

Shuberts *Winterreise* - eine musikalisch-sängerische Klangerkundung

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

1. Gute Nacht

Intruduktion – ein Ritornell



„Die Winterreise“ - welch ein Beginn! Schauge ich mit den Ohren in die Noten und lasse ich vor meinem inneren Ohr ein Klangbild und eine Klanglandschaft entstehen, kann ich in meinen Ohren die klingende Zeit sich in ihrem Strömen und Pulsieren dehnen lassen, kann ich mit meinen inneren Ohren hineinhören in einen Klangraum, der im und hinter dem Notenbild, wie auch zwischen den Noten in Erscheinung treten kann.

So höre ich die gleichmäßig pulsierenden **Portato-Achtel**, eine leere Quinte im Baß und eine Oktave darüber die Terz. Keine Eins ist zu hören, alle Achtel sind völlig gleichgewichtig und auch im d-moll-Dreiklang ist keiner der drei Töne hervorgehoben. Schließe ich die Augen und lasse ich die Achtel in mir weiterklingen, so kann es mir scheinen, als wäre es schon immer da gewesen, dieses pochende Pulsieren im offenen Raum der weiten Lage des Dreiklangs von Grundton, Quinte und Terz. Ich muß nicht hören und verstehen, ob sich in diesem Klang die Moll-Terz mit den Obertönen des Grundtons reibt, es ist ein weicher und doch insistierender Klang, der mich in einen unbestimmbaren Raum hineinzieht, weiter und immer weiter, als wollte „es“ nicht enden, und/oder als wolle etwas weiterklingen, was einmal angeklungen ist und immer noch spürbar ist, weiterklingt und weiterwirkt.

Und dann, in der hohen Oktave, taucht **die Moll-Terz (f2)** auf, wie aus weiter Ferne und doch mit solch unmittelbar erregender Intensität, daß sie sich in meinem inneren Hörerleben in der Zeit und im Raum auszudehnen scheint. Und wie sie den dunkel pulsierenden Grundklang verstärkt und aufleuchten läßt, so zieht sie zugleich meine Ohren einen halben Ton weiter in eine Abwärtsbewegung hinein, einen **Halbton-„Schritt“ tiefer zum e2** und mit dem „e“ hinein in eine eigenartig weiträumige Dissonanz (e2 als Große Septime zur Mollterz f1 und als Große None zum Grundton „d“, aber auch als doppelte Quinte zum „a“ des Moll-Dreiklangs - quasi eine Art Septnonakkord). Es ist eine „Dissonanz“ wie ein **innerer Zustand**, der sich für einen Moment nicht auflösen will, ein dichter offener Zwischenraum, räumlich zeitlich zwischen „f“ und „d“ von da nach dort und im vertikalen Klangraum zwischen „d“ und „f“ oben und unten, höher und tiefer.

Spielerich nur diese beiden Klänge auf dem Klavier, spüre ich einen starken Reiz, sie immer wieder erklingen zu lassen. Dann wirkt der Klang mit dem f2 immer stimulierender, und darauf höre ich in dem e2-Klang immer mehr „Innenleben“, vor allem die Quinte „a“ schwingt immer stärker mit.

Lasse ich nun die inneren Schwingungen des e2-Klangs einen Ganzton tiefer weiterklingen in dem folgenden d-moll-Klang und auch noch auf der Quinte aus- und nachklingen in der Unterquarte „a“, so wird aus der einfachen Tonfolge **f – e – d – a** ein veritables **Motiv**, nicht nur ein melodisches Motiv und eine motivische Klangfolge, sondern auch ein für den ganzen Zyklus

(*) 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.

prägendes und musikalisch ausdrucksstarkes Motiv:

repetierende Tonfolgen, eine Abwärtsbewegung von der *Moll-Terz* über und durch die *Sekunde* mit ihren möglichen Reibungen hin zum *Grund-Ton*, und vor allem ein bewegtes Klanggeschehen unter- und innerhalb dieser „Melodie“, das, ausgelöst durch eine einfache *Durchgangs-Dissonanz*, in einen Klang-*Innenraum* hinein und durch ihn hindurch führt, der unergründlich in seiner Weite und Tiefe erscheint, erregend in seiner weich dunklen und hell schmerzlichen Färbung.

