in fast schwarzes Purpurmagenta getaucht ist. Es bleibt offen, welche Klangbewegung meine Ohren hineinführen in dieses Dunkel. Werden sie im Diminuendo geleitet vom Baßklang, der sich im langsamen Verklingen sachte und sanft im tieferen Grundton mehr aufzulösen scheint, als daß er irgendwo ankommt? Oder ist es die Gegenbewegung der Oberstimme nach oben in die aufklingende Oktave, die in meinen Ohren den dunklen Grund mitklingen läßt? Wie auch immer, es ist ein Klang, in dem die Ohren nur ahnen können, wie tief er wirklich hinabreicht, aus dessen Tiefe und Mitte am Ende doch ein leichter heller Schimmer zu vernehmen ist, wenn die Dur-Terz aufscheint. Und auch von ihr ist nur zu ahnen, wie weit sie ein Farbelement ist im Spektrum des Purpurmagenta-Klangs oder ob sie weiterleitet in ein Dunkel, in dem dem Wanderer *„wohler sein“* wird.

2) Zweiklang - Akkord - Dreiklang - Zweiklang



In einer anderen Dimension führt der Weg über einem F-Dur-Dreiklang im Baß vom Zwei-Klang der C-Dur-Terz („nun“), mit der Terz in der Oberstimme über dem oktavierten Grundton, durch den vollen a-moll-Akkord („hinab“), wieder mit der Terz in der Oberstimme, in den einfachen F-Dur-Drei-Klang („zwei“), ein letztes Mal mit der Terz in der Oberstimme, und am Ende im Aus- und Nachklang des Klaviers zum Zwei-Klang der E-Dur-Terz in tiefer, enger Lage umschlossen vom

zweifachen Grundton – keine Quinte.

Lasse ich die Zwei- und Dreiklänge ohne die „Leittöne“ im Baß (Gis, E, F) und ohne den Nebensonnenklang im Klavier hinter- und ineinander erklingen (die ersten drei auch mit Pedal), so tut sich im Erklingen ein weiter, dunkler Klangraum von zwei Oktaven auf, in dem Dur und Moll, Terz und Quinte, Zweiklang oder Dreiklang keine Bedeutung mehr haben, ein *Klangraum*, der sich zu Beginn öffnet (C-Dur-Terz), dann füllt (a-moll-Akkord) und auch sättigt (F-Dur-Dreiklang), der einen mit seiner warmen und herben Sonorität weich und doch stärkend umfängt, und in dessen tiefster Tiefe, wenn sich das Große F am Ende des Tages und der Reise zum Großen E hin neigt, fast so etwas wie ein „Willkommen!“ anzuklingen scheint – angekommen im Dunkeln, ein Dunkel, das nicht mal mehr als Purpurmagenta beschrieben werden kann. Es kann nur in seiner ganz eigenen unergründbaren Klangfarbe wahr- und angenommen werden.

3) Melodieverlauf durch Terzen über fallende Quinte in Oktave auf der Eins

Auf der Ebene der Melodie führt der Weg dieser a-moll-Melodie erst von der C-Dur-Terz „e2“ durch die a-moll-Terz „c2“ in die F-Dur-Terz „a1“. Dann scheint die Oberstimme im Klavier das letzte Motiv „c—h—a“ („besten zwei“) zu wiederholen, die Melodie könnte dann auf der Zwei (Takt 24) in a-moll enden, das F-Dur von „besten zwei“ wäre dann ein „Trugschluß“ gewesen, der nun aufgehoben wäre. Doch wie in Takt 3 beim Doppelschlag im Klaviervorspiel und wie in Takt 22 im a-moll von „hinab“ geht es auf der Zwei noch weiter, der Grundton, der zugleich die Terz des Baßtons ist, wird scheinbar umspielt („h-a-gis-a“) und dann – die Leittonbewegung „gis-a“ könnte im Diminuendo auch immer noch weiter und weiter klingen „gis-a-gis-a“: dann fällt die Melodie eine Quinte nach unten (eine „fallende Quinte“ in der Melodie, nicht im Baß!), sie schwingt aber nicht aus mit einem weiteren Schritt in Richtung Tiefe zum „c“ als Terz, um mit der erneuten Wiederholung des Motivs „c-h-a“ eine Oktave tiefer auf der a-moll-Tonika zu enden, auch am Ende auf der Zwei des Taktes. Stattdessen wendet sich die Melodie nach dem Quintfall einen Ganzton nach oben und endet auf der Eins, aber auch das könnte als Schlußwendung einer a-moll-Melodie gehört werden, nämlich als plagaler Schluß (*) von der Subdominante d-moll mit einem Quartfall im Baß in die a-moll-Tonika mit dem „e“ als Quinte.

Der große Bindebogen zeigt nur eine ganz andere Melodiebewegung an in das „e“ hinein am Ende des großen Bogens, *eine Halbe auf der Eins* - zum ersten und einzigen Male im ganzen Lied (und das in einer Sarabande).

(Zur Melodie unter dem Legatobogen weiter auf Seite 44)

(*) Der plagale Schluß („Neben- oder Seitenschluß“) wird auch als „Kirchenschluß“ bezeichnet, weil er in der Sakralmusik oft eingesetzt wird für ein „Amen“. Das könnte im Lied hier auch für ein „So sei es“ (Übersetzung von „Amen“) in der Art klingen, daß nach dem „a-gis-a“ (a-moll/E-Dur/a-moll) nach dem Ende der Melodie mit dem „d – e“ noch ein „Amen“ als Schlußklang erklingen würde; oder auch als typischer Plagal-Schluß mit dem Quartfall d-moll/a-moll im Baß mit einem zweimaligen „a - a“ im Gesang.

C-Dur E7 a-moll E7+c F-Dur E7+c F verm. F/d ver. E-Dur

4) 2 verminderte Dreiklänge in einem verminderten Septimenakkord

Die beiden verminderten Dreiklänge „f/gis/h“ und „h/d/f“ könnten in ihrer reinen Form übereinander geschichtet werden zu einem Akkord, „gis/h/d/f“, das wäre ein vermindertes Septimenakkord oder auch ein E-Dur-Septnonakkord und so wären beide Dreiklänge Verkürzungen eines v7-Akkordes. Ein *vermindertes Septimenakkord* hat die besondere Eigenschaft, daß er in unterschiedlichen Umkehrungen den Weg in andere harmonische Klangräume öffnen würde (*).

So könnte er wieder nach F-Dur führen, auch nach C-Dur und auch in die Subdominante d-moll, vor allem aber zurück oder weiter nach a-moll oder A-Dur. Vorstellbar wäre eine Modulation von E7+c auf der Eins in T. 24 nun nach a-moll (als Auflösung des „Trugschlusses“ F-Dur), dann nach E-Dur und wieder a-moll, mit dem Quintfall in einen E-Dur-Septakkord, dessen Septime "d" hinabführen könnte zum "c" als Terz von a-moll. Das wäre auf der Eins ein Quartsext-Vorhaltsakkord, der sich über E-Dur zum Ende hin auf der Zwei ins abgründtiefe a-moll mit dem Kontra-A als Grundton auflösen würde. So würde die Melodie vom Quintfall „a-d“ über „c-H-A“, das Neben-sonnenmotiv, wirklich zum tiefen Grund führen, ins „reine“ Dunkel von a-moll. (Noten s.u.)

(*) In "20. Der Wegweser" setzt Schubert den verminderten Septimakkord mehrmals ein, wenn der Wanderer den "unverrückten Weiser" stehen sieht an der Straße, 'die er gehen muß', beim dritten Mal leitet ihn ein C7/9 bzw. v7 nach cis-moll (!), das durch die Wendung gis-a ins A-Dur (!) enthoben wird - wie im Neben-sonnenklang. (Der verminderte Septimakkord wird auch als "Teufelsmühle" bezeichnet wegen seiner Verwandlungsfähigkeit und Richtungslosigkeit.) Im *Wegweiser* bewegt sich die Harmonik in einem ziellosen Labyrinth, aus dem es kein Zurück mehr gibt. (Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen S. 90)

5) Modulationsmöglichkeit

Eine weitere Modulationsmöglichkeit im vorgegebenen Verlauf gäbe es dann auch von der Drei in Takt 24 aus, wenn sich der Dreiklang „F/H/d“ auf dem letzten Achtel in einen Zweiklang, und zwar in die Sexte „E/c“ (a-moll/C-Dur) auflösen würde, die Sexte „c“ wiederum als Vorhalt weiterführen würde in die Quinte „E/H“ und dann würden sich beide Stimmen auf dem Großen A auf der Zwei im Einklang letztlich vereinigen. So wie der a-moll-Teil mit einem einzelnen „a“ im Auftakt eingeleitet wurde, so könnte er ein bzw. zwei Oktaven tiefer enden auf einem einzelnen „einsamen, verlorenen A“.

Auch zu diesem Ende des a-moll-Teils könnte man treffende Deutungsmöglichkeiten finden. Wenn man die Wendung in Takt 23 bei „*besten zwei*“, E7 – F-Dur, als simplen "Trugschluß" definiert, dann wären die gerade beschriebenen Modulationen die wohl angemessene kompositorische Weiterführung am Ende in die Haupttonart, harmonisch und rhythmisch. Und von diesem a-moll könnte es auch ohne weiteres nach dem a-moll-Teil weitergehen mit der letzten Sequenz in der Grundtonart A-Dur.

Nur wo wäre der Zauber und das Mysterium des Purpurglücks-Klangs und des Abgesangs in der Klavierstimme, eines Abgesangs in einen offenen Klangraum hinein?

Modulationsmöglichkeiten

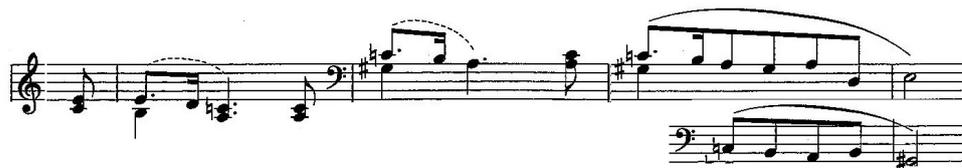
F/H/gis könnte auch → E/c/a → E/H/gis → a-moll

F/H/d könnte auch → E/A/c (4/6-Vorhalt) → E/Gis/H → a-moll

F/c/f/a → F – H/d/f/gis (v7) → F/c/f/a → F – H/d/f/a (d-moll+6) → E/H/e/gis



Zwei Melodiebögen - eine verklingende stimmliche Zweierbeziehung



Nun zurück zur **Melodie**, sie bleibt am Ende des Weges nicht allein. Unter dem großen Legatobogen taucht noch ein weiterer Bogen auf, als wolle eine zweite, tiefere Stimme in den großen *Klage- und Ablösungsgesang* einstimmen und ihn zum Ende hin begleiten: „c-H-A-H-Gis“.
So bildet sich im Zwiegesang über dem Liegeton F und seiner Auflösung ins E eine Intervallfolge von Großen Sexten - Oktave - Kleine Terz - Kleine Sexte.

Im Zwiegesang von Oberstimme und Alt im Klavier zu „*nun sind hinab die besten zwei*“ (S. 31), jede Stimme gehört wie auf Vokalise gesungen, entstand mit dem Auftakt "a/c1" in die verminderten Quarte "gis/c" eine ambivalente Situation mit einer Binnenspannung zwischen "gis" und "c", in der das "gis" einen Schwenk in die Tiefe vollzog und zugleich offen blieb, wieviel Leittonstreben in ihm noch übrig war, um in den Grundton zurückzuführen. Mit den beiden Stimmen allein konnte es sich so anhören, als würden Oberstimme und Altstimme aus der verminderten Quarte über die Terz "gis/h" in den Einklang finden, im Grundton "a". Und nun im Abgesang des Klaviers scheinen die beiden Stimmen den gleichen Prozeß zu wiederholen, doch nimmt er unter dem großen Melodiebogen der Oberstimme eine ganz andere Wendung - das "gis" leitet nach der F-Dur-Lösung nicht wieder in den a-moll-Grundton zurück, in den scheinbaren Einklang mit der Oberstimme, sondern es bricht ab und klingt weiter im tiefen "F" der Baßstimme, das weiterleitet ins noch tiefere "E", als würde die a-moll-Melodie nun durch die übermäßige Sekunde "gis-f", von der Septime "gis" zur Sexte "f", "harmonisch" in die Tiefe geführt zur Quinte "e" hin.

Die übermäßige Sekunde, wie sie in der harmonischen Moll-Tonleiter zwischen 6. und 7. Stufe auftaucht, wird in der Musik auch als "*Hiatus*" bezeichnet, als ein Spalt oder eine Kluft, die sich in der diatonischen Abfolge von Halb- und Ganztönen auftut, mit einer starken Binnenspannung zwischen der Moll-Sexte und dem Leitton. (siehe im Anhang "Die übermäßige Sekunde als Hiatus" S. 71)

"*Nun sind hinab die besten zwei.*" - Der Sänger hat seinen a-moll-Abgesang beendet. Die Moll-Terz "c" wurde verdunkelt durch den Purpurmagenta-Klang, das "a" war kein Grundton mehr, es hat sich in die F-Dur-Terz verwandelt. Im Klavier klingt das F-Dur weiter, die Oberstimme nimmt das letzte Motiv "c-c-h-a" auf und läßt es in einem weiten Bogen ausklingen. In den Unterstimmen erklingt aus dem F-Dur-Dreiklang (F/c/a) ein leises Echo des Purpurmagenta-Klangs mit Septime und Tritonus, der Tritonus "d/gis" verklingt und zum Liegeton "F" setzt zu der Melodiestimme in der Untersexta eine weitere **zweite Stimme** ein. (Die Stimme muß im Klavier deutlich neu angesetzt werden.)

Diese Unterstimme nimmt das Nebensonnen-Motiv „c-h-a“ des Alt (in T. 22) eine Oktave tiefer in gleichmäßigen Achteln auf. Es scheint zunächst, als wollte sie das Motiv im ausklingenden Kreisen zum Grundton hin führen, „c-h-a-h-c-h-a...“, im Zusammenspiel mit der ausklingenden Leittonbewegung „a-gis-a“. Doch statt durch das „Gis“ hindurch im „A“ zu enden (endgültig auszuklingen und abzusterben?), wird der Zwiegesang leiser und langsamer. Im Diminuendo strebt die Unterstimme aufwärts, aus der Oktave, dem weiten Einklang mit der Oberstimme, in einer Gegenbewegung zu deren fallender Quinte in einen aufwärts strebenden Klang, als wollte nun, spiegelbildlich zu den Sextparallelen abwärts, das „H“ sich mit der Terz „d“ zusammen parallel aufwärts zur C-Dur-Terz „c/e“ wenden, oder als wollten sich beide Stimmen aus der Terz „H/d“ zum „c“ vereinen, das „c“ nun als a-moll-Terz, um dann zusammen über das H zum tiefen Grundton A abzusteigen.

Was für eine harmonische Entwicklung verbirgt sich nun in der aufstrebenden starken Ganztonbewegung „A → H“ in der Unterstimme und der gleichzeitig fallenden Quinte „a-d“ in der Oberstimme, wenn die Unterstimme nicht zum „c“ weiterführt, sondern von einem möglichen Leitton abspringt und in einer Kleinen Terz nach unten abkippt ins „Gis“, die Oberstimme gleichzeitig in einer kontrapunktischen Gegenbewegung einen deutlichen Schritt aufwärts zum „e“ vollzieht und beide Stimmen ihren Zwiegesang in der Kleinen Sexte (Gis/e) „auf-gehen“ und enden lassen – halbwegs oder letztendlich?

Umkehrung von Ober- und Unterstimme

Oben hatte ich schon darauf hingewiesen, daß die Oberstimme mit der fallenden Quinte „a - d“ wie eine Baßlinie klingt. Kehre ich nun beide Stimmen um, verwandelt sich das Hör- und Klangbild dieses Zwiegesangs, und aus der gewendeten Beziehung beider Stimmen erhellt sich eine höhere Dimension im Klangspektrum beider Stimmen. Höre ich die Unterstimme als 1. Stimme oder Fortsetzung der Melodiestimme (c1-h-c1-h-a-h-gis) und die Oberstimme quasi als Baßlinie (a-gis-a-d-e), würde die Baßstimme, die auf der Zwei einsetzt, harmonisch gedeutet die Oberstimme von der Tonika durch die Dominante als Sextakkord (gis/h) wieder in die Tonika (Einklang) führen und dann über die Subdominante d-moll in die Dominante E-Dur (e/gis) auf der Eins, und, als Kadenz des Zwiegesangs gehört, könnte die Terz „e/gis“ dann über eine weitere fallende Quinte im Baß (e-A) in die Oktave (A/a) auf der Zwei führen.

Höre ich mich in das Spektrum dieser *umgepolten Oberstimme* ein, höre ich dreimal das „h“, erst zweimal als Quinte („in der Kuppel schwebend“) und dann, wenn das „h“ aus dem Einklang wieder in die Höhe strebt und als Sexte über dem „d“ erklingt, wird es auch noch über der Terz „e/gis“ in den Ohren weiter als Quint-Oberton mitklingen, wie auch das „gis“ als Dur-Terz unter dem Quint-Oberton des E-Dur-Grundtons seine Dimension und Farbe im Klangspektrum finden kann. So entpuppt sich die in der Tiefe sich verlaufende *zweite Stimme als veritable Melodie*, die gesungen, unterm Legatobogen und in vollem Klangspektrum, das Nebensonnenmotiv (c-h-a) immer weiter ausklingen läßt und es im langsamen Verklingen nach einer sehrend gedehnten Sexte am Ende in die Terz „fallen“ läßt, aufgefangen im Raum zwischen nachklingender Quinte und mitklingendem Grundton.

Wenn ich in das Spektrum der zur Baßstimme gewendeten Oberstimme hineinhöre und im Singen in der Stimme das Spektrum der harmonischen Klangräume klingen lasse, wird das „a“, nachdem es über den Leitton „gis“ auch im Diminuendo nochmal in seinem vollen Spektrum stimuliert worden ist, auch in und über der „gefallenen“ Unterquinte „d“ noch weiterschwingen, um sich am Ende mit der Erhöhung des „d“ in den letzten Grundton zu dessen Quintoberton „h“ aufzuschwingen.

Am Klavier kann man dieses Mitklingen im Klangspektrum auch ohne zu singen nachempfinden, wenn man nach dem Einklang das „a“ und im Schlußklang das „h“ liegen läßt. Dabei sollte man dem Ohr etwas Zeit lassen, in die Obertöne hineinzuhören, was noch besser eine Oktave höher gelingt. Spiele ich danach den originalen Zwiegesang auch in der höheren Lage, wecken die beiden Stimmen in mir die feinsten Empfindungen. Und höre ich dann die beiden Stimmen, als würden sie gesungen in der originalen Lage, erschließt sich meinen Ohren auch „im Dunkeln“ des tiefen Klangraums das Farbspektrum dieser *verklingenden stimmlichen Zweierbeziehung*. Und am Ende läßt das Spektrum der Sexte „Gis/e“ in meinem inwendigen Hörempfinden auch noch den tiefen Grund, das Große E anklingen. (Das Gehör ergänzt hier den Grundton zur Dur-Terz und dem Oktav-Oberton.)