Woher, aus welchen pochenden Erfahrungen erklingt dieses Motiv, in welche Innenräume dringt es, durch welche Erfahrungen führt es hindurch und wie weiter, wo führt es am Ende hin?

Als letztes Motiv, am Ende der *Winterreise*, erklingt die gleiche Tonfolge wie am Anfang, leicht gewendet als Frage: **d – f – e----- ...**

Das erste und das letzte Motiv der *Winterreise*:



57

dei - ne Lei - er drehn ... ?

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.

Bevor ich mich von dem Anfangsmotiv nun weiter in die Musik hineinziehen lasse, spiele ich mir nur die **Melodiestimme** des Vorspiels vor, ohne Harmonien, ohne Phrasierungsbögen und ohne Dynamik. Was für eine schwebend leichte, auf eine Art unbekümmerte Melodie! Wie sie so sanft dahinfließt, wiederhole ich sie gerne noch ein paar Mal. Nehme ich dann den pulsierenden Baßton dazu, beginnt sich ihr Charakter zu verändern. Über den stetig pochenden, beinahe drängenden Achteln im Baß verliert die Melodie ihre rhythmisch bewegte Leichtigkeit. Schon auf dem ersten e2 ist eine leichte klangliche Erregung zu spüren und erst recht in dem Sekundvorhalt im dritten Takt. Die letzten Takte klingen nicht mehr leicht aus, sondern bekommen durch die Baßlinie deutlichen Kadenzcharakter. Nehme ich die ganze linke Hand zur Melodie hinzu, dann erklingt die Melodie von Beginn an aus einem weiten Klangraum, die Forte-Piano-Akzente finden allein aus dem Zusammenklang mit der Quarte ihre Wirksamkeit, und es ist zum Ende hin deutlich wahrnehmbar, wie sich die Melodie aus dem weiten Quintraum zu Beginn in der Abwärtsbewegung über die Terzen in Takt 3 und 4 durch die vollen Akkorde in Takt 5 und 6 immer mehr in einen *inneren Klangraum hinein verdichtet und füllt*.

Und wie geht es nun aus dem ersten Motiv heraus weiter? Schauge ich wieder mit den Ohren in die Noten und versetze ich mich erneut hinein in das **Innenleben der Musik**, klingt noch der sehrend gedehnte Halbton-„Schritt“ „f - e“ in mir nach, weich aufgefangen auf der Quinte, pocht der d-moll-Dreiklang unbeirrbar weiter ohne wirklich erkennbaren Schwerpunkt auf einer Eins – da bricht die kleine Melodielinie ab: es ist als würde der Klang abstürzen, als würde etwas aufbrechen oder hervorbrechen, ein dunkler herb scharfer Klang, extrem verdichtet, unergründlich. Doch mit einer leichten, fast tänzerischen Punktierung führt die Wiederholung des Anfangsmotivs „f – e – d – a“ erstmal über den Abgrund hinweg in die tiefere Oktave über dem pulsierenden Grundton mit nachklingender tiefer Quinte.

Ein kurzes Innehalten auf einer vorläufigen Eins und nochmal bricht der düstere Klang hervor, nun aber durchglüht von dem angebondenen Vorhalt der Moll-Sexte „b“ in die Quinte „a“ (Bindebogen !). Und aus der d-moll-Quinte, über einen Quintfall in die Tiefe zur Subdominante, leuchtet für einen akzentuiert gedehnten Moment ein warm schimmernder g-moll-Klang auf, über dem tiefen „G“ in weiter, weiter Lage mit verdreifachter Quinte „d“, als Auftakt eingebunden in eine nun schon gewichtigere Eins mit einem dichtmöglichst gefüllten Tonika-Akkord, noch mit der Quinte im Baß. Der Akzent dehnt hier den zeitlichen und klanglichen Raum zwischen den beiden Moll-