Zwei Melodiebögen über F-E--F----E---- (F-Dur / E7+c / F-Dur / v7 / d-moll+6 / E-Dur)

Spiele ich den **oberen Melodiebogen** zu der *Wechselnote F-E* im Baß und schlage ich den Baßton zu jedem Melodieton neu an, um mich in die harmonische Dynamik der Intervalle einzuhören, geht es vom Quint-Auftakt in eine eindeutige a-moll-Vorhaltsekte, die sich über die Quinte in die Terz über dem Liegeton F auflöst, und weiter in eine herbe übermäßige Sekunde, die die harmonische Linearität soweit irritiert, daß das folgende „a“ nicht eindeutig wieder als Dur-Terz über dem F zu hören ist. Es kann auch schon mit dem folgenden Quintfall zusammen als Quinte der Subdominante d-moll erkannt werden, so daß Melodie- und Baßlinie in einer Gegenbewegung am Ende in die E-Dur-Oktave führen können. Noch deutlicher wird die Wendung nach d-moll, wenn ich die Baßlinie eine Oktave höher spiele. Dann umspielt die fallende Quinte das zur d-moll-Terz verwandelte F und aus dieser Terz finden beide Stimmen zum Einklang. Singe ich zu dieser Oberstimme die Baßstimme (eine Oktave höher, um besser ins Klangspektrum des Stimmklangs hineinhören zu können), kann eine Modulation und Umfärbung im Spektrum der gesungenen Stimme in folgender Art zu hören sein: Der volle Klang des Grundtons „F“ kommt im „E“ als Quinte von a-moll erst in ein leichtes Schweben, füllt sich unter der Quinte „h“ kurz als Grundton, um wieder im vollen grundtönigen „F“ aufzugehen, in dem die Dur-Terz der Oberstimme als Oberton mitklingt; dann wird das „F“ aber durch das „gis“ in der Oberstimme so in der Klangfarbe verdichtet und intensiviert, daß es danach selbst unter dem „a“ in der Oberstimme nicht mehr als Grundton zu erkennen ist, es verliert seinen Kern, wird weicher und öffnet sich in den Quint-Klangraum „a-d“ der Oberstimme, um am Ende im „E“ weniger den „Grund“ zum vollen Klingen zu bringen, als im Einklang mit der Oktave den Terz-Oberton im höheren Klangspektrum des Grundtons aufleuchten zu lassen.

Spiele ich zum F-E-F-E im Baß den zweiten **Melodiebogen der Unterstimme** hinzu (beide Stimmen auch eine Oktave höher, um besser die Binnenspannung zwischen ihnen zu erleben), erklingt zum Liegeton F erst die Quinte, die sich durch den reibenden Spannungszustand der übermäßigen Quarte (*Tritonus*) auf den Liegeton zu bewegt, dann, als wäre die Terz nur ein leicht schwebender Durchgangsklang, strebt die Unterstimme wieder deutlich vom tiefen Liegeton weg, es baut sich eine starke Spannung auf und es klingt eindeutig so, als sollte dieser erneute *Tritonus* aus seiner inneren Klangverdichtung heraus wieder auseinander streben, das „H“ zum „c“ und das „F“ zum „E“, also in die Sexte E/c. (Diese Sexte würde allerdings ganz offenkundig nach C-Dur klingen, wie in der Kadenz F-Dur/G7/C-Dur.) Die inneren Strebekräfte im Tritonus „F/H“ wirken, und auch wenn sie im leiser und langsamer werden etwas nachgeben, regen sie das „H“ im Hören soweit an, daß es im Schlußklang immer noch als Quint-Oberton weiter mitschwingen kann.

(Spiele ich im Baß das Große F und die Unterstimme in der Kleinen Oktave und lasse ich dann beim Tritonus das „h“ liegen, um nur im Baß zum Großen E zu gehen, klingt das „h“ noch weiter zum Grundton und gleichzeitig ist auch ganz fein die Terz „gis“ im Klangspektrum des „E“ zu vernehmen.)

Die entscheidende Wirkung dieser sich aneinander reibenden und auseinander strebenden Klangkräfte wird aber darin hörbar, daß der Moment, in dem sich beide Stimmen gemeinsam zur Tiefe hin wenden und in der Dur-Terz wie neu zusammenfinden, ganz und gar nicht als Auflösung eines Spannungszustandes empfunden wird, der in einer gerichteten Folge notwendigerweise in eine zu erstrebende Grundspannung („Tonus“ / Tonalität) hin- oder zurückführt, sondern eher ganz im Gegenteil wie *ein Lösen und Ablassen* von allen erfahrenen Spannungen, Dissonanzen und erregenden Triebkräften, eher wie *ein sanftes Einschwingen* in eine tiefer und feiner empfundene Atmosphäre, eine Art unmittelbar erlebte Zuwendung, die mehr geschieht als daß sie vollzogen wird. In dieser Art von „Lösung“ neigt sich der Liegeton im Verklingen in einer kaum als Halbton wahrzunehmenden Tonhöhenbewegung zum Grundton hin. Es ist nur eine minimale Verschiebung im Klangspektrum, so daß ich mich fragen kann, ob ich diese Wendung aus dem Liegeton zum Grundton nur dadurch hören kann, daß die Unterstimme sich aus der Tritonus-Spannung dem tiefen Klang des Grundtons zuwendet und so mit der erklingenden Terz sein ganzes höheres Klangspektrum mit Terz- und Quint-Obertönen auf- und anklingen kann.

Und wie wirkt die Unterstimme, vor allem mit dem zweimaligen Tritonus, auf den mehr oder weniger lang klingenden Liegeton „F“, wenn ich ihn mit farbigem, obertonreichem Stimmklang singe (eine Oktave höher gesungen, die Unterstimme ein oder zwei Oktaven höher gespielt)?

Singe ich das „F“ zu Beginn mit seinem vollen Grundtonspektrum (was nicht heißt, daß es besonders laut gesungen werden muß), so sind zwei Oktaven höher der Oktav-, Terz- und Quint-Oberton relativ deutlich zu hören (klar hörbar, wenn man dazu in der hohen Lage den Dreiklang auf dem Klavier spielt). Geht die „Unter“-Stimme dann aus der Quinte „c“ einen Halbton tiefer zum „h“, so erklingt dieser Tritonus im Klavier weit unterhalb des Obertonspektrums des „F“, und dann spüre ich das im Singen und Hören, als würden meine Ohren aus der Tiefe des Klangraums in verwirrender und fast schmerzhafter Weise angezogen, wenn sich die so divergierenden Spektren von „F“ und „H“ aneinander reiben (f/a/c und h/dis/fis). Meine Ohren verlieren in diesem Zustand die Orientierung und den Boden unter den Füßen. Und auch wenn die „Unter“-Stimme sich weiter in die Tiefe zum „a“ bewegt, entsteht keine eindeutige Beziehung zum immer noch weiterklingenden „F“. Umso mehr wirkt dann die allerletzte Aufwärtsbewegung in einen letzten Tritonus so anziehend und stimulierend auf das höhere Spektrum des Stimmklangs, daß in der Auflösung des Tritonus das „F“ sich nicht einen halben Ton nach unten zu bewegen scheint, sondern, als Liegeton verklingend, am Ende der Anziehungskraft der höheren Schwingungen erliegt und aufgeht im hellen Obertonspektrum des tiefen „E“, so gehört ganz im „Einklang“ mit der „Unter“-Stimme und ihrer Terz „Gis“.

„F-E--F----E----“, unter den Legatobögen von Ober- und Unterstimme, im zwei- und dreifachen, so vielfältigen Beziehungsgeflecht aller drei Stimmen, das ist, nach der Abwendung des Blicks auf die dreifache Lichterscheinung der Nebensonnen, nach der C-Dur Schmerz-Apotheose („auch wohl drei“), nach dem a-moll-Untergang und Abgesang auf „die besten zwei“, der Lösung und Ablösung im F-Dur-3-Klang - das klingt wie ein Ankommen, „ja“ - das ist ein Ankommen.

Es klingt in der Musik als ein Ankommen und es ist ein Ankommen in der Musik, ein Umfangensein von einem offenen Klangspektrum mit feinem Aufleuchten der tiefen Terz, ein Lösen aus einem spektralen Beziehungsgeflecht - über fast nicht hörbarem Grund ...

Alle Farben und ihre Brechungen, alle Linien und ihre Spiegelungen, alles Bezogene und alles Gerichtete geht auf, geht unter, löst sich auf, die Ohren lösen sich davon ab im dunklen „Wohler-Sein“ der tiefen Lage - **ein Weg nach innen in innere Klangwelten ...**

Zum Ausklang meiner Erkundungen dieses Weges nach innen (C-Dur-Terz → a-moll → F-Dur → E-Dur-Terz) möchte ich nochmal eine Betrachtung vom Anfang dieses Kapitels aufnehmen zu den Melodiebögen über dem Baß E-F-E-F :

Die entscheidende Wirkung dieser sich aneinander reibenden und auseinander strebenden Klangkräfte wird darin hörbar, daß der Moment, in dem sich beide Stimmen gemeinsam zur Tiefe hin wenden und in der Dur-Terz wie neu zusammenfinden, ganz und gar nicht als Auflösung eines Spannungszustandes empfunden wird, der in einer gerichteten Folge notwendigerweise in eine zu erstrebende Grundspannung („Tonus“ / Tonalität) hin- oder zurückführt, sondern eher ganz im Gegenteil wie *ein Lösen und Ablassen* von allen erfahrenen Spannungen, Dissonanzen und erregenden Triebkräften, eher wie ein *sanftes Einschwingen* in eine tiefer und feiner empfundene Atmosphäre, eine Art unmittelbar erlebte Zuwendung, die mehr geschieht als daß sie vollzogen wird.

Immer wieder, wenn ich diese "Passage" von "Ja, neulich ..." bis in den Abgesang für mich singe oder auch nur im Klavierklang hörend und im inneren Nachvollzug erlebe, und selbst nach solch einer weit und tief gehenden Analyse, werde ich angerührt von dem inneren Schmerz, den Schuberts Musik auf eine ganz eigene Art durchdringt, und es bewegt mich tief, mit wieviel Liebe er dem Weg des Wanderers in seiner Musik gefolgt ist. So wie es Schubert selbst in seiner "Traumerzählung" geschildert hat:

"Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in die ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe."

Noch ein Hinweis zum **diminuendo**:

Schubert unterscheidet in der *Winterreise* zwischen *decrescendo* und *diminuendo*. "*decresc.*" schreibt er von a-moll in den dunklen, dissonanten Nebensonnenklang hinein im Sinne von "in der Lautstärke abnehmen". "*dim.*" wie hier im Abgesang der 2 Stimmen über dem tiefen F zur Dur-Terz hin heißt, die Lautstärke vermindern und das Tempo verlangsamen.

- Der Beginn des Weges und der Abgesang



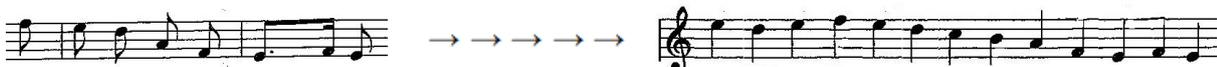
- ein anderes Notenbild der Takte 20-25 :

a) ohne Gesang und ohne Vorzeichen, b) als Melodie mit Baßstimme, c) als reiner Bläsersatz

"Ging nur die dritt' erst hinterdrein, im Dunkeln wird mir wohler sein."

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Ging nur die dritt' erst hin - ter - drein, im". The bottom two staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp*, *dim.*, *p*, and *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Ein letztes Mal war selbst im Pianissimo noch etwas Glut im dunklen Purpurmagenta-Klang (E/d/gis/c1) zu hören und zu spüren, auch die löste sich auf, im *diminuendo* verloren sich die Beziehungen zwischen den Klängen und in der sich verlierenden Zeit ist die Eins gerade noch im Schimmer der Terz (Gis) zu ahnen - "nun" ist reines Verklingen, eine lange Halbe lang. Die Musik hat alles gesagt, was sie in ihrer Sprache ausdrücken kann. Sie hat den Wanderer aus dem Gefühl des Fremdseins hinausgeführt in die Dunkelheit, ihm den Weg gewiesen und bis hierhin begleitet auf seinem Weg nach innen. Das auslösende Schmerzgefühl (das Motiv f - e : *Fremd bin ich...*) ist nochmal angeklungen, aber er hat den Blick abgewandt von allen Trugbildern



und Lichtbrechungen, hat sich abgelöst von seinen Träumen, hat wahrgenommen, angenommen, Abschied genommen. Geleitet von der Musik findet er in inneren Klangwelten, im tiefen F----E----, ein letztes Loslösen und im Loslösen eine andere Art von Mut, innere Stärke und Klarheit in einer neuen, verwandelten Gefühls- und Empfindungskraft. Aus der Stille heraus hebt er so noch einmal an zu singen: "Ging nur die dritt' erst hinterdrein ... im Dunkeln wird mir wohler sein."

"Ging nur die dritt' erst hinterdrein ..."

Es klingt fast wie ein Ritornell, denn zum fünften Mal ist das Dreitonmotiv "cis-h-cis-d-cis" mit seinem punktierten Rhythmus zu hören, im Vorspiel als Oberstimme des Bläsersatzes, in A-Dur "Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn", in der Tonika-Parallele fis-moll "Und sie auch standen da so stier", in der transponierten C-Dur-Fassung als Obermediante zu a-moll "Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei" und nun wieder in A-Dur "Ging nur die dritt' erst hinterdrein". Auch am Beginn der Winterreise im "Fremd bin ich eingezogen" klangen das Vorspiel, die Zwischenspiele und das

Nachspiel wie ein Ritornell. Dreht sich nun am Ende der Reise immer noch etwas im Kreis, wie dann auch im allerletzten Lied die Drehleier des *Leiermanns*? Oder führt das Kreisförmige nun eher wie in einer Spirale durch Modulationen in eine andere, tiefere Dimension? Ist dieses wiederholte Umkreisen der Terz ein Element in einer Art Ritual, ein mehrfacher Beschwörungsgesang, der die Kraft mobilisiert, Abschied zu nehmen und sich Abzuscheiden von dem, wofür die Terz in Moll und Dur steht, um sich ins Ende hinein den leeren Quinten anheim zu geben, die vom *Leiermann* zu hören sind?

Das A-Dur, das nun nach dem Abgesang im Klavier erklingt, ist nicht mehr die "Tonart der Illusion", es ist nicht mehr das A-Dur des *Frühlingstraums* und der *Täuschung*. Es hat sich gewandelt von den dunklen Bläserklängen des Vorspiels und dem langen und festen Blick in die Lichtbrechungen, durch das Spüren der Anziehungs- und Anhaftungskraft dieser Erscheinung hindurch in der Moll-Parallele bis in den C-Dur-Schmerzruf hinein. Und nun, aus dem tiefen Dunkel heraus, erscheint das A-Dur "in einem andern Licht", gelöst, entleert, gewendet und gewandelt. Es ist nach dem Notenbild das gleiche A-Dur mit dem gleichen Melodiemotiv, dem gleichen Rhythmus, dem gleichen Schweller und Akzent, der gleichen Kadenzfolge (I-V-I-IV-I). Nur klingt es anders (selbst ohne Text und ohne sängerische Interpretation und Gestaltung) und es muß anders klingen (es ist keine Reprise), es kann aber nur dann aus einem gewandelten inneren "Tonus" heraus in der gleichen Tonalität erklingen, wenn über dem Grundton "A" und über der Quinte "e" im Klang der Melodie die Terz "cis" aufleuchtet mit all ihren Korrespondenzen und Beziehungen im Gesamtspektrum von A-Dur.

Für den Wanderer-Sänger in der *Winterreise* ist die Frage, woher kommt der innere Tonus, die "Intention" doch noch zu einem letzten Gesang in dieser Tonlage anzuheben, auch noch zu einem solchen Gesang, der ihn von der A-Dur-Terz "cis" (der Wunsch "ging nur") durch das "Dunkel" des Cis-Dur-Grundtons "cis" in das "woher sein" des cis-moll-Grundtons "cis" leitet. Ebenso ist für mich als Sänger der *Winterreise* die Frage, wie ich in dieses verwandelte A-Dur hineinfinde, ja wie ich nicht nur "den richtigen Ton" und "die richtige Tonlage" finde für diese letzte Zeile in Gestaltung und Phrasierung (unabhängig von dieser oder jener Interpretation), sondern wie ich überhaupt diese A-Dur-Terz "cis" finde. Ich habe gerade noch ("*nun sind hinab ...*") von C-Dur kommend durch die a-moll-Terz in die F-Dur-Terz hineingefunden, dann höre ich nach dem "c" der F-Dur-Quinte das "c" des übermäßigen Dreiklangs und danach so gerade eben das ambivalente "a" der F-Dur-Terz oder der d-moll-Quinte, bevor im Dunkeln die E-Dur-Terz verklingt. Nur die tiefe Terz und die Oktave, keine Quinte, woran soll ich mich da in der Intonation orientieren?

Die "Bläserstimmen" im Einsatz des Vorspiels orientieren sich am Intonationston "e", der A-Dur-Quinte. Beim ersten Einsatz der Gesangsstimme höre ich für die Terz "cis" den kompletten A-Dur-Akkord in Oktavlage. Nach dem kurzen Zwischenspiel (T. 9) mit den frei schwingenden Terzenklängen vollziehe ich den inneren Schwenk in das fis-moll-Forte durch die Verwandlung der A-Dur-Terz "cis" in die f-moll-Quinte "cis". Für den Moll-Teil muß ich von A-Dur kommend aus dem einfachen "*Ach*" in die Moll-Terz "c" finden. (*) Und nun, nach dem Abgesang im Klavier, stehe ich als Sänger orientierungslos da, quasi mit leeren Ohren, und muß den kaum zu hörenden tiefen E-Dur-Grundton in meinen inneren Ohren umwandeln in die A-Dur-Quinte, um aus der Quinte "e" in die prägnant klingende Terz "cis" zu finden.

(*) Die gleiche Situation gab es schon in "*19. Täuschung*", ebenfalls in A-Dur. Da galt es ebenfalls von A-Dur kommend aus der leeren hohen Quint-Oktave e1/e2 im Klavier die a-moll-Terz zu finden ohne Unterstützung des Klaviers: "*Ach, wer wie ich so elend ist*". (Es sind in *Täuschung* repetierende leere Quint-Oktaven!)

Also lasse ich mich ganz auf den Wandlungsprozeß ein, wie er sich in der Musik vollzieht, auf den gleichen inneren Prozeß, den der Wanderer-Sänger durchlebt, tauche "bis über beide Ohren" in das Innenleben der Musik ein (F - E7+c - F - v7 - F/d - Trit. - E-Terz), und aus der Stille heraus, ohne Auftaktmanöver finde ich wie der Wanderer-Sänger den inneren Tonus, um in voller Präsenz die A-Dur-Terz noch ein letztes Mal zu umkreisen. Nicht mehr zur Markierung von Dur oder Moll, die Unterscheidung besagt nichts mehr, einfach als Geste der inneren Bereitschaft, weiter ins Dunkel zu gehen. Schlicht im Ausdruck, denn die inneren Kämpfe sind geschlichtet, e-motions-los und mit höchster/tiefster Empfindungskraft, eine Kraft, die bereit und in der Lage ist, ganz am Ende der Reise zu fragen: "*Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*"



Dieses Spektrogramm ist aus meiner Aufnahme in tiefer Lage in F-Dur, eine große Terz tiefer. Am Ende des Abgesangs im Klavier ist der tiefste Ton das Große C, das aber hier gar nicht zu sehen ist. Als tiefste Schwingung im Klavierspektrum ist die C-Dur-Terz E zu sehen, die auch vom Tonhöhenmarker, der hier im Bild ausgeschaltet ist, neben dem Großen C teilweise als klingende Tonhöhe markiert wird.

Interessanterweise ist folgendes im Spektrogramm wahrzunehmen: Obwohl der Grundton von C-Dur kaum klingt, wird er vom Spektrum her als Grundton analysiert. Da die tiefe Terz E offensichtlich und offenkundig stärker angeschlagen wurde, klingt sie stärker als der Grundton nicht nur als Großes E, sondern auch in den Oktav-Teiltönen (e, e1, e2...). Auch die Oktave des Grundtons, das Kleine C, das im Klavier angeschlagen wird, ist nur im Beginn des Schlußklangs etwas stärker zu erkennen, dafür aber deutlicher in der 2. Oktave bei c1 und weiter bei c2, c3 usw. Die Quinte G fehlt in diesem C-Dur-Klang, sie erklingt aber als 3., 6., 12. ... Quint-Teilton des Grundtons. Durch den Grundklang C-Dur und die etwas stärker angeschlagene Terz E ergeben sich im Klavierklang ein paar Reibungen im Spektrum, die auch im Spektrogramm zu sehen sind. Denn vom Grundton C schwingt der 4. Teilton c1 gleichzeitig mit dem 3. Teilton von E, dem Kleinen H, also direkt nebeneinander. Ebenso klingt vom Grundton C der 6. Quint-Teilton g1 neben dem gis1, dem 5. Terz-Teilton des E.

Und ebenso verhält es sich beim Einsatz der Gesangsstimme, also beim Kleinen A auf der F-Dur-Terz. Mein gesungener Ton stimmt exakt mit der klingenden Terz im Klavier überein, aber beim Quint-Teilton meines gesungenen "a" (3. Teilton e2) gibt es leichte Reibungen mit dem 7. Teilton des Grundtons "F", dem es2, während mein Quint-Teilton e2 exakt übereinstimmt mit dem 10. Teilton von C-Dur e2 und dem 8. Teilton des klingenden "E", dem e2. Anschaulicher ist das oben beschriebene "Intonationsproblem" beim Einsatz auf der Terz "Ging nur..." nach dem tiefen Klavierausklang nicht darzustellen. (Das habe ich im Spektrogramm erst nach meiner obigen Beschreibung analysiert.)

"... im Dunkeln wird mir wohler sein."

In früheren Jahren, als ich dieses Lied immer wieder mal für mich gesungen habe und noch nichts wußte vom "Innenleben der Musik", war ich jedesmal bei diesen Worten am Ende dieses für mich so todtraurigen Liedes emotional völlig überwältigt. Aber auch als ich mich schon etwas intensiver mit dem Lied beschäftigt hatte, habe ich länger gebraucht, um dieses "Dunkel" zu erfassen oder noch simpler gesagt, um in den Noten zu sehen und auch zu hören, daß es ein Dur-Akkord ist, der "im Dunkeln" klingt, Cis-Dur mit der Terz "Eis" im Baß und dem Grundton "cis" in der Melodie. Es ist die Parallelstelle zu Takt 12-13 bzw. 10-13, die gleiche Struktur, der gleiche Rhythmus, die gleichen Klangfiguren, nur was für eine gewaltige Entwicklung hat sich bis hierher, bis Takt 28-29 (26-29) vollzogen, daß diese Passage, diese letzte Liedzeile, wahrlich nicht nur von den Worten und ihren Empfindungen her, solch eine Wirkung vollbringen kann, daß nur im inneren Mitvollzug der musikalischen Entwicklung solche bewegenden und überwältigenden Empfindungen ausgelöst werden.

Nochmal zurückgeschaut, waren es die drei Sonnen, gegen deren Anziehungs- und Anhaftungskraft der Wanderer in fis-moll ansang. Von fis-moll ging es in die Dominante Cis-Dur, doch die blieb mit der Terz "Eis" im Baß ambivalent. Es war ein erster Schritt in Richtung Tiefe ("Dunkel"), aber die Wechselnote Fis-Eis-Fis (fis-moll/Cis-Dur/fis-moll) hielt alles noch leicht in der Schwebel.

In der Abwendung von den Nebensonnen führt die Modulation ("der innere Weg" oder "der Weg nach innen") den Wanderer in den Schmerz hinein über F-Dur nach C-Dur (T. 21). Am Himmel spiegelt sich die Wechselnote Fis-Eis-Fis als e1-f1-e1 (C-Dur/F-Dur/C-Dur) und im Untergang der zwei "Nebensonnen" wendet sich die Baßstimme eine verminderte Quarte (eine verwandelte Große Terz) vom "c" zum "gis" in die Tiefe. Die Terz von C-Dur wird zum Grundton von E-Dur, der Dur-Obermediante, deren Terz in der Tiefe als kupfern klingendes Gis wie die Spiegelung eines Abendrots nach Sonnenuntergang aufleuchtet.

oben "Himmelserscheinungen" - unten "Sonnenuntergänge"

oben links: "... Himmel stehn, hab lang und fest ..." - D-Dur - A-Dur - E7/cis - A-Dur
 oben rechts: "... da so stier, als wollten sie ..." - h-moll - fis-moll - Cis-Dur - fis-moll
 unten links: "... auch wohl drei: nun sind hinab ..." - F-Dur - C-Dur - c/e - E-Dur - a-moll
 unten rechts: "... hinterdrein, im Dunkeln wird mir ..." - D-Dur - A-Dur - Cis-Dur - fis-moll

Nun der erwünschte Untergang der dritten Sonne - von A-Dur kommend wendet sich der Klang eine Große Terz nach oben in die Dur-Obermediante Cis-Dur. Ich könnte auch sagen, das A-Dur geht auf im Klangraum von Cis-Dur, denn genauso erscheint mir diese Wendung in die Höhe in die terzverwandte Harmonie, wenn ich, wie unten im Notenbeispiel, im Baß vom Grundton A zum Grundton Cis hinaufgehe. Wenn ich von D-Dur her ins A-Dur komme, kann ich mir zunächst kaum vorstellen, daß dieser klare A-Dur-Klang im Cis-Dur noch heller aufleuchten kann. Dieses Cis-Dur klingt nun wirklich nicht nach Sonnenuntergang, geschweige denn nach "Dunkel", da geht eher der Himmel auf.

Wenn die Akkorde wie im Notenbeispiel in der 2. Oktave zum Baßton gespielt werden, wirkt das Spektrum klarer und farbiger und auch für die Ohren erregender, weil mit e1/a1/cis2 der 3./4./5. Teilton von A erklingt. (Siehe und höre auch die Klangerkundung "fis/Cis - A/Cis" auf der nächsten Seite)

Es ist das gleiche Phänomen wie beim Untergang der "besten zwei", denn auch bei der Wandlung von C-Dur nach oben in die Mediant E-Dur (T. 21/22) scheint der Himmel aufzugehen. Und es ist bei beiden "Untergängen" die *verminderte Quarte* abwärts, die in andere Räume führt und eine "tiefere" Dimension des Farbspektrums "auf-gehen" läßt, ohne daß die hellen "Himmelsfarben" abgedunkelt werden. Die Tiefe scheint nicht in die pure Dunkelheit zu führen, "im Dunkeln" spiegelt sich nicht nur der Widerschein der untergegangenen Sonne, "ja/nein", aus der Tiefe, aus dem "Dunkeln", von der kupfern schwirrenden Saite des tiefen "Eis" her scheint die Glut der untergegangenen Sonne hervorzuleuchten.

Im wirklich dunklen, fast schwarzen Purpurmagenta-Klang von "besten zwei" war die verminderte Quarte gis/c1 eine von den 3 elementaren Dissonanzen, sie kam aus der a-moll-Terz a/c1 und bewirkte durch die Verschärfung zur verminderten Quarte gis/c1 eine solche Verdichtung dieser fast schwarzen Klangfärbung, daß kaum eine Lichtbrechung durchscheinen konnte.

Gerade, wie ich versuche die Wirkung dieses aus der Tiefe glutvoll leuchtenden "Eis" zu beschreiben, muß ich an ein anderes Schubert-Lied denken, "Im Abendrot", in dem der goldene Glanz des Abendrots "den Staub mit Schimmer ladet". Am Ende des Liedes heißt es dann: "Und dies Herz, eh es zusammenbricht", trinkt noch Glut und schlürft noch Licht." Das Trinken der Glut kommt vom tiefsten Ton des Liedes her und wendet sich dann zu den höheren und lichten Klangsphären hin.

Die Modulation von A-Dur in die Dur-Obermediante Cis-Dur hat etwas "Zwielichtiges", was dem schlichten Notenbild mit dem einzelnen hinzugefügten Kreuz nicht anzusehen ist und auch dem Harmoniewechsel nicht anzuhören ist. Wären alle Vorzeichen von Cis-Dur zu sehen, das Notenbild würde schwarz vor lauter Kreuzen. 7 Kreuze hat Cis-Dur, mehr einfache Kreuze kann eine Tonart nicht haben. Jeder Ton ist erhöht, wie man im Englischen sagt, verschärft (c-sharp), und vor lauter Vorzeichen verliert man in diesem Terrain leicht die Orientierung.

Beim Untergang der "besten zwei" (T. 21/22) und beim ersehnten Untergang der dritten Sonne (T. 27/28) verliert die Musik (der Wanderer) den Boden unter den Füßen, der Grund-(Ton) bricht ab, wird aber nicht aufgefangen als Unterquarte der Quinte "g" bzw. "e", sondern durch die Verminderung der Quarte "leitet" das "Gis" bzw. das "Eis" in die Mollparallele der Tonika a-moll bzw. fis-moll. In Takt 27/28, beim Untergang der "dritten Sonne" vom A-Dur-Akkord in den Cis-Dur-Sextakkord (Terz im Baß), bricht nun nicht nur der Grund ein, auch die harmonische Beziehung zwischen A-Dur und Cis-Dur, ihre Terzverwandtschaft, wird brüchig. Denn durch den "Untergang" des A-Dur-Grundtons zum "Eis" entsteht ein sogenannter *Querstand*, eine *relatio non harmonica*, weil der Halbtonschritt von der Quinte "e" in A-Dur zur Terz "Eis" in Cis-Dur nicht in der gleichen Stimme erfolgt, Wechsel vom Tenor in den Baß). Zuvor in der Beziehung zwischen C-Dur und E-Dur gab es keine unharmonische Relation, weil im C-Dur-Klang die Quinte "g" fehlte, es war die schlichte Terz c/e nach dem vollen C-Dur-Akkord "*auch wohl drei*".

Klangerkundung: fis-moll → Cis-Dur / A-Dur → Cis-Dur

"...da so stier als wollten sie ..."
h-moll - fis-moll - Cis-Dur - fis-moll

"... hinterdrein, im Dunkeln wird ..."
D-Dur - A-Dur - Cis-Dur - fis-moll

Hier habe ich die beiden Wege ins Cis-Dur nebeneinander gestellt, zum Vergleich und um die Entwicklung innerhalb des Liedes wahrnehmen zu können.

Wenn ich die fis-moll-Passage (T. 11-12) nur für sich spiele, ohne Text und ohne den Zusammenhang, höre ich darin etwas herb Strenges und einen kraftvollen Ernst (im *forte*!). Und wenn sich der Klangraum auf dem fis-moll-Achtel weitert in die Oktave der verdoppelten Quinte, bekommt die Terzparallele "a-gis" zum Baß im Raum der Oktave cis1/cis2 etwas Geschmeidiges und herb Weiches. Die A-Dur-Terz "cis", mit der das Lied begonnen hat, erklingt hier 4-fach, nur nicht als Terz, sondern als verdoppelte Quinte und als verdoppelte Oktave. Stattdessen wechselt der Baß in die Cis-Dur Terz "Eis", die alterierte Quinte von A-Dur. Das stiere Dastehen der Himmelserscheinung (cis-d-cis-cis) übt noch einen Bann aus, doch in der Tiefe vollzieht sich eine Alteration, eine chromatische (farbliche) Veränderung (ins Dunkel?).

Wenn ich nun unmittelbar nach der fis-moll-Passage die parallelen A-Dur-Takte 27-28 im *piano* (!) spiele, klingt das "himmlische" D-Dur ("*am Himmel stehn*") wie aller Strenge und Herbheit enthoben, und wenn sich der A-Dur-Dreiklang über den Halbton "a-gis" weitert in die Oktave cis1/cis2 mit der fein schimmernden Quinte, wirkt die Alteration der "reinen Quarte" in die verminderte "Wendung A → Eis" umso anziehender in Richtung Tiefe, sie erscheint wie eine "Zuwendung" ins Dunkel hinein und wie ein mögliches Empfangen einer Zuwendung aus dem Dunkeln.

Mit den folgenden Klängen (Noten nächste Seite) kann man sich noch weiter und tiefer einhören in die Hinwendung von fis-moll und A-Dur in den Klangraum und das Farbspektrum von Cis-Dur mit der Terz in der Tiefe und dem Grundton in der hohen Oktave.

Ich empfehle, sich viel Zeit zu lassen, um in jeden Klang hineinhören zu können und die Veränderungen im Klangspektrum zu erleben, zum einen in der Wendung vom "fis" zum "eis" und zum andern in der Alteration des "e" zum "eis". Es lohnt sich, erstmal allein die Dreiklänge fis-moll/Cis-Dur und A-Dur/Cis-Dur zu spielen und im guten Legato den Terzparallelen nachzulauschen und dann der Wendung aus der reinen Quarte in die verminderte Quarte und dabei einmal das "cis" in der Oberstimme neu anzuschlagen und dann liegenzulassen, mit der Erwartung, daß das "cis" weiter im Ohr als Oktave nachschwingt über dem virtuellen Grundton Cis.

Wenn ich das "cis2" neu anschlage, höre ich von fis-moll aus in erster Linie eine Wendung innerhalb des Klangspektrums, das "cis" scheint als Oktave neu aufzublühen, und wenn ich es von A-Dur aus neu anschlage, scheint der ganze Klang in höhere lichte Sphären zu streben. (Vor dem neuen Anschlagen ist es sinnvoll, dem Ohr Zeit zu geben, erst das Nachklingen wahrzunehmen, bevor dazu das "cis" wieder erklingt.) Wenn ich von fis-moll aus das "cis" liegenlasse, höre ich deutlich die Terzbewegung abwärts, und wenn ich es von A-Dur aus liegenlasse, höre ich zum einen die Quarte cis2-gis1 abwärts und zum andern die Alteration aufwärts vom "e" zum "eis", eine gegenläufige Klangbewegung. Nehme ich dann die Grundtöne im Baß hinzu, höre ich interessanterweise in allen Versionen auf unterschiedliche Art sowohl Klangbewegungen, die in die Höhe streben, als auch andere, die sich der Tiefe zuwenden, alternierend und auch gegenläufig - Klänge, Klangverbindungen und Klangprozesse mit vielfältigem Innenleben.

Die konzentrierte Dichte und die Essenz dieses vielfältigen Innenlebens ist mir erst recht und letztlich erst dann offenkundig und offenbar geworden, als ich nach all diesen Versionen der Klangerkundung die letzte Version gespielt und gehört habe - erst in der weiten Lage, dann in der originalen tiefdunklen Version und schließlich weiter wieder ins fis-moll und immer noch weiter hinein bis in den Nebensonnenklang und seine schlichte Auflösung in den einfach und klar proportionierten A-Dur-Akkord in "enger" Lage, der in seinem inneren Klangraum die unendliche Weite eines reinen Klangspektrums erscheinen läßt (siehe und höre unteres Notenbeispiel).

Klangerkundung "im Dunkeln" von cis-moll und Cis-Dur

Nochmal der Hinweis: Wenn die Akkorde wie im Notenbeispiel in der 2. Oktave zum Baßton gespielt werden, wirkt das Spektrum klarer und farbiger und auch für die Ohren erregender, weil mit e1/a1/cis2 der 3./4./5. Teilton von A erklingt. Und auch die Dissonanzen des Nebensonnen-Klangs haben in der weiten Lage und in diesem Frequenzbereich mehr Spielraum, um sich aneinander zu reiben und die Ohren zu erregen, ohne gleich nach Auflösung zu streben. Im Anhang S. 76 gibt es eine extra Seite mit den Notenbeispielen für die Klangerkundung zum Ausdrucken.

Takt 6/7: In der ersten Klangerkundung des Nebensonnen-Klangs E7/cis-moll (S. 4) hatte ich in das Spektrum hineingehört, in den inneren Raum dieses Klangs, und hatte nur die Oberstimmen erklingen lassen beim Wechsel von Takt 2 nach 3 im Vorspiel, erst den **A-Dur-Dreiklang** mit der Terz in der Oberstimme und dann das **cis-moll** mit seinem Grundton in der Oberstimme und dazu folgendes geschrieben:

"Nur eine Halbtonbewegung von „a“ nach „gis“ im Raum einer Großen Sexte und was für eine Wandlung : ein lichter Klangraum, in der Schwebung gehalten über der Quintkuppel „e“, mit einem

kernigen Grundton „a“ im Zentrum und mit einer leuchtenden Terz in der Höhe erfüllt meine Ohren, schwingt weiter und weiter, und dann, in diesem weiten Raum wendet sich etwas tiefer nach innen, die offene Sexte schimmert noch an den Wänden, die Mitte schwimmt und doch verdichtet sich der Klang zwischen Großer Terz und Quarte zu einer farbig glimmenden Glut. Ich weiß nicht, ist es eine tiefe Wehmut, die mich anrührt und bewegt, oder ist es gar eine große Schwermut, die in den Tiefen des Klangs verborgen ist."

Füge ich dann dieser anrührenden Dreiklangsbeziehung in der Tiefe den Grundton A hinzu und lasse dann die Septime E/d zum cis-moll-Dreiklang erklingen, so ist diese Klangverwandlung für mich immer wieder tief erregend und bewegend. Die ganze musikalische Erfahrungswelt der *Nebensonnen* scheint sich in diesem Klang zu verdichten - „*drei Sonnen*“ : eine dreifache Dissonanz (Kleine und Große Septime, Tritonus).