Akkorden und der Bindebogen bindet nicht die Oberstimmen „d“ und „a“ wie im ersten Motiv, sondern die Klangräume von g-moll und d-moll. Und während im Baß die Quinte „a“ „sehnd“ in die Moll-Sexte „b“ strebt (die Terz der g-moll-Subdominante) und wieder zurückgleitet, höre ich in der Oberstimme aus der dichten vollen Eins eine einfache schlichte Quint-Tonleiter, die sich leicht und gleichmäßig zum Grundton hin bewegt und doch mit dem Praller auf dem „e“ (e-f-e !) eine letzte feine Erregung aufklingen läßt, bevor das Vorspiel bzw. die Introduction auf dem tiefen Großen D ausklingt und zugleich aus ihm heraus ein nun räumlich ausgedehnteres Pochen wieder anhebt mit der Oktave d2 im Diskant.

(Nachbemerkung zum Bindebogen T. 4-5 g-moll/d-moll: Als Pianist würde ich strikt die konkreten Bindebögen „d-a“ und „g-f“ mit entsprechendem stummen Fingerwechsel einhalten, um die beiden Klangräume von g-moll und d-moll über einen klingenden Zwischenraum miteinander zu verbinden.)

In was werde ich nun hineingezogen? Wo kam dieses Pulsieren denn her und wann hat es angefangen? Will es immer so weiter gehen oder wieder von vorn anfangen – ein Vorspiel und ein Zwischenspiel wie ein **Ritornell**, ein sich immer weiter wiederholendes „Lied“: wie zu einer Drehleier gesungen. Ein „Lied“, das mit seinem gedehnten Halbton-„Schritt“ zu Beginn nicht einfach nur vorwärtsschreitet; ein „Lied“, das mehrfach ins Stocken zu geraten scheint mit den Ein- und Ausbrüchen am Ende der Vierer-Pulse; ein „Lied“ gesungen über unsicherem Untergrund, mit offenem Beginn und offenem Wiederbeginn (in Takt 7 ! dazu s.u. S. 5 „Vom Ritornell zur Strophe“).

Schaue ich noch ein letztes Mal zurück in die Noten des Ritornells, frage ich mich, was das für ein eigenartiger Klang ist, der da zweimal mit einem Forte-Piano Akzent den pochenden Puls durchbricht, in den das sehnde Anfangsmotiv abzustürzen scheint und der dann ein weiteres Mal hervorbricht, dieser dunkle, herbe, scharfe Klang, extrem verdichtet, unergründlich, wie ich ihn oben beschrieben habe. Es ist, über dem pulsierenden Liegeton „d“, ein verminderter Septakkord oder, harmonisch funktional gesehen, ein dominantischer **A-Dur-Sept-Nonen-Akkord** mit der Kleinen Septime „g“ und der Kleinen None „b“, hier auf kleinstem Raum dicht zusammengedrängt. Als erweiterter Dominantseptakkord bzw. verdichteter verminderter Septakkord strebt er wie hier nach dem kurzen dissonanten Einbruch in die Auflösung der Tonika (d-moll).

Was bricht da ein, was bricht da hervor – schon in den ersten Takten des Vorspiels, des ersten Liedes der *Winterreise*, einer Wanderung in und durch die Nacht, einer „Reise nach innen“, wie sie gedeutet wird? Was deutet sich hier an - das Ende schon im Anfang? Beim Vergleich des ersten Motivs in *Gute Nacht* mit dem letzten Motiv im *Leiermann* fiel es mir schon „in die Ohren“: Mit der letzten Frage des Wanderers „Willst zu meinen Lieder deine Leier drehn?“ sticht in hoher Lage ein kompletter Sept-Nonen-Akkord grell in die Ohren (wie oben beschrieben), am Ende des letzten Liedes liegt er auch noch eine Quinte über der Dominante des ersten Liedes. Was zu Beginn im „Lied“ des vom Klavier gesungenen Ritornells wie ein Einbrechen in einen unsicheren Boden erschien, ist nun ein letzter stimmlicher Ausbruch des Sängers der „Winterreise“ :

Welche Lieder will er dann zu den leeren Quinten der Drehleier singen?

Gute Nacht (d-moll)
Takt 3/4 : A-Dur 7/9

Der Wegweiser (g-moll) Takt 57
A-Dur 7/9 : (a)-cis-e-g-b

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

„**Ein- und Ausbrüche**“ also am Beginn des Weges mit ungewissem Ende, ein durchdringender gesungener „Ausbruch“ am Ende der Reise – und auf dem Wege : ein „Durchbruch“ an einem Wendepunkt des inneren Weges, den „unverrückten Weiser“ im Blick, auf der „Straße“, „*die noch keiner ging zurück*“. Alle Brüche und Wendungen sind gestaltet mit *einem* musikalischen Ausdrucksmittel, einem **Sept-Nonen-Akkord** oder Vermindertem Septakkord. Dieses ganz eigen-

artige Klanggebilde, stark verdichtet in seiner Anhäufung von Kleinen Terzen und zugleich weit und offen in seiner Unbestimmtheit, kann in eine verstärkte Auflösung streben, aber/und er kann sich auch wenden in die unterschiedlichsten harmonischen Räume.

An diesem Wendepunkt im *Wegweiser* hören wir wieder eindringliche Tonrepetitionen, wie sie schon am Beginn der Winterreise zu hören waren, hier reduziert auf *einen* stetig pochenden Ton im Instrument und in der Singstimme. Keine Melodie wird hier mehr gesungen, die, wie in der Introduction, einbrechen kann „ins Eis“ eines A-Dur-Septnonakkords, da in ganz enger Lage. Beim „unverrückten“ Wegweiser taucht unversehens aus der Tiefe der Tritonus „cis“ auf und verwandelt als Leitton-Terz den Grundton „g“ in der Melodiestimme in die Septime des gleichen A-Dur-Septnonakkords, nun in weiter Lage. Hier bricht nichts mehr ein noch aus. In der harmonischen Funktion springt hier der 7/9-Akkord in die doppelte Quinte von g-moll nach A-Dur und löst in der Folge eine Kette von harmonischen Wendungen über immer weitere 7/9-Akkorde aus, in denen sich der innere Durchbruch des Wanderers vollzieht zur Entscheidung, den Weg konsequent weiterzugehen. (Alles weitere im entsprechenden Text zu „20. Der Wegweiser“)

Solchen Ein- und Ausbrüchen, Durchbrüchen, verrückenden Wendungen, dichten und weiten unergründlichen Klangräumen, Abstürzen, Verunsicherungen, Transformationen durch den „**Verminderter Septakkord**“ als musikalischen Ausdrucksmittel wird der Wanderer im „zyklischen“ Verlauf der *Winterreise* immer wieder ausgesetzt - harmonische Wendungen im Innenleben der Musik, wie sie der Sänger, unterstützt von seinem Begleiter, im Klang der Stimme hörbar und für den Zuhörer erlebbar werden lassen kann.

Hier nur angedeutet ein paar weitere Beispiele aus den Liedern, in denen dieser Klang als Verminderter Septakkord oder als Septnonakkord auftaucht, als Akkord oder als Klangraum:
Erstarrung : Takt 27 „durchdringen Eis und Schnee“ - *Wasserflut* : Takt 12 „durstig ein das heiße Weh“ - *Frühlingstraum* : Takt 25 „es schrien die Raben vom Dach“, Takt 85 „wann halt ich mein Liebchen im Arm“ (beide Male E-Dur-7/9) - *Der greise Kopf* : Takt 7 „übers Haar gestreuet“ - *Die Krähe* : Takt 33 „Treue bis zum Grabe“ - *Letzte Hoffnung* : (der 7/9-Akkord dominiert das ganze Lied) – *Das Wirtshaus* : Takt 19 „Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt.“ - *Die Nebensonnen* : Takt 24, E7/9 im Abgesang des Klaviers