Nun, in dieser letzten Klangerkundung, höre ich in den höheren Sphären des Nebensonnen-Klangs E7/cis-moll immer noch den Schimmer einer glimmenden cis-moll-Wehmut und dazu über einen weiten Spannungsbogen vom cis² hinunter zur Septime "E/d" einen sonor kraftvollen Sog aus der Tiefe in die Tiefe.

Takt 8/9 - A-Dur Quintlage → cis-moll Terzlage, aus dem A-Dur-Dreiklang in einen Quartsextakkord mit der Quinte im Baß, wieder nur eine Halbtonbewegung nach unten und was für eine Klangverwandlung. Die Kleine Terz cis/e mit der leuchtenden Dur-Terz "cis" und der lichten Quinte "e" verfärbt sich von innen zur Moll-Terz, die Quinte "gis" verdunkelt den Klang, schwebt nun über unhörbarem Grund, und in der Höhe glimmt noch in der Terz ein rötlicher Schimmer. Wenn ich zur Terz "cis/e" das "a-gis", die Halbtonbewegung "in die Tiefe" singe, erlebe ich diese Verwandlung in meinem inneren Hören. Im "gis" tut sich zwischen meinen Ohren und in meiner Kehle ein weiter dunkler Raum auf, in die Tiefe hinein verlieren sich die Terz- und Quint-Obertöne im Stimmklang. Und wenn ich dann im Singen des "gis" wiederholt die Moll-Terz "cis/e" anschlage, taucht ein feiner Schimmer die Wände meiner inneren Klanghöhle in ein rötliches Licht, d.h. die Moll-Terz "cis/e" bewirkt eine Verfärbung des Stimmklangs in meiner Kehle.

Spiele ich dann die volle Version, ist es ganz faszinierend, wieviel kupfern leuchtenden Klang die oktavierte Moll-Terz "E/e" aus der Tiefe in dem hohen Quartsextakkord zum Klingen bringen kann, vor allem in der Quarte "gis/cis".

Takt 11/12: Die Modulation fis-moll→Cis-Dur fühlt sich für mich zunächst wie eine wohlige Auflichtung aus dem Moll-Dreiklang an, dann höre ich aber umso mehr in dem weiten Klangraum zwischen tiefem Fis-Grundton und hoher Quint-Oktave eine sehr verloren wirkende Moll-Terz, die sich sogleich in der sirrenden tiefen Glut der Cis-Dur-Terz auflöst.

Takt 12/13: Wie fremd und fern, ohne vertraute Zuordnung klingt danach die Wendung von fis-moll nach cis-moll. Mit der tiefen Septime "E/d" im Zusammenklang würden die Ohren fast völlig jede Orientierung in diesem verworrenen dunklen Klangspektrum verlieren, wenn nicht noch einmal das "cis" in der Oberstimme anklingen würde, der "Grund"-Ton.

Takt 27/28: Lasse ich nun das cis-moll ohne die Septime weiterklingen und wende den Klang über das gebundene "gis-a" wieder in den A-Dur Quartsextakkord hinein, geschieht eine Umkehrung des Wandlungsprozesses A-Dur→cis-moll, wie ich ihn oben zu Takt 6/7 beschrieben habe. Wie ich schon auf Seite 4/5 geschrieben habe, "kommt mir das vor wie eine Art Erleuchtung, im wörtlichen Sinn, oder, um es noch stärker auszudrücken, es ist, als tue sich der Himmel auf, zumindest hört es sich so an, als klare er sich auf – kein seltsam farbiges Innenleben zieht die Ohren in den Klang hinein, kein irritierendes Reiben mehr im Frequenzspektrum - aus seinem Zentrum mit dem Grundton „a“ öffnet sich der Klang wieder, mit der Quinte als tiefstem Ton beginnt er wieder leicht zu schweben und die Dur-Terz leuchtet hinauf in die höheren Frequenzräume."

Weiter in der Modulation über die Alteration des "e" nach oben ins "eis", hinein ins Cis-Dur, hört es sich an wie ein Ankommen, die Ohren werden umfassen von einem vielfarbig schillernden Klangspektrum. Die Modulation A-Dur→Cis-Dur wirkt nicht als weitere Erhöhung, die Terz "Eis" als tiefster Ton führt mitten hinein in den Klangraum dieses Dreiklangs mit Kleiner Terz und Kleiner Sexte im höheren Spektrum. Im vollen Klang öffnet sich der A-Dur-Dreiklang in einen weiten Oktavraum (cis¹/cis²), in dem die "leere Quinte" (gis) ganz verloren wirkt. Doch "im Dunkeln" des tiefen "Eis", im kupfernen Schwirren der tiefen Baßsaite finden die Ohren einen gewissen Grund und möglicherweise auch eine gewisse Ruhe.

Takt 27/28 Takt 28/29 Takt 31/32

Takt 28/29: Nach dem Cis-Dur-"Dunkel" mit seiner tiefen Terz "Eis" wirkt das fis-moll nun wie ein vertrauter Nachklang, und auch das folgende cis-moll erscheint nicht mehr so fremd auf diesem Weg der Modulation wie noch in Takt 12/13, doch scheint es nun auch in der hohen Lage deutlich dunkler zu werden, der Klang ist matter, ja er scheint ermattet zu sein, als müßte und könnte es nicht weitergehen. Die tiefe Quinte "Fis/cis" gibt dem Klang nochmal eine gelassene Kraft und nun, vor dem Ende dieser Klangerkundung und vor dem letzten Ausklang, gilt es, sich dem Nebensonnenklang ganz auszuliefern, mit offenen Ohren einzutauchen in diesen schwarzen Klang, schwarz vor sich überlagernden Farben, sich vom Dunkel umhüllen zu lassen, sich mitten hinein zu hören, bis der Klang sich verdichtet, cis-moll und E7 wie eins klingen im "e1" als cis-moll-Terz und als Oktavierung des Grundklangs "E".

Takt 31/32: Und nun zu "wohler-letzt" - der Nebensonnenklang vibriert noch in den Ohren - von der weiterklingenden cis-moll-Quinte bzw. E-Dur-Terz aus, also über das "gis" in den Klangraum von A-Dur und weiter über "a-gis" in den Klangraum von cis-moll, ein Raum, ein Raum ohne Zeit, nur Weiterklingen, der Raum einer Sexte zwischen "e" und "cis" / "a---gis----" im Raum einer Sexte - was für ein Seufzerklang, eine seufzende Sexte ! Nach dem cis-moll im Nebensonnenklang über der tiefen E-Dur-Septime erscheint das A-Dur verwandelt, es ist nicht mehr der gleiche Klangraum wie zu Beginn dieser Klangerkundung (Takt 6/7), und wenn ich wie außerhalb der Zeit in diesen verwandelten Raum hineinhöre, erwarte ich fast schon den Seufzer zum "gis" hin, als wäre der Seufzer eine lösende Geste in die Tiefe, ins "Dunkel", hinein in ein "wohler sein" im Raum der cis-moll-Sexte.

Diese Wahrnehmung wurde noch stärker, als ich mit Hilfe des gehaltenen Pedals die Klangzeit noch weiter ausdehnte, mir noch mehr Zeit nahm, hineinzuhören in die seufzende Sexte. Und dann geschah etwas Seltsames, als ich nur noch das "a-gis" zu der klingenden Sexte spielte und dem "gis" nachlauschte, ob ich im cis-moll-Dunkel angekommen sei, war es, als ob mich eine Erinnerung überkäme, als gäbe es einen weiteren Seufzer, weiter in die Tiefe - und ich hörte: "a---gis--- | f---e---", den letzten Seufzer in die Tiefe im Abgesang des Klaviers nach dem Untergang der "besten zwei". Es war mir, als hätte in der oberen Melodie dieses Abgesangs, "c-c--h-a-gis-a-d-e", das "gis" nicht zurück ins a-moll geleitet, sondern als hätte es die Kluft der übermäßigen Sekunde "gis-f" überwunden, um in der Tiefe die Quinte zu finden über den Seufzer "f--e--": "c-h-a-gis-f-e".

Die übermäßige Sekunde wird auch als *Hiatus* bezeichnet, die Kluft oder der Spalt, der sich abwärts in der harmonischen Moll-Tonleiter zwischen Leitton "gis" und Sexte "f" auftut, "a-gis | f-e".

Im Anhang S. 71 finden Sie weitere Erinnerungen, die dieser Hiatus in meinen Ohren wachgerufen hat, an die "Gute Nacht", zu einer Bach-Kantate ("Den Tod, den Tod...") und zum cis-moll Quartett von Beethoven.

Wenn ich nicht allzu lange dem "gis" nachlausche und mich etwas mehr an der Sexte "cis" orientiere, kann sich aus dem der Geste "a-gis" auch eine andere, weiterführende Lösungsbewegung eröffnen, eine Kreisbewegung um das "a" herum, in die Tiefe (a-gis) - aus der Höhe (cis-h) - in die Mitte : "a-gis-h-a" - nur mit den Dreiklängen A-Dur (4/6) - cis-moll (6) - E-Dur - A-Dur (6).

So eingestimmt, wende ich mich der allerletzten Klangfolge A-E7/cis-A zu, halte das Pedal, nehme mir alle Klangzeit, die meine Ohren brauchen, um dem Innenleben des Klangspektrums Raum zu geben, und lasse jeden Klang solange nachklingen, bis er, scheinbar wie von selbst, aus seinem Innern heraus, aus dem Spiel der Frequenzen miteinander und ineinander, in den folgenden Klangraum hineinfindet. Im letzten Ausklingen des A-Dur-Akkords höre ich im offenen Flügel in und zwischen den Saiten zunächst die Kleine Terz "e-cis" (die Ruf-Terz) und schließlich nur noch sehr fein die Große Terz "cis-a".

"im Dunkeln wird mir wohler sein"

Die Dynamik im Innenleben der Musik und im Klang der Stimme

Schubert schreibt für die Gesangsstimme keine Dynamikbezeichnungen. In der Klavierstimme gibt es *p*, *pp*, *mf*, *f*. Wie im Vorspiel steht beim Echo des Nebensonnen-Klangs nach *piano* jedesmal *pianissimo*, so auch bei "hab lang und fest sie angesehen". Wie in den anderen Echoklängen im Klavier, macht es auch in dieser Zeile keinen Sinn, im Gesang nach "lang und fest" mit dem Klavier bei "sie angesehen" leiser zu werden oder gar ins *pianissimo* zu gehen. Doch der Klavierpart läßt im Echo des Nebensonnen-Klangs auch im *pp* noch Erinnerungen anklingen und deutet zugleich im Ausklingen schon eine mögliche Ablösung von emotionalen Anhaftungen an.

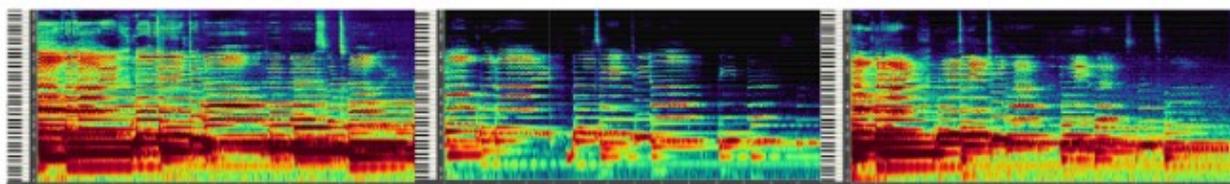
Die Nebensonnen ist das einzige Lied in der *Winterreise*, in dem der Klavierpart bis auf das Rezitativ durchgängig die Gesangsstimme in der Oberstimme mitspielt, doch liefert er natürlich bei Schubert nicht einfach nur eine harmonische Begleitung. Gerade durch die Verschmelzung der Oberstimme mit dieser schlichten 4-Ton-Melodie kann das Klavierspiel dazu auf ganz eigene und einfache Art sehr differenziert und komplex in Harmonik und Dynamik das Innenleben der Musik gestalten und hörbar werden lassen und dabei zugleich die inneren Gefühlsregungen des Wanderer-Sängers zum Ausdruck bringen.

Der mit Empfindungen und Gefühlen so aufgeladene Nebensonnen-Klang wird im *pianissimo* von Takt 7/8 zum Echoraum erinnertes Erfahrung, aus dem heraus im Nachspiel (T. 9) im mezzoforte noch stärkere cis-moll-Emotionen hervorberechen können. Auch im fis-moll-Teil lösen sich im Echo-Piano des Nebensonnen-Klangs emotionale Anhaftungen auf, doch die intensive *forte*-Erregung des Sängers klingt nicht etwa parallel zum *piano* im Klavier kraftlos aus - das "als wollten sie nicht weg von mir" hat nichts Jammerndes an sich -, sondern die Erregung wird vom Klavier aufgenommen, im anschwellenden *forte* noch verstärkt und in eine echte Ab- und Auflösung verwandelt, im *piano* des Nebensonnen-Klangs.

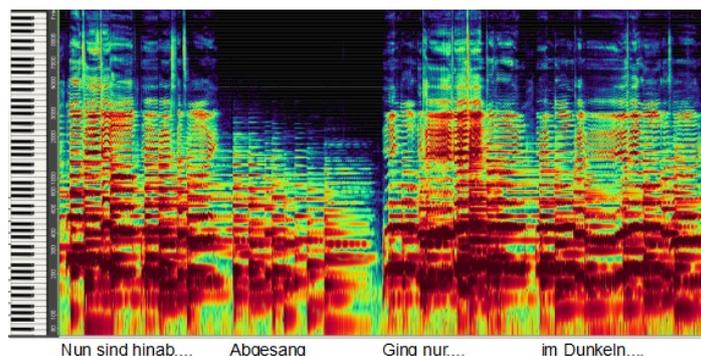
Im *piano* des a-moll-Teils gibt es im Klavier drei aufeinander folgende Schweller bis ins F-Dur von "auch wohl drei" hinein. Da kann es nach dem C-Dur-Doppelpunkt kein unvermitteltes Abdämpfen ins Piano im Gesang geben, denn der Schmerz des Wanderer-Sängers wirkt im a-moll weiter bis ins "c-c-h-a" ("die besten zwei"), während im Zwei- und Dreigesang des Klaviers die vielfältigsten Stimmbewegungen in und durch den Purpurmagenta-Klang streben hinein in die Wandlung ins F-Dur. Ein decrescendo nach den drei Schwellern steht bezeichnenderweise erst beim Auftakt zum Purpurmagenta-Klang und reicht bis zum *pianissimo*-Auftakt des Abgesangs. Das schlichte "c-c--h-a" im Gesang, das Ende der a-moll-Tonfolge, kann nicht hörbar, spürbar und lebendig werden lassen, welche Klang- und Lichtbrechungen selbst im fast schwarzen Purpurmagenta-Klang in Erscheinung treten, welche klanglichen Triebkräfte die Wandlung von a-moll durch die dreifache Dissonanz ins F-Dur bewirken. Das vermag keine noch so expressive oder "impressive" Gestaltung, keine noch so bedeutungsvolle Interpretation dieses unendlichen Schmerzes und dieser abgrundtiefen Trauer, und es wird erst recht nicht hörbar in einer bewußten Reduktion allen emotionalen und stimmlichen Ausdrucks.

Ein abgedämpftes und abgedunkeltes Piano zu "die besten zwei" hin, wie es auf manchen Aufnahmen zu hören ist, kann nach meinem Empfinden, offen gesagt, an rührselige Textdeuterei grenzen, die in keiner Weise der Musik entspricht oder ihr gerecht wird, wie sie in Gesangs- und Klavierstimme notiert ist. Im Gesang sind so, bei aller guten Absicht in der künstlerischen Gestaltung nur Tonfolgen zu hören, es *klings* nichts, das Klavier muß entsprechend leiser sein und so sind nur Akkordfolgen zu hören, von der inneren Dynamik dieser "unerhörten" Musik ist nicht mal etwas zu erahnen. Noch schärfer ausgedrückt, höre ich viel von der Haltung und der Gestaltung des jeweiligen Sängers, aber sehr wenig von der Musik und ihren inneren Prozessen. (links Fischer Dieskau, rechts aktuellere Aufnahmen von 2 Liedsängern)

"auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei."



Im Anhang (S. 64) findet sich eine Beschreibung dieser inneren Dynamik in Takt 21-23: "Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft" (siehe auch oben S. 26 und S. 29 ff)

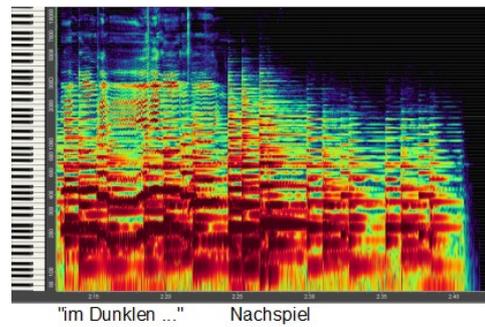
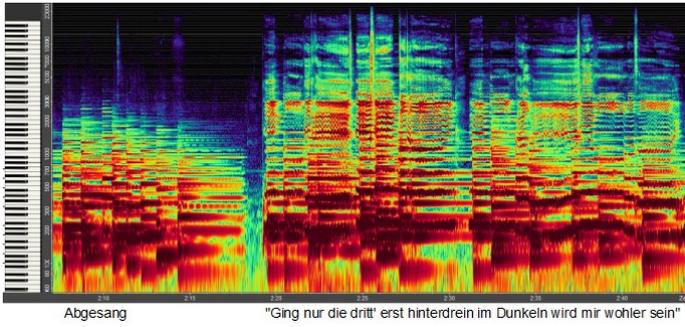


Die Transformation durch den Purpurgelb-Klang ins gelöste, frei schwingende und wohlgefügte Klangspektrum von F-Dur (S. 37) kann und sollte auch durch das *decresc.* hindurch im schlichten F-Dur-Dreiklang des Klaviers soweit zu hören sein, daß im Gesang die Dur-Terz sogar noch leicht im Gesamtspektrum aufblühen kann, denn der Sänger allein kann das erlösende F-Dur nicht *klingen* lassen. Das *pp* beginnt erst mit dem Auftakt und hat auch hier im alterierten Nebensonnen-Klang wie in allen anderen Fällen eine Echo-Wirkung. Nur ist es kein Nachklang von a-moll / E7+c, sondern ist vielmehr ein ablösendes Echo, es kommt aus einem gelöst freundlichen F-Dur und klingt unter dem Melodiebogen in einem E7 aus, in dem auch der Tritonus nicht mehr aufgelöst werden will (S. 44). Das Klavier muß in diesem *Abgesang* im *pp* nicht nur die beiden Melodien unter ihren Bögen zum Singen und Klingen bringen, sondern auch ihre Beziehung zueinander im gedehnten Ausklingen über F----E----. Das *pp* als reine Lautstärkebezeichnung zu verstehen und auch noch an den Rand des Hörbaren zu führen, vermindert (diminuiert) und verkleinert den musikalischen Sinn dieses "Gesangs". Ich verstehe das *piano* in der Bedeutung von "sachte" oder "empfindsam" und würde versuchen, im *pianissimo* ganz sachte und mit größter Empfindungskraft die Tasten des "Pianoforte" so anzuschlagen, daß in den Ohren eine Empfindung aus der Tiefe vom Grundton "E" und seiner Terz zu hören und atmosphärisch zu spüren ist.

Das Klavier hat alles "gesagt", es hat unter den beiden Melodiebögen gesungen vom Weg nach innen, in tiefere Dimensionen von Schmerz und Liebe hinein. Nun erhebt der Wanderer-Sänger noch ein letztes Mal seine Stimme. Woher nimmt er die Kraft, aus der Stille heraus nach der langen Halben es auszusprechen und zu singen: "Ging nur die dritt erst hinterdrein ..." ? Es braucht Kraft, den Weg in die Einsamkeit zu Ende zu gehen, das darf nicht schwach, traurig oder melancholisch klingen. Ich höre in seinem Gesang eine "*piano-forte*-Haltung", eine sachte Kraft, eine innere Empfindungskraft. Die braucht es, um dem *Leiermann* am letzten Ende zuzurufen: "Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn ?"

"... im Dunkeln wird mir wohler sein" - da steht kein *decresc.* und auch kein *dim.* in den Noten. Beim Echo des Nebensonnen-Klangs (28/29) steht wie am Beginn des Liedes *pp*. An der Parallelstelle in Takt 12/13 stand nur deshalb ein einfaches *piano*, weil es zuvor ein *forte* gab. Nach dem Schweller zu "*hinterdrein*" braucht es im Klavierpart im A-Dur hinreichend Klang, um durch die Wendung ins Cis-Dur zum tiefen "Eis" das "Dunkel" von innen, aus der Tiefe zu erleuchten. Nur so kann der Sänger der *Winterreise* den vollen Klang des dunklen Grundes, die vollen Farben des Grundtons Cis in der Oktave "cis" hörbar werden lassen, und nur so bekommt die Aussage des Wanderer-Sängers, "*im Dunkeln wird mir wohler sein*", eine innere Überzeugungskraft.

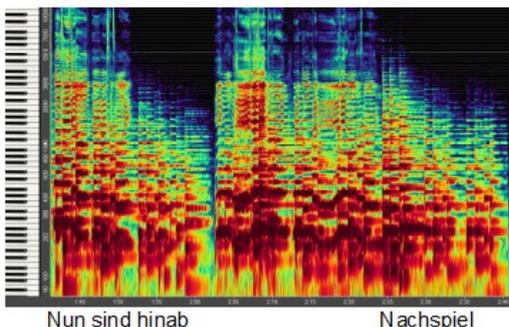
Wie im Spektrogramm unten zu sehen ist, kann sich das gesamte Frequenzspektrum von Klavier und Gesang in der letzten Zeile "lichten", es darf auch transparenter werden. Zugleich kann der Gesang ohne besondere Lautstärke (!) so spektralfarbig und energiereich sein, daß er über der tiefen Lage des Klaviers seine Melodielinie zeichnen und malen kann, daß sich seine Obertöne sowohl einfügen können in das Spektrum der Harmoniefolgen wie sie sich auch an ihm reiben dürfen, und daß vor allem die hohe brillante Frequenzschicht, über die Ton- oder Harmoniefolgen hinaus und auch jenseits von laut und leise, den Ohren die notwendige Grunderregung bietet, um mit dem Klanggeschehen und dem Innenleben der Musik in Kontakt zu bleiben.



forte im Nachspiel

Als die ersten Male dieses ergreifende Lied mit Klavierbegleiter gesungen habe und natürlich, weil es mir soviel bedeutete, versucht habe, die letzte Zeile mit größter Empfindungs- und Gestaltungskraft zu singen, war ich immer wieder erschüttert und tief beeindruckt von dem kurzen Forte-Ausbruch im Klavier, unmittelbar nach dem "wohler sein". Wo kam diese Kraft und Heftigkeit her, die erstmal gar nicht meiner Haltung und meinem Gefühl im Singen dieser Zeile entsprach. Das *forte* in der Parallelstelle (T. 13/14) hatte ich auch als heftig erlebt, aber in seinem Charakter entsprach es der Empörung und Auflehnung des Wanderer-Sängers angesichts des stieren Blicks der drei Sonnen. Doch nun nach dem Untergang der "besten zwei", dem Abgesang in die Tiefe und der Bereitschaft, sich völlig dem *Dunkeln* anheim zu geben, welchen Charakter hat dieses *forte*, welche Klangkraft soll da zur Wirkung kommen?

Ohne die Frage wirklich beantworten zu können, überkam mich in der tieferen Aneignung dieser Passage im Singen und Spielen immer mehr das Bedürfnis, noch unvermittelter und bedingungsloser dieses *forte* erschallen zu lassen. Ich spürte eine große Bereitschaft, mich von diesem *forte*-Ausbruch erschüttern zu lassen. Es kam mir so vor, als sollte oder wollte er mich als Sänger der *Winterreise* gerade am Ende dieses Liedes regelrecht aufrütteln aus allen subjektiven Gefühls-empfindungen, als würde er mich damit konfrontieren, von aller Melancholie und Betroffenheit, von jedem Pathos (auch jedem zurückgehaltenen Pathos) und erst recht von jeder inszenierten Interpretation abzulassen. Daraus wuchs die Bereitschaft, mich ganz auf die Musik einzulassen, mit wachen Ohren und meiner tiefsten Empfindungskraft den Wanderer-Sänger zu begleiten, mit dem Klang meiner Stimme durch A-Dur - Cis-Dur - fis-moll - cis-moll - A-Dur.



Beim Abgesang des Klaviers nach "die besten zwei" ist im Spektrum des Klavierklangs der Gang in die Tiefe, ins Dunkle in der Abnahme der höheren Frequenzen zu erkennen. Ganz anders nach der Zeile "*im Dunkeln wird mir wohler sein*": mit dem *forte*-Einsatz leuchtet im Klang des Klaviers, im dunklen Klang der tiefen Lage das volle Spektrum auf, bis in die höchsten Frequenzen, als sollte sich im Klangspektrum des Nachspiels das ganze Spektrum des Gesangs widerspiegeln von "*Nun sind hinab die besten zwei*" bis zu "*im Dunkeln wird mir wohler sein*", in allen Farben von fis-moll/Cis-Dur/E-Dur/A-Dur.



"... mir wohler sein" - der Nebensonnen-Klang löst sich auf in einen A-Dur-Akkord in enger Lage, er klingt noch ein wenig im *pp* nach - Zäsur - ein kurzer Moment Stille - "der Pianist" atmet ein : Auftakt *forte* fis-moll (voller kerniger Klang, Quintlage, die Terzparallelen zum Cis-Dur in Alt und Baß gebunden) - Cis-Dur (Terz im Baß, Oktave im Sopran) schwillt weiter an, Klangraum weitet sich "Eis" alteriert zu "E", Oberstimmen in Tritonus) - Hiatus (Kluft, Spalt) - E7 mit Akzent (Dominantseptakkord in sehr weiter Lage, reine Quinte im Baß, verminderte Quinte in Oberstimmen, Septime in den Außenstimmen) - Ausklang - Auflösung beider Quinten in die verdoppelte A-Dur-Terz - *piano* "a/cis".

Die Parallelstelle zum Nachspiel, Takt 13-15 nach dem fis-moll-Teil, habe ich auf S. 18 analysiert: "Nachspiel zum 1. Teil - ein vielfarbig auf- und ausklingender Bläsersatz".

Hier sei nochmal darauf hingewiesen, daß Schubert in diesem 4-stimmigen Satz die Melodie des Liedes "cis-cis--h-h---cis-d--cis--" ("*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn*") in die Tiefe verlegt hat, in den 1. Baß als Parallelstimme zum Baß 2. Und er hat den Tritonus des Nebensonnen-Klangs "d/gis", der sich in die Kleine Sexte "cis/a" auflöst, in der Umkehrung in die Oberstimmen verlegt, wo sich der Tritonus "gis/d1" in die Dur-Terz "a/cis1" auflöst. Die Septime "E/d" des Nebensonnen-Klangs liegt nun in sehr weiter Spreizung in den Außenstimmen "E/d1".

Als ich in diesem Nachspiel mal nur Tenor und Baß gespielt habe, also Melodie mit Baßlinie, klang das ganz merkwürdig, im Gegensatz zu den beiden Oberstimmen, bei denen in der Zweistimmigkeit aus der Terz durch die Quarte in den Tritonus und wieder in die Terz eine intensive Binnenspannung entsteht. Im Gegensatz zu den wiegenden Quartan, die die Melodie am Beginn des Liedes begleiten, wirkt diese Baßlinie ziemlich herbe und irgendwie nicht ganz stimmig mit der Alterierung des "Eis" als Leitton von fis-moll in das tiefere "E" in paralleler Abwärtsbewegung zur Melodie. Es ist faktisch eine Quintparallele "Fis/cis - E/H", die im 4-stimmigen harmonischen Satz nicht erlaubt war. Auf jeden Fall braucht das Ohr eine Weile, um sich nach der Sexte "Eis/cis" in die Quinte "E/H" einzuhören. In dieser Quintfolge scheint schon etwas anzuklingen von den leeren Quinten der Drehleier des *Leiermanns*.

Im *forte*-Ausbruch der Akkordfolge fis / Cis / E7 spiegeln sich mehrere Klangschichten wider: der erste Schritt in die Tiefe "*als wollten sie nicht weg von mir*" (fis/Cis/fis - T/D/T), der Nachklang des Nebensonnen-Klangs (fis-moll→E7), der "Sonnenuntergang" ("*nun sind hinab*" C-Dur→E-Dur), und auch aus dem Abgesang des Klaviers (T. 24) klingt nochmal in verwandelter Form der E7/9-Klang an, der verminderte Septakkord (f/gis/h/d).

Die "Wendung" aus der Dominante Cis-Dur nach E-Dur führt in eine sehr entfernte Tonart, vergleichbar der Wendung von C-Dur nach E-Dur bei "*nun sind hinab*". Da gab auch es eine Terzverwandtschaft (E-Dur als Medianten von C-Dur), über die verminderte Quarte im Baß verwandelte sich der C-Dur-Schmerz (*auch wohl drei*) in das dunkelrot leuchtende Abendrot von E-Dur. Hier würde die gleiche Verwandtschaftsbeziehung das Cis-Dur-"Dunkel" wieder in ein F-Dur verwandeln (Eis=F, F-Dur als Medianten von Cis-Dur), doch über die Alteration der Terz "Eis" in den E-Dur-Grundton entsteht eine andere Art von verwandtschaftlicher Nähe zwischen den beiden Dominanten Cis-Dur und E-Dur (E-Dur als Nebenmediante* von Cis-Dur).

(*) Eine bedeutungsvolle Nebenmediante gab es schon einmal in der *Winterreise*: Aus c-moll in der Nr. 4 ging es in die Nebenmediante E-Dur der Nr. 5, aus der Kälte der *Erstarrung* in die entrückte Traumwelt des *Lindenbaums*.

Wenn ich das Cis-Dur und das E-Dur-7 nicht nebeneinander, sondern in der Achtel-Punktierung ineinander klingen lasse, verwandelt sich das Cis-Dur in den verminderten Septakkord eis/gis/h/d, also in den Cis-Dur-Septnonenakkord, aus dem durch Alteration des "eis" zum "e" der E7-Klang hervorgeht, der Dominantseptakkord von A-Dur. (Noten unten links)

fis Cis v7 E7 A

Cis 7/9 v7 → fis v7 → E v7 → A v7 → C

Der Cis7/9-Akkord könnte in der großen Verwandlungsfähigkeit eines verminderten Septakkords auch wieder zurück nach fis-moll führen, wie auch in ein volles E-Dur, direkt nach A-Dur oder sogar nach C-Dur (Noten rechts). Durch die enharmonische Verwechslung von "eis" und "f" wird aus dem Cis7/9- ein E7/9-Akkord, der als verminderter Septakkord mit all seinen möglichen Verwandlungen im Abgesang des Klaviers (T. 24) in Erscheinung getreten ist.

1. Nachspiel Takt 14-15

letztes Nachspiel Takt 30-32

Der Vergleich der beiden Nachspiele offenbart, wie genau Schubert komponiert hat und was er in der Musik gestalten und zum Ausdruck bringen wollte, soweit wir das "in den Noten" lesen können. Im ersten Nachspiel ist es ein Dominantseptakkord, der *piano* in einem A-Dur-Akkord ausklingt, dessen Terz in der Oberstimme verdoppelt wurde. Eine verdoppelte Terz in einem Tonika-Akkord, das ist seltsam (mir fällt es erst jetzt auf). Und dann ist da auch noch die Quinte der Tonika, die an keine Stimme im E-Dur-Klang angebunden ist, sie wird den beiden Terzen "a/cis" ohne Funktion beigegeben. Ist es das "e", das als Einstimmungsklang vor dem Einsatz des Bläserchores am Beginn des Liedes erklingen ist; ist es das "e", das zehnmal im Vorspiel erklingen ist; ist es die Quinte von A-Dur, der Grundton von E-Dur oder die Terz von cis-moll?

Dieser Klang mit der Quinte in den Baßstimmen und dem Tritonus in den Tenorstimmen, mit der weiten, weiten Septime "E 7 / d1" in den Außenstimmen, ist das wirklich ein Dominantseptakkord, ohne Quintverbindung zur Tonika, ein D7 auf der Zwei, dem Taktschwerpunkt einer Sarabande, mit der Auflösung in die Tonika auf dem letzten Achtel? Dieses E7→A-Dur ist die einzige eindeutig dominantisches Beziehung zur Tonika A-Dur im ganzen Lied, doch die Dominante hat keine dominierende Wirkung mehr, sie verflüchtigt sich, der Septakkord bewirkt keine Auflösung, er löst sich auf. Die letztendliche Auflösung ist die Ablösung aus der dreifachen Dissonanz des Nebensonnen-Klangs E7/cis in den einfachen ausklingenden A-Dur-Akkord mit Grundton / Terz / Quinte / Oktave, so wie sie immer wieder im Verlauf des Liedes erklingt, ganze zehnmal.

In beiden *forte*-Ausbrüchen scheint sich vieles aufzulösen, tonale Bindungen brechen ab, Schwerpunkte verschieben sich, Räume weiten sich ins nirgendwo, dynamische Entwicklungen und Steigerungen kollabieren, Modulationen verschieben sich und Beziehungen verlaufen sich in leeren Parallelen. "Alteration" ist ein veralteter, aber hier vielleicht ein treffender Ausdruck für Aufregung, Gemütsbewegung, Verwirrung. Doch all die heftigen Gemütsbewegungen fängt Schubert nach der letzten *forte*-Aufwallung in wundersam liebevoller Weise auf : beide weit auseinander liegenden Quinten, die Quinte "E/H" in der Tiefe der Baßstimmen und die verminderte Quinte, den Tritonus "gis/d1" in tenoraler Höhe, beide notiert er jeweils unter einem Bindebogen und sie verklingen beide jede für sich in Terzen, in der A-Dur-Terz "A/cis" und "a/cis1".

Wenn im anschwellenden *forte*, mit der Alteration im Baß, mit der Ausweitung in die hohe Septime, über den Hiatus hinüber und in den Akzent hinein sich die Zeit dehnt, und ich sie in der punktierten Viertel im inneren Hören sich dehnen lasse, erscheinen die beiden Terzen im Ausklingen der beiden Quinten vollkommen organisch im *piano*, wie ein kurzer Moment des Ankommens, aus dem sie sich sogleich lösen, und, nach einem Augenblick des Innehaltens (Hiatus - kein Pedal, die Terzen sind kein Auftakt), erklingen die drei Dissonanzen des Nebensonnen-Klangs ganz sachte ("*piano*") als ein Klang, ohne Melodie in der Oberstimme, ohne hörbare Dissonanz, mit leichtem Gewicht auf dem tiefen "E". Über den wiegenden Quartan E--A---A-E--A-- ein ausklingendes A-Dur - ein sich öffnender Einatem in einen Klangraum hinein : A-Dur-E7-cis-moll-A-Dur - ohne Auftakt, ohne Betonung, ohne Gewicht, ohne Auflösung - es ist alles gelöst - ein letztes Echo tief innen "e-cis - cis-A" - Stille -

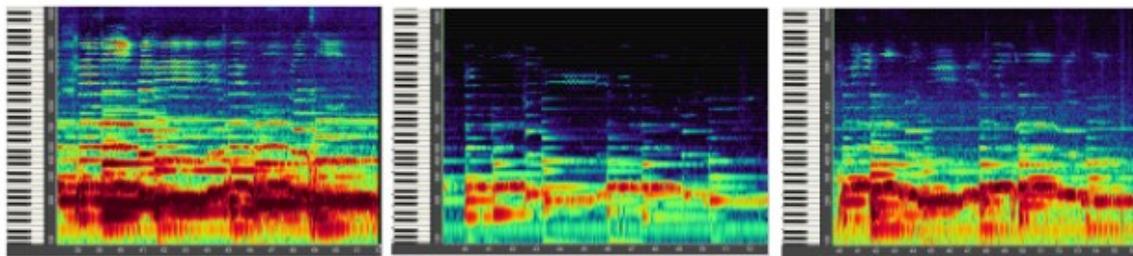
Siehe im Anhang (S. 72) :

Der Beginn der Winterreise - Die Nebensonnen - Der Leiermann (in a-moll !)



Nun, nach der intensiven Erkundung dieses Liedes, würde ich mich gegenüber jedem Klavierbegleiter dafür stark machen, den *forte*-Ausbruch scheinbar völlig unvermittelt mit aller Heftigkeit zu spielen, alles ohne Pedal, nichts künstlich aufbauschen, ohne äußerlichen Hallraum, nichts mehr vermengen, größtmögliche radikale Klarheit und Prägnanz, nur aus der Kraft der Finger die Saiten kernig und kupfern schwirren lassen, jede mögliche Bindung zwischen den Klängen hervorheben und jedes neue Ansetzen prägnant markieren - und dann die beiden *piano*-Terzen gemäß dem realen Ausklingen des E7-Klangs im echten Legato an die beiden Quinten anzubinden.

"...im Dunkeln wird mir wohler sein."



Wenn ich viele Aufnahmen des Liedes höre, frage ich mich bei den meisten, ob den Sängern und den Pianisten bewußt ist, was in den Noten steht. Es wird meist so leise und verschattet gesungen, daß von der Modulation A-Dur/Cis-Dur/fis-moll rein gar nichts zu hören ist. Das "Dunkel" hat keine Farben, es hört sich nur dunkel an, und vom Klavier ist nur Mattes und Verschwommenes zu vernehmen. In einer Aufnahme von Fischer-Dieskau (linkes Bild) allerdings leuchtet, ganz stimmig zum Innenleben der Musik, für einen Moment "im Dunkeln" ein kupferner Schimmer auf (leider nicht in all seinen Aufnahmen). (Die beiden Spektrumbilder rechts sind von 2 anderen bekannten Liedsängern.)