„*Welch ein Beginn!*“ habe ich am Beginn dieses Textes geschrieben, dem Beginn einer intensiven Reise in und durch das Innenleben der Musik in den ersten sechs Takten von *Gute Nacht* und damit auch der Beginn einer längeren Reise durch das Innenleben des ganzen Zyklus der *Winterreise*. Bevor mich die pulsierenden Achtel weiter hineinziehen in den anhebenden Gesang, noch ein Rückblick auf die musikalischen Elemente, die in den ersten Takten des Zyklus schon anklingen und die auf unterschiedliche Weise in all den Liedern immer wieder eine Rolle spielen werden :

Musikalische Elemente in der Intruduktion

- Portato-Achtel (*) finden sich wie hier als Akkord oder auch als Akkordfolge, als Einzeltöne und als Oktaven und auch in rhythmischen Figuren. In diesem 2/4-Takt gibt es nur einen gleichwertigen rhythmischen Puls, keine schwere Eins und keine leichte Zwei, einen Achtel-Puls, der durch seine Stetigkeit und die Gleichwertigkeit der Pulse eine gewisse Gewichtung bekommt. Die Portato-Achtel sind vor allem auch in *Täuschung*, im *Wegweiser* und im *Wirtshaus* zu finden.

* portato („getragen“) : eine Artikulationsart, bei der die einzelnen Töne mit leichtem Nachdruck, aber ohne völlige Bindung (also weder legato noch staccato) vorgetragen werden.

Repetitionen: Die Ton- und Akkordwiederholungen wie am Beginn des Liedes stehen nicht nur für ein rhythmisches Modell. Es sind auch akustische Signale, die sich in der Wiederholung verstärken, die das auditive Erregungsniveau erhöhen und die Ohren hineinsaugen in das musikalische Geschehen. Sie können im wahrsten Sinne des Wortes „nerven“, sie können bedrängen und unerbittlich weitertreiben, aber auch einen durchgehenden Klangraum öffnen Schichten des Frequenzspektrums intensivieren. (*Rückblick, Frühlingstraum, Im Dorfe, Täuschung, Der Wegweiser*)

- Kleine Sekunde: Sie kann wie hier zu Beginn charakterisierender Teil eines Motivs sein, und so gedehnt in eine Dissonanz hinführen, sie kann aber auch als Vorhaltdissonanz einen Klang intensivieren oder verschärfende Akzente setzen (*Die Rast*). Wie in Takt 5 gibt es immer wieder ausdrucksstarke Sekundwendungen z.B. in *Die Nebensonnen* (T. 20/21 e-f-e „ich auch wohl drei“)

und 23-24 in der Baßlinie e-f-e-f-e !). Auch als sogenannte phrygische Sekunde (*) wird sie von Schubert u.a. in *Letzte Hoffnung* eingesetzt. So kann auch der erste Teil der Melodie in *Gute Nacht* in der phrygischen Tonart gehört werden.

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

- Sept-Nonen-Akkord: wie oben beschrieben

- Akzente: Forte-Piano-Akzente kommen in fast jedem Lied der Winterreise zum Einsatz und, ebenso wie in Takt 4, Akzente auf einer unbetonten Taktzeit (wie auch im Vorspiel von *Erstarrung*: keine Eins im Takt, aber ein Akzent auf die Vier). Schubert setzt die Akzente meist zwischen die beiden Systeme im Klavierpart. In besonderen Fällen gibt es spezielle Akzente in der Oberstimme oder im Baß. Hier im Vorspiel wie auch in den Strophen von *Gute Nacht* soll offensichtlich nicht die Oberstimme oder die Melodie im Klavier hervorgehoben werden, sondern *offenkundig* der besondere Charakter des Gesamtklang dieses Akkordes markiert und hervorgehoben werden. (Die fp-Akzente oberhalb der Oberstimme im Klavier in der Peters-Ausgabe befördern eine deutlich andere Artikulation der Phrase.)