Wenn ich als Sänger "das Innenleben der Musik" erkundet habe, kann ich diese Passage, den zutiefst anrührenden und bewegenden letzten Satz der *Nebensonnen* nicht in geheimnisvolles Piano-Geraune tauchen und auch nicht, um Larmoyanz und subjektive Gefühllichkeit zu vermeiden, so tonlos (tonus-los) und klanglos singen, daß von der Begleitung, die sich dem anpassen muß, kaum etwas zu hören ist, eben nichts von A-Dur-Cis-Dur-fis-moll-E7/cis-A-Dur. Was soll nach solch leeren, kraft- und farblosen Klanggebilden dann der Forte-Ausbruch noch bedeuten? (wenn er überhaupt *forte* gespielt wird.)

Nun am Ende meiner Erkundung des Liedes geht mir auch nochmal die Bedeutung von „*Nicht zu langsam*“ durch den Sinn. Schubert hat in der 1. Fassung "*Mäßig*" als Tempobezeichnung geschrieben. Ich vermute, daß er verhindern wollte, daß die Sänger und Pianisten gemäß ihrem damaligen Verständnis von eine Sarabande das Lied zu langsam und gravitatisch nehmen würden. Nun kommt es mir so vor, als wollte Schubert den ausführenden Sänger warnen, sich nicht allzu sehr in die Atmosphäre dieser "*schauerlichen Lieder*" (Schuberts Aussage) hinein zu begeben, sich nicht allzu sehr den verlockenden sehnsuchtsvollen Klängen hinzugeben, sie im tiefen dunklen Klang zwar zu spüren, darum zu wissen und sie anklingen zu lassen, aber diese gesungenen Klänge sollten vielleicht dem Wanderer-Sänger in der *Winterreise* nichts nehmen von seiner Kraft, seinen Weg zu Ende zu gehen.

Nicht zu langsam könnte heißen, nicht zu wehleidig, traurig, melancholisch. Wenn man als Sänger die Kraft aufbringt, es der inneren Stärke des Wanderer-Sängers gemäß zu singen - hinschauen, annehmen, loslösen, weitergehen bis ans Ende - und sich dann mit allen Nervenfasern in das Innenleben der Musik hineinspürt – dann ist es kaum auszuhalten! So als wollte Schubert den Sängern sagen, tut euch das nicht an, was ich in meinen Empfindungen beim Komponieren der Lieder durchgemacht habe.

Anhang

- C-Dur in der *Winterreise* (zu S. 24)
 - Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (zu S. 38)
 - Eine vielgestaltige Klanglandschaft (zu S. 40)
 - Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (zu S. 48)
 - Die *phrygische Sekunde* "f - e" in 3 Melodien
 - Die übermäßige Sekunde als Hiatus (zu S. 56)
 - Der Beginn der *Winterreise* - *Die Nebensonnen* - *Der Leiermann* (zu S. 26)
 - Notenbeispiel zur Klangerkundung: "*im Dunkeln*" von cis-moll und Cis-Dur
-

C-Dur in der *Winterreise* (zu S. 24)

Wenn ich jemand, der die *Winterreise* nur als Zuhörer kennt, erklären würde, daß im vorletzten Lied des Zyklus, das von vielen als eines der traurigsten Lieder empfunden wird, das bei manchen Zuhörern auch Tränen der Rührung und Ergriffenheit ob der Einsamkeit und Verlorenheit des Wanderers auslösen kann, daß in diesem so besonderen Lied eine kraftvolle Modulation nach C-Dur zum Höhepunkt des Liedes zu hören ist, würde auch ein mit der *Winterreise* vertrauter Zuhörer sich wahrscheinlich wundern. Zumal auch das A-Dur vom Charakter des Liedes her nicht unbedingt als Dur wahrgenommen wird.

Vermutlich ist auch nicht jedem Zuhörer klar, daß insgesamt ein Drittel der Lieder der *Winterreise* in einer Durtonart steht. Bei fünf von den acht Liedern gibt es in einem Teil des Liedes einen Wechsel in die parallele Molltonart, z.B. wie bei den *Nebensonnen* von A-Dur nach a-moll.

Es gibt aber auch fünf Lieder bei denen es einen umgekehrten Wechsel von Moll nach Dur gibt, wie z. B. von d-moll nach D-Dur am Schluß von *Gute Nacht*. In diesem Lied gibt es in der Moll-Strophe auch eine kurze Modulation von d-moll nach F-Dur und von F-Dur nach B-Dur, aber so eine markante und bedeutungsvolle Modulation im Moll-Teil eines Dur-Liedes ausgerechnet nach C-Dur ist sonst in der *Winterreise* nicht zu finden.

Es gibt fünf Lieder, in denen auf besondere Art und Weise ein C-Dur auftaucht und zu hören ist. Zwei davon stehen in h-moll, 9. *Irrlicht* und 12. *Einsamkeit*, das letzte Lied des ersten Teils. Die anderen sind 20. *Der Wegweiser* in g-moll, 5. *Der Lindenbaum* in E-Dur und 22. *Mut* in a-moll (1. Fassung).

In *Der Lindenbaum* spielt die Dur-Moll-Thematik in mehrfacher Hinsicht eine Rolle. Aus der Nr. 4 in c-moll, der *Erstarrung*, wird der Wanderer „entrückt“ in die Dur-Obermediante E-Dur (Tonart der Ekstase), die Welt des Traums im Schatten des Lindenbaums. (Das E-Dur spielt als Dominant-septakkord und als Ausklang des Klaviernachspiels im a-moll-Teil der *Nebensonnen* eine ganz besondere Rolle.) Die Realität der „tiefen Nacht“, durch die der Wanderer wandert, erklingt in e-moll, und aus der Erinnerung an das Rauschen der Zweige in E-Dur gibt es einen heftigen, überraschenden Absturz ins tiefe C-Dur zum Großen C: „*Die kalten Winde bliesen mir grad ins Angesicht (!)*...“. Und mit der entschiedenen Haltung „... *ich wendete mich nicht*.“ wendet sich das tiefe C zum noch tieferen Kontra-H, der Quinte von E-Dur – eine Entrückung ganz eigener Art.

Im *Irrlicht* („*s führt ja jeder Weg zum Ziel*“ !) folgt der Wanderer den „*trockenen Rinnen*“ des Bergstroms „*hinab*“ nach H-Dur (!). Über eine Wendung in die Untermediante G-Dur fließt dann der C-Dur-Strom vom „c1“ über anderthalb Oktaven bis zum „g2“ („*jeder Strom wird's Meer gewinnen*“) und rückt am Ende von C-Dur wieder in die Grundtonart h-moll („*jedes Leiden auch sein Grab*.“).

In *Einsamkeit* findet sich ein ähnliches harmonisches Modell: „*Als noch die Stürme tobten*“, in der Dur-Untermidiante G-Dur, „*war ich so elend*“, in C-Dur zwei Takte lang, dann über G7 und eine enharmonische Umdeutung (eis = f) wieder ins h-moll, „*so elend nicht*.“ (Nach Walther Dürr, dem Herausgeber der Urtextausgabe steht das h-moll bei Schubert für eine Todeserwartung.)

Im *Wegweiser* gibt es im G-Dur-Teil ganz eigenartige Wendungen ins C-Dur. „*Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsteneien*“: erst wendet sich wie beim obigen Modell die Harmonie von G-Dur nach H-Dur, nun aber in einen Dominantseptakkord, der nicht nach E-Dur führt, sondern in einer „*törichten*“ Rückung nach C-Dur, das im „*Verlangen*“ wieder zurückrückt ins H-Dur und in Unisono-Oktaven weiter „*in die Wüsteneien*“ erneut nach C-Dur und wieder ins H-Dur.

In *Mut* (1.Fassung in a-moll) gibt es eine ähnliche Wind-und-Wetter-Stelle in C-Dur wie im *Lindenbaum*. Im Dur-Teil „*Lustig in die Welt hinein ...*“ läßt Schubert in der Wiederholung der Zeile die Worte „*gegen Wind und Wetter*“ von E-Dur-a-moll-E-Dur in die Dur-Untermidiante C-Dur springen und im Nachspiel des Klaviers läßt er die Oktaven in den Oberstimmen noch eine Oktave höher bis zum c4 bei 2000 Hz regelrecht in den Ohren schrill klingeln - nun wirklich kein reines, helles C-Dur.



Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (S. 38)

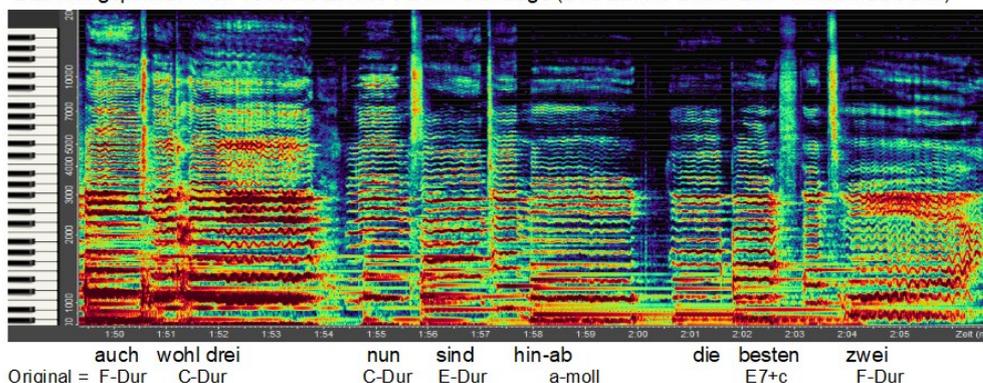
Beschreibung und Analyse eines Bildes vom Klangspektrum der Takte 21 – 23

Auf dem Bild unten ist ein Ausschnitt aus dem Klangspektrum der Takte 21 – 23 mit den Frequenzen oberhalb von 1000 Hz zu sehen. Die Klavierklänge reichen nur bis 1500 Hz. Der Pegel wurde im Bild des Overton-Analyzers höher eingestellt, um auch die ungewöhnlich hohen Frequenzen bis 16 kHz sichtbar zu machen. Das Bild ist von meiner Aufnahme der „*Nebensonnen*“ in F-Dur.

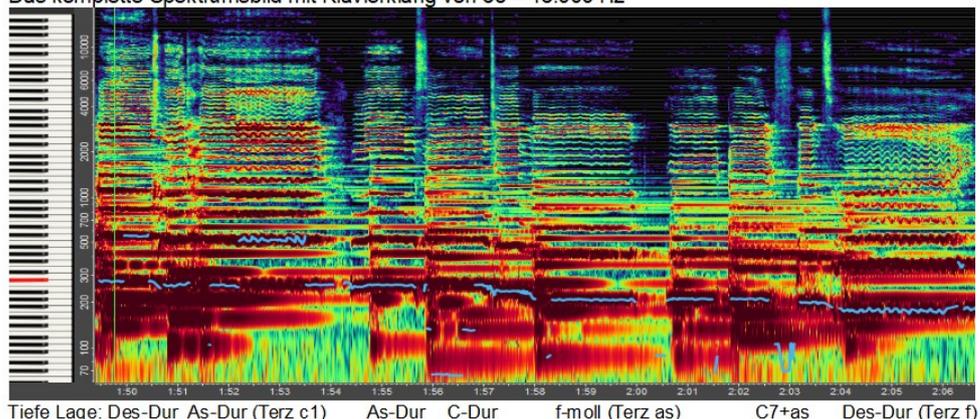
(Die Tonartenangaben unter dem Bild beziehen sich auf die Originalausgabe.)

Darunter ist das gesamte Spektrumsbild zu sehen mit dem Klavierklang, der beim C-Dur von „*besten*“ bis zum Großen C reicht. Das Große Des vom Des-Dur-Grundton am Beginn und am Ende wird vom Overtone-Analyzer nicht wiedergegeben. Die blaue Linie ist der Tonhöhenmarker.

Das Klangspektrum von 1000 bis 20.000 Hz in Tiefer Lage (Des-Dur/As-Dur/C-Dur/f-moll/C7/Des-Dur)

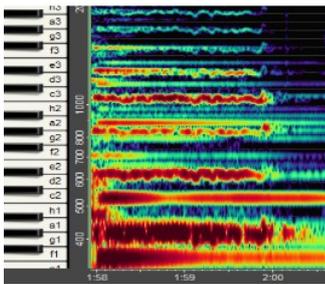


Das komplette Spektrumsbild mit Klavierklang von 65 – 16.000 Hz



Bei „c3“ (etwa 1000 Hz) ist zu sehen, daß diese Frequenzschicht durch die ganze Phrase einen hohen Pegel hat, also quasi wie ein Klangkontinuum zu hören ist, sowohl als Oberton-Frequenz der jeweiligen Harmonie durch die Modulation hindurch als auch als Vokalformant von „a“, der in seinem hellen 2. Formanten bei etwa 1000 Hz liegt. In allen drei Terzen klingt der Vokal „a“, bei „dreier“ (As-Dur), „hinab“ (f-moll) und „zwei“ (Des-Dur) mit hohem Pegel.

Ausgelöst wird diese durchklingende hohe Klangintensität bei 1000 Hz durch die Wendung „des1 – c1“ bei „auch wohl drei“. Das sind Grundton und Terz von Des-Dur und As-Dur bei etwa 250 Hz in der gesungenen tiefen Lage, zwei Töne bzw. Klänge die eine so hohe Klangintensität haben, daß in der 2. Oktave bei 1000 Hz und darüber der 4., 5. und 6. Teilton des Grundtons „des1“ (des3-f3-as3) ebenfalls besonders viel Klangenergie haben. Darüber hinaus ist genau zu sehen (und im Gesamtklang auch im differenzierten Hören wahrzunehmen), daß die entsprechenden Frequenzen des Klavierklangs von Des-Dur in diesem hohen Frequenzbereich exakt übereinstimmen mit den Frequenzen der Gesangsstimme, die das „des1“ als Oktave des Grundtons intoniert. Dann aber nicht mehr bei dem als Terz gesungenen „c1“ von As-Dur, weil der Terz-Oberton von „c1“ eigentlich bei „e3“ liegen müßte, wenn es als Grundton gesungen würde. Nun liegt er mit dem Klavierklang etwa auf dem „es3“, dem Quintoberton von As-Dur, der Frequenzschicht, an der ich mich im Singen für die Dur-Terz orientiere, also wie oben beschrieben keine Tonhöhen-Intonation, sondern eine *Intonation im Klangspektrum*. Zudem ist der Tonhöhenmarker des Overton-Analyzers, was auf diesem Bild nicht zu sehen ist, nicht bei „c1“, sondern bei „c2“ zu sehen, weil die Terz im Unterschied zum „des1“ eben nicht grundtönig gesungen wird. Die gleiche Klang-Intonation kann man im Spektrumsbild auch am Schlußklang bei „zwei“ sehen mit der Terz im Gesang und dem Des-Dur im Klavierklang, allerdings ist das oben auf dem unteren Bild nicht so genau zu erkennen.



Quasi umgekehrt verhält es sich bei der gesungenen Moll-Terz von f-moll bei „hinab“ (kleines Bild). Das Klavier hat den Grundton „F“ plus die Oktave „f“, also ist deutlich bei „c2“ der Quint-Oberton des Klavierklangs zu sehen (3./6. Teilton) und bei „a2“ der Terz-Oberton (5./10. Teilton), die beide in der Doppelpunkt-Pause der Stimme weiterklingen. Beim Klang der Singstimme (Vibrato) ist dagegen bei der gesungenen Moll-Terz „as“ der Oktav-Oberton „as2“ unter der Klavierfrequenz zu sehen. Im Nachklang des Klaviers sieht man auch eine leise Frequenz der vom Klavier gespielten Moll-Terz.

Das ist das leicht Reibende im Obertonspektrum bei Moll, was ich oben beschrieben habe. Wie beim As-Dur von „dreier“ entspricht beim f-moll der Terz-Oberton „c3“ des gesungenen „as“ dem Quint-Oberton des Klavierklangs.

Interessant ist zudem, daß bei einem Moll-Akkord wie hier der Quint-Oberton des gesungenen „as“, das „es2“, mit dem 7. Teilton des Grundtons „F“, der sogenannten Naturseptime, übereinstimmt.

(Das ist eine echte Entdeckung, die ich gerade erst bei der Analyse dieses Spektrumbildes gemacht habe.)

Bei der Dur-Terz von As-Dur bei „wohl drei“ springt der Tonhöhenmarker in die 1. Oktave, weil die Terz nicht grundtönig gesungen wird, während im C-Dur bei „sind“ das c1 in der Melodie so grundtönig gesungen wird, daß der Tonhöhenmarker zum Großen C springt, unter den tiefsten Ton im Klavier, der Terz E im C-Dur-Sextakkord. Im f-moll von „hinab“ wird die Tonhöhe erst bei der Moll-Terz der Gesangsstimme angezeigt, dann aber im Nachklang des Klaviers beim Grundton F.

Anmerkung zu Frequenzanalyse: Das entspricht auch dem allgemeinen Höreindruck, weil das Gehör als Frequenzanalysator von einer grundtönigen Klangstruktur im höheren Frequenzspektrum auf den entsprechenden tiefen Grundton schließt. Auch aus dem Grund sollte das tiefe „E“ im Baß („Abendrot“) deutlich markiert werden in Relation zur Melodiestimme.

Bei den „besten“, dem Klang mit den drei Dissonanzen (7-, 7+, 4+), dem verwandelten Nebensonnen-Klang, kommt es nach dem „normalen“ Spektrum des f-moll-Akkords (F/c/f/as) zu einer starken Verdichtung in mehreren Bereichen des Spektrums, in der tiefen Lage im Klavier mit dem Großen „C“ als Grundton, der Septime „B“, der Terz „e“ und dem Melodieton „as“, dann im Bereich zwischen e1 und h1 (Terz des Grundtons, Oktav- und Quint-Oberton der Terz), im Spektrum

um den Quint-Oberton der Gesangstimme (d2/es2/e2) und schließlich die Reibung des Quint-Obertons von C-Dur (g2) mit dem Oktav-Oberton as2 (der Moll-Sexte) der Melodiestimme in Klavier und Gesang, sowie direkt darüber die Frequenzen b2/h2/c3, b2 als Oktav-Oberton des „B“ im Tenor und als Septime-Oberton des Grundtons, h2 als Quint-Oberton des „e“ im Alt, c3 als Oktave des Grundtons und Terz-Oberton des „as“ in der Melodie.

Oberhalb von 1000 Hz (c3) sind bei „*hinab die besten*“, zu f-moll und dem verdichteten Klang C7+as, nur noch die höheren Frequenzen des gesungenen „as“ zu sehen, relativ gleichmäßig verteilt im Spektrum bis 5000 Hz und mit stärkeren Intensitäten zwischen 2500 und 3500 Hz (Brillanz bzw. Sängerformant). Mit dem Nebensonnenklang bei „besten“ bekommt das Spektrum von „as“ im Bereich von as2 – c4 eine deutlich stärkere und intensivere Färbung, ohne zusätzliche Lautstärke, durchgängig vom 4. bis zum 10. Teilton, vom Oktav- bis zum 2. Terz-Oberton, dem für die Klangfarbe eines gesungenen Tons prägendsten Bereich – ein tiefdunkler Purpurnagenta-Klang.

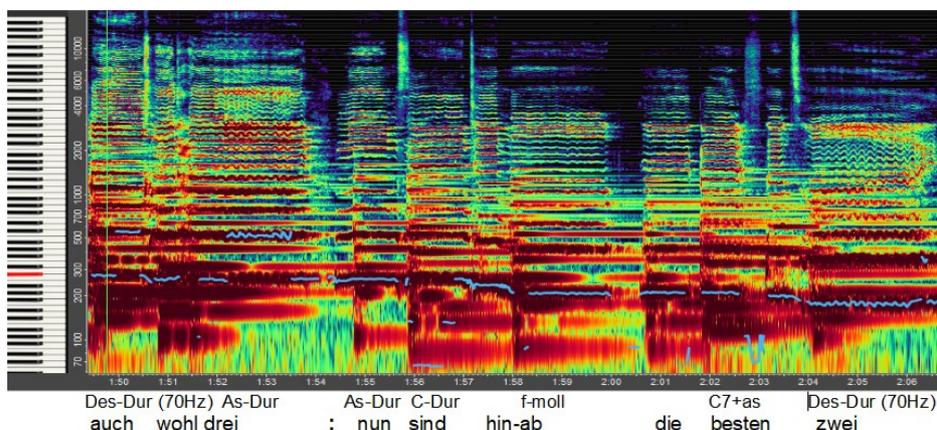
(Die Teiltöne in Reihenfolge: 4. as2 / 5. c3 / 6. es3 / 7. ges3 / 8. as3 / 9. b3 / 10. c4)

Die Baß-Folge C-Des ist im Bild nicht zu sehen und auch nicht wirklich zu hören. Zu erschließen ist sie aus dem Gesamtklang und aus dem höheren Spektrum. Beide Baß-Wendungen Leitton-Grundton (E-F und C-Des) würde ich auf neuer Aufnahme stärker spielen lassen.

„bessten“ und „zzzwei“ (5-12 kHz), regt die hohen Schwingungsenergien von „auch wohl drei“ nochmal an, nun als Schimmer, nicht mehr als Echo oder Erinnerung, sondern erlöst ins Lichte.

Eine vielgestaltige Klanglandschaft (zu S. 40)

Der Blick auf und in das Bild vom Klangspektrum kann wie ein Blick auf ein 2-dimensionales Bild sein, das von einem 3-dimensionalen Klangraum gemacht wurde, oder wie ein Blick in eine Landkarte, über die man sich in einer *vielgestaltigen Klanglandschaft* orientieren kann.



Zu sehen sind zunächst die breitbandige Klänge im Klavier, dicht und zugleich leer in der Tiefe der ersten Oktave des Spektrums. (Der Grundton von Des-Dur, das Große Des bei 70 Hz, ist nur ganz schwach wiedergegeben wie auch das „C“ und das „Des“ am Ende der Passage.) Am oberen Rand dieses dunklen Klangraums ist durch den Tonhöhenmarker die gesungene Melodie zu erkennen, eine Tonleiter in dichter Reihung, eine Kleine Sexte abwärts vom des1 bis zum f, durch zwei Ganztöne und drei Halbtöne mit mehrfacher Tonwiederholung.

Zu Beginn sind die Klangenergien sehr hoch (rote Färbung) im vollen Spektrum über 8 Oktaven von 65 – 16.700 Hz (C – c7), im Forte-Klang bei „*auch*“ gibt es höhere Klangenergien bis 10 kHz. In den immer größer und weiter werdenden vertikalen Oktavräumen erscheint ein immer dichter werdendes Frequenzspektrum. Mit abnehmender Lautstärke und sinkender Tonhöhe (ab „*hinab*“) bleibt das Frequenzspektrum bis 3500 Hz gleichmäßig dicht verteilt. Zugleich bilden sich im noch höheren Schwingungsbereich aus dem intensiven Spektrum zwischen 2500 und 3500 Hz weitere verdichtete Intensitäten um 5000, 7000 und 10.000 Hz heraus. Die Brillanz um 3000 Hz, die als energiereiche Trägerfrequenz wirkt und die Ohren in besonderem Maße stimuliert, bleibt unabhängig von Tonhöhe, Vokal und Lautstärke durchgängig erhalten.

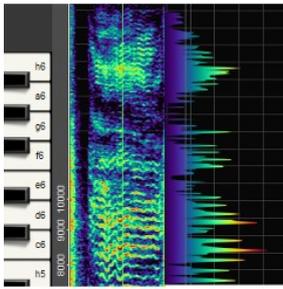


Bild für die ungewöhnlich hohen Frequenzen beim „des1“ („auch“) : Die Verdichtungen (Formanten) im Gesamtspektrum mit besonders hohen Energien entsprechen dem 8. - 11. Teilton (des4-fis4) = 2500 – 3000 Hz, dem 16. - 18. Teilton (des5 -es5) = 5000 Hz und dem 24. - 26. Teilton (as5-a5) = 7000 Hz.

Bis 10.000 Hz sind die Teiltöne gleichmäßig verteilt und abzulesen bei unterschiedlichem Pegel und besonderen Intensitätsverdichtungen. Höchste Frequenz mit höherer Intensität ist „h6“ bei 15.838 Hz, der 56. Teilton von „des1“. Die höchste sichtbare Frequenz liegt bei 18 kHz.

Die Konsonanten „ch“ (*auch*), „s“/„d“ (*sind*) und „z“ (*zwei*) ragen aus dem Gesamtspektrum heraus, auch wenn sie hier nicht übertrieben artikuliert wurden, weil ihre Geräuschhaftigkeit zwischen 4 – 10 kHz hörbar wird, ein Bereich, in dem ein geringer Pegel eine starke Wirkung auf die Ohren hat. Sie stören und unterbrechen nicht das durchklingende Klangspektrum, vielmehr können sie das Gehör anregen für die feinen hohen Frequenzen im Klang.

„drei“ : In diesem Wort erklingt offensichtlich ein *messa di voce*, ein An- und Abschwollen der Klangqualität, also nicht allein ein *cresc./delesc.*, sondern der Klang entfaltet sich mit einer an- und abschwellenden Intensität bei 3000 und 5000 Hz (Sängerformanten), auch im Vibrato mit einem Vibratopuls von 5 Hz in allen Frequenzen (5 Hz kann man durch horizontale Dehnung am Overtone-Analyzer ablesen). Am Ende von „*drei*“ kann der Vokal mit einem leichten Diphthong ausklingen, das Absetzen der Stimme ist trotz großer Lautstärke und hoher Lage einfach und drucklos, nur ein ganz leichter Schimmer des Einatmens für die nächste Phrase ist zu sehen.

„nun sind“ : Das As-Dur klingt im Klavier nach „*drei*“ weiter und auch ein wenig der Nachhall der Stimme im Raum. Der Doppelpunkt im Text wird quasi hörbar im offenen leeren Klangraum über 3000 Hz. Das As-Dur von „*drei*“ klingt nach dem Doppelpunkt in „*nun*“ mit feinen hohen Klangspitzen noch nach. Die Eins von „*sind*“ wird nicht betont, damit die wunderbare Modulation von As-Dur nach C-Dur hörbar werden kann.

Die Vokale „u“ (*nun*), „i“ (*sind hinab*), „a“ (*hinab*) sind deutlich zu unterscheiden. Das „u“ ist nicht gedeckelt durch die tiefen Vokalformanten (300 und 600 Hz) und das an- und auslautende „n“, sondern ist gerade durch die hohen Frequenzen oberhalb der Vokalformanten deutlich zu erkennen. Es blüht zwischen den klingenden Konsonanten eher auf. Die 2. Vokalformanten von „i“ bei 2000 Hz und von „a“ bei 1000 Hz haben einen höheren Pegel im Spektrum, ohne daß „i“ als Vokal unwillkürlich lauter und intensiver wird und das „a“ abgedeckt mehr nach „o“ klingt.

„hinab“ : Beim f-moll von „*hinab*“ taucht bei 7000 Hz ein Klangecho von „*drei*“ und „*nun*“ auf, vor und nach dem Doppelpunkt. Die oben beschriebene innere Wende im f-moll-Klangraum vollzieht sich im leeren offenen Raum in der Gesangsstimme (ohne Atem bei offener Stimmritze) zwischen „*hinab*“ und „*die besten*“.

Die hier sichtbare Klangverdichtung im Nebensonnenklang bei gleicher Tonhöhe der Singstimme wurde oben schon beschrieben.

„zwei“ : Wie bei „*drei*“ wieder ein Schwellklang, voll farbig im tiefen Spektrum mit Tonhöhenmarker auf der gesungenen Terz und starken Intensivierungen bei 2500 – 3000 Hz. Dazu gibt es ein Aufleuchten von höheren Sphären und feine Erregungen im Klang von noch feineren Schwingungen über 3000 Hz. Das „c2“ im Klangspektrum mit seinem stärkeren Pegel entspricht als Oktav-Oberton von „*drei*“ (die Terz in As-Dur) dem Quintoberton (c2) des gesungenen „f“ von „*zwei*“ (vgl. auch den oben beschriebenen hohen Pegel von „c3“ in der ganzen Passage). In Klang von „*zwei*“ ist ein deutlicher a-Vokalformant bei 1000 Hz zu sehen. Der Diphthong am Ende von „*zwei*“ läßt mit dem Vokalklang das Des-Dur in die Höhe schweben Richtung Helligkeit und Leichtigkeit.

Leuchtet dieser Dur-Klang in die Tiefe hinein oder aus der Tiefe hervor ?

Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (S. 48)



Die ganze Melodie des a-moll-Teils von „Ja, neulich ...“ bis zu „besten zwei“ und weiter bis hinein in den Ausklang in der Klavieroberstimme kann gehört und auch gesungen werden als eine große Melodie in a-moll, ebenso als eine Melodie im *äolischen Modus* über einem Liegeton, dem "A" als Modalton. Nicht von ungefähr hat Schubert einen großen sängerischen *Legatobogen* über den Ausklang der Melodie gezeichnet bis über das „e“ als letzten Ton.

Ich stelle mir den Liegeton vor wie von einer Gruppe von tiefen Männerstimmen gesungen. Über ihm würde sich als Vokalise ein großer "Klagegesang" erheben, der ohne den Text nur aus dem Klangstrom und der so wunderbar schlichten Melodielinie eine tiefe innere Kraft verströmen könnte :

Erst ist nur der tiefe Modalton zu hören. Dann erklingt aus dem Klangspektrum des „Grund“-Tons in weiter hoher Lage der Quint-Oberton, von der Quinte aus schwingt der Klang tiefer hinein in die verdichtete Dimension der Quarte, dringt wieder durch die Quinte hindurch und darüber hinaus bis in die intensive Energie der Kleinen Sexte hinein (der „Sehnsuchts-Sexte“), bleibt mit der Quinte in der Schwebung, wendet sich hinab in die eigenartige Farbigkeit der Moll-Terz, um dann, geprägt von deren Klangfarbe, leicht mit dem Grundton zu verschmelzen, bevor die Moll-Terz nochmal anklingt und den Grundton in seiner ganzen Farbigkeit aufblühen läßt, auch durch den Reibeklang des Halbtons zwischen den beiden grundtönigen Klängen, und im Ausklingen „fällt“ der Klang sanft eine Quinte tiefer, „unter“ das Obertonspektrum des Modaltons, um sich im letzten Schwingen wieder zu erheben und sich als Echo der Quint-Oktave, zu Beginn im Anstimmen des Klagegesangs, aufzulösen im Quintklang des „tiefen Grundes“.

Eine Variante dieses Klagegesangs zum Liegeton A könnte sein, daß die Stimmen mit dem Liegeton zum Abgesang zu der Baßfigur aus Takt 24 wechseln. Aus der Quinte f/c heraus erklingt dann auf der Eins ein schöner Sextvorhalt und über dem Schlußliegeton F entsteht mit dem 'gis' als übermäßiger Sekunde eine reizvolle körnige Reibung, bevor die Quinte "a-d" den Liegeton umrundet und beide Stimmen sich in einer schlichten Gegenbewegung in der Oktave vereinigen.

Wird der Gesang über dem Liegeton A im reinen *äolischen Modus* gesungen ohne das „Gis“, also ohne Modulation, wechselt die Melodie zum Abgesang in die 3. Zeile des Notenbeispiels. Ein eigenartig zeitloser Gesang ist zu hören, der mit der charakteristischen Kleinen Sexte „e-f-e“ erst kraftvoll über die Quinte hinausstrebt, dann am Ende mit dem gleichen Motiv „e-f-e“ sich sanft und etwas wehmütig in die Kleine Sexte einschwingt und auf der Quinte wieder ausklingt.



Ein Gesang im phrygischen Modus

Und eine noch tiefere Schicht dieses letzten Gesanges von Melodie- und Klavierstimme kann freigelegt werden, die in noch frühere Zeiten des Gesangs reicht – ein Gesang im *phrygischen Modus* (e-d-c-h-a-g-f-e). Wie oben notiert, kann er wahrgenommen und gehört werden als ein Konzentrat der a-moll-Melodie und der Baßlinie der Klavierstimme. Als phrygischer Modus löst sich der Gesang von einer melodisch tonartlichen Zuordnung und einer harmonisch definierten Baßlinie. Keine Wendung oder Phrase „dominiert“ den Verlauf und führt in diese oder jene

Richtung oder in einen „authentischen“, „echten“ Schluß. Der Klangstrom fließt, wendet und windet sich gleichmäßig, wie ohne Anfang und ohne Ende, ohne Struktur, ohne Schwerpunkte, ohne Repetition und ohne rhythmische Dynamik.

Oder könnte dieser „Gesang pur“ im phrygischen Modus die klangliche Essenz des inneren Weges sein, auf dem sich der Wanderer-Sänger nun im Angesicht der Himmelserscheinung der Nebensonnen gelöst hat ...

... von all dem, was ihn auf seiner Wanderung in die Nacht, in den Winter, in die Einsamkeit, in Träume und Illusionen aufgewühlt, erregt, bedrängt, gebannt hat ...

... von allen Arten von Modulationen, Moll und Dur, Medianten, Sept-Nonakkorden, Neapolitanern, rhythmisch Getriebenem und pulsierend Pochendem, Wiegendem und Strömendem, großen Bögen und Ein- oder Abbrüchen ...

Der phrygische Halbschluß

Der phrygische Modus wurde in der mittelalterlichen Kirchenmusik eingesetzt für die Haltung der Bitte und der Klage. Mit der Kleinen Terz „e - g“ ist er dem Moll ähnlich. Sein charakteristisches Intervall ist die phrygische Sekunde „f – e“. (Als Erniedrigung der 2. Stufe taucht sie u.a. in „*Letzte Hoffnung*“ und „*Das Wirtshaus*“ auf.) Seine besonders intensive Wirkung entfaltet das Phrygische in der Abwärtsbewegung von der Kleinen Sexte durch die drei Ganztonschritte des Tritonus (h-f) bis in ein gedehntes „f“, das am Ende wie ein abwärtsgerichteter Leitton in die „Finalis“, den Schlußton der Melodie.

Im „phrygischen Halbschluß“ führt eine Halbtonbewegung abwärts im Baß in die Dominante (Takt 24/25).

Ein Beispiel für solch einen phrygischen Halbschluß aus dem 1. Satz von Mozarts g-moll-Sinfonie:



Ende des Hauptthemas - e/b/d/fis = C-7/9/11 → Es7 (Es = Dur-Obermediante der SD c-moll) → D

https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygisch-dominante_Tonleiter

Die phrygische Sekunde "f - e" in 3 Melodien (siehe S.77 alle Notenbeispiele zum Ausdrucken)

- "Fremd bin ich eingezogen ..."
- "Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei: ..."
- "Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?"



Die übermäßige Sekunde als Hiatus (zu Seite 55: A-Dur - cis-moll)

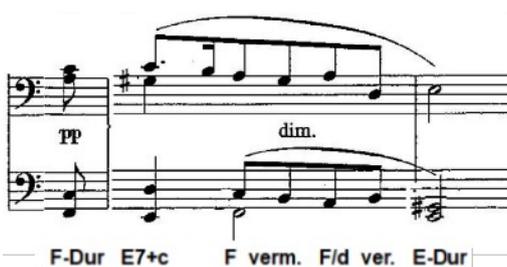
Schon mehrfach tauchte der Begriff "Hiatus" in diesem Text auf, zuerst in der Bedeutung von Spalt, Kluft, Öffnung im Vorspiel vor dem Nebensonnenklang nach dem A-Dur-Akkord, dann im Nachspiel im Absetzen der Bögen in Takt 14 vor dem E7-Akkord und vor dem folgenden Nebensonnenklang. Außerdem habe ich ihn erwähnt als Vokal-Hiatus zwischen zwei Vokalen wie im Beispiel "*sie | angesehen*". In allen Fällen in Musik, Gesang und Sprache ist der Hiatus ein Phrasierungs-, Ausdrucks- und Gestaltungselement.

In der harmonischen Moll-Tonleiter abwärts bezeichnet der Hiatus die übermäßige Sekunde, die sich als Kluft oder Spalt zwischen dem Leitton "gis" und der Sexte "f" auftut, "a-gis | f-e".

Bei der Klangerkundung zu Takt 31/32 geschah etwas Eigenartiges. Als ich mich am Flügel in den Zusammenklang von A-Dur und cis-moll hingehört habe und immer wieder dem Seufzer-motiv "a-gis" nachgelauscht habe, tauchte unvermittelt in meinen inneren Ohren eine Weiterführung des Motivs auf: "Den Tod, den Tod..." - "a-gis - f-e".



Dieses eindrucksvolle Motiv stammt aus der von mir sehr geliebten Bach-Kantate "Christ lag in Todesbanden" und steht am Beginn des Duettts "Den Tod niemand zwingen kunnt". Das Duett steht in h-moll, also ist die übermäßige Sekunde "ais-g" genau der Hiatus zwischen 8-7 und 6-5, den Bach noch durch parallele Oktavsprünge im Baß verstärkt, d-d1-cis1-cis-H-h-ais-Ais. Als rhetorische Figur steht der doppelte Hiatus wohl für die "Kluft" zwischen Leben und Tod und für die "Öffnung" des Grabs.