- Bindebögen: Sie setzt Schubert sehr genau und sehr spezifisch zur Hervorhebung von Motiven und zur melodischen und rhythmischen Phrasierung ein. In der Introduction von *Gute Nacht* über das einleitende Motiv (d.h. die erste Achtel ist kein Auftakt), dann davon abgesetzt ein Bogen vom fp-Akzent hin zur ausklingenden Eins (kein Auftaktbogen !), in Takt 3 unter (!) der Figur (Betonung der Vorhaltsekte), in Takt 3 und 4 als melodische Anbindung der Unterquarte, und von Takt 4 zu Takt 5 führt der Bogen in rechter und linker Hand von der gedehnten Subdominante weich in den 4/6-Akkord der Tonika zu Beginn der Kadenz. (In der *Wetterfahne* sind die Auftaktachtel durch Bindebogen abgesetzt.)

Zum Vergleich die Bindebögen in der Petersausgabe, die eine ganz andere Phrasierung bewirken: Am Beginn ein großer Bogen vom f2 zum d1 mit einem fp-Akzent direkt unter dem Bogen, Takt 3/4 Bogen über e1-d1 mit Akzenten über oberem und unterem System, Takt 4/5 Bogen nur über den Oberstimmen, aber Akzente in beiden Systemen.

Zur rhythmischen Struktur - vom Ritornell zur Strophe

Wie oben beschrieben beginnt das Vorspiel ganz offen, ohne markante Eins oder einen deutlichen Einsatz. Das pochende Pulsieren hebt an, als wäre es immer schon dagewesen, und es wird bis zum Ende des Liedes nicht aufhören, ja im Verlauf der *Winterreise* immer mal wieder anklingen wie im *Wegweiser*. Über dem kontinuierlichen Pochen erscheint ein kurzes Motiv ohne besonderen Auftakt. Die dreimalige Eins in Takt 3 – 5 hat kein Gewicht, bildet keine Struktur, wirkt wie hinausgezögert durch den vorhergehenden Akzent auf das letzte unbetonte Achtel im Takt davor. Dazu wird durch die Wiederholung von Takt 3 eine rhythmische Gliederung nivelliert. Mit einer einfachen Tonleiter abwärts wird eine Kadenz eingeleitet, die nach 6 Takten mit vollem Akkord auf tiefem Grundton in die Eins von Takt 7 „fällt“. Allerdings nur für den Moment eines Achtels, denn sogleich verfallen wieder die Portato-Achtel in ihr gleichmäßiges Pulsieren. Das Ritornell könnte wieder von vorn beginnen, doch nun beginnt der Gesang mit der ersten Strophe, wieder wie in der Introduction ohne deutlichen Auftakt oder Einsatz, fast ein wenig „unmotiviert“ wird das Eingangsmotiv des Instrumentalvorspiels aufgenommen. Es führt in einem großen Bogen mit zweifacher Abwärtsbewegung durch zwei Verszeilen nach 4 Takten zu einer ersten mehr oder weniger deutlichen Eins und in der Wiederholung mit den nächsten beiden Verszeilen zu einer weiteren am Ende der ersten 8-taktigen Periode von Takt 8 bis Takt 15.

Nach einer weiteren 8-taktigen Periode in der parallelen Dur-Tonart F-Dur (die Wiederholung der beiden Verszeilen „*Das Mädchen ... gar von Eh'.*“). Im 8. Takt dieser Periode setzt ein 3-taktiges Zwischenspiel ein, das zur dritten Periode moduliert mit den letzten, ebenfalls wiederholten Zeilen der ersten Strophe „*Nun ist die Welt ... gehüllt in Schnee.*“. Im letzten Takt der Strophe setzt wieder das 6-taktige Ritornell der Introduction ein, Strophenschluß und Ritornell-Beginn überlappen sich. So löst sich schon zu Beginn des Zyklus jede geordnete und im Liedgesang vertraute rhythmische Ordnung und Gliederung auf, selbst in einem echten Strophenlied mit Wiederholungszeichen wie *Gute Nacht* (neben der *Wasserflut* das einzige Strophenlied im ganzen Zyklus).