Als mir der Zusammenhang mit der harmonischen Molltonleiter abwärts klar geworden war, war sogleich der Abgesang im Klavier in meinen Ohren, die beiden Melodien über dem Baß F---E---, und ich hörte die Melodie von "Nun sind hinab die besten zwei" bis in den Abgesang im Klavier hinein als a-moll-Melodie, die am Ende weiterführt mit der übermäßigen Sekunde "gis-f" zur Quinte "e" hin :

e-d-c-h-a-gis-f-e



Auf S. 47 habe ich geschrieben, daß die ganze Melodie des a-moll-Teils von "Ja, neulich..." bis zu "... besten zwei" als a-moll-Melodie gehört werden kann, aber ebenso auch als Melodie im äolischen Modus, weil in ihr der Leitton "gis" fehlt. Und ich hatte gezeigt, daß die ganze Melodie mit dem Baß des Abgesangs im Kern als phrygischer Modus gehört werden kann, mit der phrygischen Sekunde e1-f1-e1 am Beginn ("ich auch wohl drei") und am Ende "F-E-F-E". So überlagern, ergänzen und durchdringen sich in Gesang und Abgesang drei Modi: *äolisch - a-moll harmonisch - phrygisch*.

Nun hatte bei der Klangerkundung der Seufzer "a-gis" in den beiden Klängen A-Dur/cis-moll eine Erinnerung wachgerufen, als ginge es im Abgesang von dem einen Seufzer "a-gis" hinab in einen weiteren Seufzer nach "f-e", obwohl die übermäßige Sekunde "gis-f" weder in der oberen Melodie noch in der unteren Melodie, noch im Baß auftaucht. Ich spürte aber, daß von dem Spalt oder der Kluft zwischen "gis" und "f" eine starke Anziehungskraft ausgeht, wenn ich dem Leittonstreben des "gis" zurück zum Grundton widerstehe, mich der Tiefe zuwende und mich dann dem Sog der Mollsexta überlasse zur tiefen Quinte hin. Genau das passiert ja auch im Abgesang des Klaviers, wenn der Tritonus "d/gis" ausklingt, der Leitton "gis" seine Strebekraft verliert und dann die Unterstimme über dem "F" mit ihrer Melodie "c-h-a" einsetzt.

(vgl. dazu die Ausführungen S. 43/44)

Das "a-gis | f-e" hatte sich mit seiner erregenden Kraft in meinen Ohren eingenistet und wurde durch kleine Stimuli wieder hervorgerufen.

Und noch eine weitere Erinnerung tauchte als Klangbild einer Kluft in meinen inneren Ohren auf: der Beginn der *Winterreise*, wenn im Vorspiel zu *Gute Nacht* die Melodie "f-e-d-a" unvermittelt einbricht in einen *fortepiano*-Akzent zur Moll-Terz "f--e-d--", der so klingt, als würde nicht nur der



Melodiebogen abreißen, sondern als täte sich auch im Grund der pulsierenden Portato-Achtel ein Riß auf.

Als ich nachschaute, stellte ich fest, daß der Hiatus nicht in der Melodie lag, sondern verdichtet zu einem scharfen Intervall "b/cis" in der Mittelstimme. Der Hiatus wird hier noch verstärkt durch die zweifache verminderte Quarte "f-cis" und "cis/f". Auch in den Nebensonnen war die verminderte Quarte zu hören, wenn sich eine Kluft auftat, erst bei

"nun sind" im Baß zu hören war (c-gis, C-Dur→E-Dur) und dann zu "besten zwei" als "gis/c" im Purpurgelb-Klang. Darüber hinaus ist hier am Beginn der "Reise nach innen" schon die Große Septime "d/cis" als Dissonanz des Nebensonnen-Klangs zu hören.

Und noch eine entferntere Assoziation kam mir zu Ohren: der Beginn des cis-moll-Streichquartetts (op. 131) von Beethoven.



Es ist kein direkter Hiatus, aber die Wirkung ist in dieser Form sogar noch ergreifender, erst der Schweller vom Leitton in die Oktave und dann der Abbruch in ein *sforzato* auf die Moll-Sexte,

die in die Quinte ausklingt. Wem einmal dieses Motiv im *molto espressivo* zu empfindsamem Ohren gekommen ist, dem geht es nicht mehr aus dem Sinn.



Das Motiv "his-cis | a-gis" ist auch in *Der Leiermann* im Klavierpart am Ende zu hören als "gis-a | f-e" (Leitton a-moll und phrygische Sekunde "f-e")

Der Beginn der *Winterreise* - *Die Nebensonnen* - *Der Leiermann* (zu S. 26)



In der musikalisch-sängerischen Erkundung der Nr. 1 *Gute Nacht* habe ich zu dieser Melodie geschrieben:

Ist das nicht eine etwas eigenartige, „fremd“artige Melodie, die mit der Gesangsstimme im Klangraum von d-moll erscheint. Spiele ich sie mir immer wieder vor oder höre ich mich in die ausgesungene Vokalise ein, klingt diese Melodielinie nun wirklich nicht nach d-moll. Gerade durch die eindringliche Halbtonbewegung im Einschwingen in die Abwärtslinie hinein und die soghafte Halbtonwendung zum tiefen „e“ hin, klingt sie ganz charakteristisch wie eine **phrygische Melodie** zum Modalton „e“ hin (*). In ihrer Fremdartigkeit zur Grundtonart wirkt sie anrührend und in ihrer inneren Dynamik sehr eindringlich, sie bleibt haften in den Ohren, verführt zum immer wieder Hineinhören und „lockt hin“ (*Irrlicht*) in weitere tiefere Klangräume und innere Erfahrungsräume. Diese Eingangsmelodie könnte im selben „Modus“, in der gleichen „Tonart“, der gleichen Art des Tönens und Singens wie auch im gleichen offenen Klangraum und -spektrum weitergehen - und Ausklingen in einer über jedes Ende hinaus führenden Frage :



Fremd bin ich eingezogen



Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?

* In der phrygischen Tonart (e-d-c-h-a-f-e) bildet in der Abwärtsbewegung nach drei Ganztonschritten die *Kleine Sekunde* zum Modalton hin das charakteristische Intervall, z.B. von der Quinte aus: h-a-g- f - e.

Und schon vor der Begegnung mit dem Leiermann hat der Wanderer-Sänger am Ende seines Weges nach innen diesen "Modus" vom Beginn seiner Wanderung in die Winternacht hinaus aufgenommen und sich wieder eingestimmt in diese Art des Tönens und Singens:



"Ja, neulich hatt ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei" - Abgesang

Das erste und das letzte Motiv der Winterreise:

f – e – d – a (*Gute Nacht*) / d – f – e----- (*Der Leiermann*)





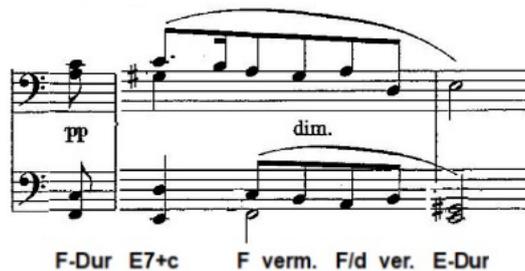
57
dei - ne Lei - er drehn ... ?

Der harmonische Rahmen beim Leiermann in a-moll: Über der Bordun-Quinte a-e im Baß erklingt ein kompletter E-Dur-Septnonakkord mit der Kleinen Septime „d“ und der Kleinen None „f“ über dem E-Dur-Dreiklang, ein verschärfter Dominant-Akkord, der in die natürliche Auflösung nach a-moll strebt. Bezogen auf den tiefsten Ton „A“ ist das „gis“ eine Große Septime und das „h“ eine Große None, zwei besondere Intervalle, die auch schon im e2-Klang des ersten Motivs in *Gute Nacht* aufgetaucht sind (im Baß d / a und in den Oberstimmen f1 / e2).



57
dei - ne Lei - er drehn

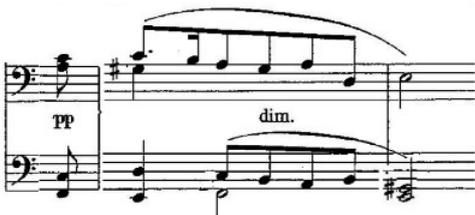
Der Leiermann (a-moll)
E-Dur 7/9 : e-gis-h-d-f



pp dim.

F-Dur E7+c F verm. F/d ver. E-Dur

Es ist der gleiche E7/9-Klang, der schon in den Nebensonnen im Abgesang des Klaviers als verminderter Septakkord "f/gis/h/d" zu hören war und auf dem Weg in die Tiefe die Wandlung von F-Dur nach E-Dur ermöglicht hat, hinunter in die im Dunkeln schimmernde Terz.



pp dim.



*) Etwas langsam
pp

Was wäre das für eine Entwicklung, was für eine Szene, wenn nach dem *diminuendo* des Abgesangs und nach dem Ausklingen der Terz aus der Stille heraus im *pp* von "drüben hinterm Dorfe" die aufgerauten leeren Quinten der Drehleier zu hören wären, die leiernden Terzen hinauf und hinab "c-a-h-gis-a" (*hinab die besten zwei*), der scharfe Akzent des E-Dur-Dreiklangs in den a-moll-Klang hineinfahren würde ?

Hat der Wanderer nicht schon vor der Begegnung mit dem Leiermann Lieder gesungen, die nicht nur in ihrer Melodik und Harmonik von einem vielschichtigen Beziehungsgewebe begleitet wurden und von ausdrucksstarken Modulationen durchdrungen waren, sondern die auch schon in ihrer Art des Tönens und Singens über solche Modulationen hinausführten in offene Klangräume und Klangspektren, in tiefere und weitere Erfahrungsräume.



War nicht schon der Gesang zu Beginn der *Winterreise* eine Einstimmung in einen Modus, der sich löst von einer melodisch tonartlichen Zuordnung und einer harmonisch definierten Baßlinie, in dem keine Wendung oder Phrase den Verlauf „dominiert“ und in diese oder jene Richtung oder in einen „authentischen Schluß“ führt (ohne Dominante, ohne Leitton, ohne Dur/Moll-Terz); eine Art und Weise des Singens, in der der Klangstrom fließt, sich gleichmäßig wendet und windet, wie ohne Anfang und ohne Ende, ohne Struktur, ohne Schwerpunkte, ohne Repetition und ohne rhythmische Dynamik. Lasse ich das *"Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus"* nicht auf dem Grundton, sondern auf dem "e" enden, klingt die zweite Phrase der Melodie wie die erste offen aus, sie bleibt in der Schweben, das *"fremd zieh ich wieder aus"* könnte sich immer weiter wiederholen, und die ganze Melodie könnte wie in einem Ritornell immer wieder von vorne anfangen - eine phrygische Melodie im Modalton "e" mit der phrygischen Sekunde "f-e" zu Beginn und am Ende, wie ohne Beginn und ohne Ende.

Singt also der Wanderer schon zu Beginn der *Winterreise* eines der Lieder, zu dem der Leiermann seine Leier drehen könnte, gestimmt in der Quinte "a / e" ?



Und hat er nicht in der Abwendung von den Nebensonnen ein weiteres Lied im gleichen Modus angestimmt: *"Ja neulich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei"* ? So könnte auch der Gesang zum Weg nach innen, der Gang in die Tiefe, ins Dunkel, unmittelbar anknüpfen an das *"fremd zieh ich wieder aus"*, und der Leiermann könnte immer weiter zur Grundierung seine Quinten dazu erklingen lassen.

War es zu Beginn der Reise die phrygische Sekunde "f-e", die einen schmerzhaften Sog auslöste, aus der Fremde in die Fremde, war es das tiefe "F----E----" am Ende der Reise, das schmerzhaft und liebevoll den Weg ins Dunkel *"wohler"* erscheinen ließ, so sind es letztendlich die leeren Quinten "A / e", deren Anziehungskraft den Wanderer leitet zum *"wunderlichen Alten"*. Noch ein letztes Mal ein Gesang mit "Quarte-Leitton-Quinte" (e-a-gis-h-e), dann nur noch Quartan und Quinten zum Ausklang jeder Phrase und mit der letzten Frage *"Willst zu meinen Lieder deine Leier drehn?"*, mehr Ruf und Schrei als Gesang, aus der Oktave ins hohe "f", das in die Quinte "e" leitet.



24. Der Leiermann

*) Etwas langsam

Die Nebensonnen in A-Dur - Der Leiermann in h-moll oder in a-moll

Dazu ein Auszug aus "Walther Dürr: Franz Schubert" (Reclams Musikführer 1991, S. 150)

Das vorletzte Lied, *Die Nebensonnen* (Nr. 23), schließt nochmals an die *Täuschung* an und an den *Frühlingstraum*: A-Dur, die Tonart der Illusion. Zum letztenmal erinnert sich der Wanderer seiner Geliebten, ihrer Augen, die ihm wie Sonnen strahlten. Aber das waren keine wirklichen Sonnen - Nebensonnen waren es, Irrbilder, die nun erloschen sind. Der Wanderer geht ja auch nicht - seine Gedanken bewegen sich wieder im Tanz, wie in *Wasserflut* und *Irrlicht* zu den wiegenden Rhythmen einer Sarabande. Sein Weg ist zu Ende.

Es folgt das letzte Lied, *Der Leiermann* (Nr. 24). Die Fiktion des A-Dur verwandelt sich in a-moll, Tonart der Resignation, der Melancholie, trister Realität. Ursprünglich hatte Schubert es in h-moll geschrieben und damit auf den Schluß des erste Teils, die *Einsamkeit* bezogen. Ob die Transposition auf den Verleger oder auf Schubert zurückgeht, ist nicht zu entscheiden (die handschriftliche Anweisung in Schuberts Autograph, es in "A-mol" umzuschreiben, stammt vom Verleger Tobias Haslinger), doch entspricht a-moll dem Charakter des Liedes eher als h-moll. Im Unterschied der beiden Tonarten spiegelt sich der Unterschied von *Einsamkeit* und *Der Leiermann*: Hier offenbart er die Überwindung des eigenen Schicksals durch seine völlige Annahme, den Verzicht auf Utopie, auch auf den eigenen Weg. Die zwei Nebensonnen sind untergegangen - der Wanderer gesellt sich dem Leiermann, den niemand hören will, dessen Teller immer leer bleibt und der dennoch seine Leier dreht. Das Lied führt in die endgültige "Erstarrung", in die unbedingte "Einsamkeit", in der auch das eigene Gefühl gestorben ist. Der Leiermann erscheint wie der Todesbote - aber nicht als Erlöser; dieser Tod ist diesseitig, er führt zum Ende. Freilich - ganz sicher sind wir dessen auch nicht. Das Lied endet mit einer offenen Frage (die als "offen" durch Schuberts schwebenden Quintschluß noch betont wird): "Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?" Führen diese - kommenden - Lieder doch noch über das Ende hinaus? Brechen sie das Eis endgültiger Vereinsamung auf?

Der Leiermann in a-moll

f - e : die phrygische Sekunde als Auftakt der *Winterreise* - die phrygische Sekunde als Ausdruck höchsten Schmerzes und der phrygische Halbschluß "F----E----" in den *Nebensonnen* - am offenen Ende die phrygische Sekunde als letzte Frage im *Leiermann* - für meine Ohren ist es offenkundig, daß Schubert selbst die Transponierung des letzten Liedes nach a-moll veranlassen wollte. Ich vermute, daß er in der ersten Niederschrift den 2. Teil zunächst zyklisch mit h-moll abschließen wollte parallel zur Nr. 12, und daß ihm dann erst bewußt wurde, auf welchen Schluß und auf welche Frage hin er das vorletzte Lied, *Die Nebensonnen*, komponiert hatte. Es war der phrygische Modus, der über C-Dur/a-moll/F-Dur hinausführte ("*Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hinab die besten zwei.*"), es war die phrygische Sekunde, die den höchsten Schmerz zum Ausdruck brachte ("*auch wohl drei*") und die zugleich im Abgesang des Klaviers hinunterführte in den phrygischen Halbschluß. Und es war der verminderte Septakkord bzw. der E7/9-Klang aus diesem Abgesang, der über das a-moll hinaus in die letzte Frage führte, ein Schmerzensruf aus tiefster Einsamkeit heraus: "f-e----?"

Mit dem Schmerzmotiv der Kleinen Sekunde "f-e" begann der Weg in die Winternacht, ein Auftakt als Dissonanz zum d-moll-Grundton und -Grundpuls (die None d/e1), die melodische Linie führte abwärts in die phrygische Sekunde "e-f-e" ("*Fremd bin ich eingezogen*"). Am Ende des Weges führt ein dreifacher Oktavsprung (e-e1/e1-e/e-e1) mit dem Schmerzmotiv "d-f-e-----" über die melodische Abwärtslinie des phrygischen Modus hinaus in die offene Frage:



Elmar Budde hat in seinem Buch "Schuberts Liederzyklen" folgende These zu Anfang und Schluß der *Winterreise* aufgestellt:

"Schubert hat das erste Lied, so wie es heute vorliegt, als letztes komponiert. Die erste Abteilung der 'Winterreise' ist in einer ersten Niederschrift überliefert; nur das erste Lied, 'Gute Nacht', stellt eine Reinschrift dar. Im Manuskript der ersten Niederschrift sind die ersten Seiten herausgerissen; auf einer neuen Lage Notenpapier ist die endgültige Fassung in Schönschrift niedergeschrieben. Mit Sicherheit hat es eine Fassung von 'Gute Nacht' gegeben, die Schubert verworfen hat. Die formale Komplexität der endgültigen Fassung, die Ausrichtung auf das letzte Lied des Zyklus legen die Vermutung nahe, daß Schubert sich der Bedeutung des ersten Liedes für den gesamten Zyklus erst bewußt wurde, als er die 12 neuen Gedichte Wilhelm Müllers kennenlernte und sie zu vertonen begann."

"Himmelserscheinungen" und "Sonnenuntergänge"

Klangerkundung: "im Dunkeln" von cis-moll und Cis-Dur

fis / Cis A / Cis fis / Cis A / Cis

Takt 6/7 Takt 8/9 Takt 11/12 Takt 12/13

Takt 27/28 Takt 28/29 Takt 31/32

Die phrygische Sekunde in 3 Melodien

The first staff shows a single melodic line with a Phrygian second interval (Bb to C). The second staff shows a melodic line with a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm. The third staff shows a melodic line with a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm, with a bass line accompaniment.

Eine Melodie in *a-moll* (äolisch - ohne Leitton)

A single melodic staff in A minor (aeolian mode) without a leading tone, showing a Phrygian second interval (Bb to C).

Eine Melodie im *phrygischen Modus* (am Ende mit "Leitton" f zum Modalton e)

A melodic staff in Phrygian mode with a leading tone at the end, showing a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm. Below it is a bass line accompaniment.

Eine Melodie mit Baßstimme (mit Modulation)

A melodic staff with a bass line showing modulation. The bass line starts in A minor and modulates to D minor. The melodic line shows a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm.

Ein 4-stimmiger Bläusersatz

A four-part woodwind setting with dynamics markings. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The dynamics markings are *dim.* and *pp*. The piece ends with a *decresc.* marking.