Strophe 1 und 2

Nun setzt die Singstimme ein. Ohne in die Noten zu schauen, begeben sich ganz in die innere Klanglandschaft der Musik und lasse in meinen inneren Ohren den Gesang erklingen, nur den Klang der **Melodie** als Vokalise, erstmal nur den ersten Bogen vom f2 bis zum e1. Um mich einzustimmen in den Klangraum, aus dem der Gesang auftaucht und über dem er zu schwingen anhebt, vertiefe ich mich innerlich in den d-moll-Klang in seiner weiten offenen Lage. Erst lasse ich die Oktave in der Oberstimme erklingen, dann mal die Moll-Terz hervortreten und auch die Quinte anklingen, der Grundton klingt immer mit. Und dann, wie aus weiter Ferne, erscheint in diesem Klangraum als hoher schwebender Klang das f2. Mit dem Stimmklang dringt es in mein Ohr, dehnt sich etwas, um weiter zu streben in das e2 hinein, als wollte der Klang einen Moment aufgefangen werden, gleitet weiter in ein helles d2 hinein, das in der Unterquarte a1 noch weiter zu klingen scheint, und mit dem f1 dann dringt der Stimmklang in dichtere, tiefere Schichten ein, dehnt sich wieder, wird farbiger und intensiver und drängt weiter, bis als voller Klang in neuen, verwandelten Farben das „e“ fast ein bißchen aufblüht in seiner dunklen dichten Klangfarbe, nun soweit aufgefangen aus der hohen schwebenden Lage und soweit angekommen auf und in einem klingenden Grund, daß er in einer weiteren Halbtonbewegung vom f1 zum e1 noch nachklingend weiterschwingen will. Es kommt mir in meiner Klangvorstellung fast so vor, als ginge von dem tiefen „e“ ein Sog aus, bis in diese Tiefen oder noch weiter und noch tiefer ?

Wo ist nur der d-Moll-Klangraum geblieben, in den ich mich eingestimmt hatte? Hat er sich etwa verflüchtigt oder klingt im Hintergrund noch etwas nach, an dem sich die in meinen Hörraum eingedrungene („eingezogene“) Sekunde „f – e“ reiben kann?

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 :

* In der phrygischen Tonart 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. Auf dem Klavier bilden die weißen Tasten vom e" zum e' die phrygische Tonskala.

„Fremd bin ich eingezogen, ...“

Lasse ich nun diese etwas fremdartige, eindringlich berührende Melodie wirklich „einziehen“ in den Klangraum von d-moll, in vollem Gesang mit Text und Begleitung, ist mir als Sänger dieser Beginn des Liedes und damit der „Einstieg in die Route“ für den ganzen Zyklus in gewisser Weise fremd und wirkt auf mich sperrig. Der erste Schritt mit der (alles entscheidenden) ersten Note und dem ersten Wort ist sängerisch richtig schwierig. Gleich in welcher Lage gesungen, der erste Ton ist hoch, nur ein kurzes Achtel und dazu noch ein Auftakt in eine Abwärtslinie hinein. Und auch das Wort „fremd“ ist nun wirklich nicht besonders sangbar. Aber warum sollte der Einstieg in ein so tief bewegendes Werk für einen Sänger auch leicht und eingängig sein. Auf dieser Reise gibt es von Anfang an keine Chance sich warm oder gar frei zu singen, vielmehr gilt es, so gut als Sänger eingestimmt und stimmlich so frei zu sein, daß die Musik und der Sinn des Textes im Klang der Stimme Gestalt annehmen und zum Ausdruck kommen kann, ganz unabhängig von sängerischen Problemen und Fertigkeiten.

Mit einer **Moll-Terz** zu beginnen, die faktisch über der Oktave in der Oberstimme des Klaviers erklingt, darf immer wieder eine echte Herausforderung für den Sänger sein, eben um diesem Einsatz eine Intensität zu verleihen, die die Ohren der Zuhörer öffnet und unmittelbar einstimmt in die Situation und Gefühlslage dessen, der sich fremd fühlt. (Es ist das einzige Lied im Zyklus, das mit einer Moll-Terz und dann noch in so exponierter Lage beginnt. *Täuschung* und *Die Nebensonnen* beginnen auch mit der Terz, allerdings eingebettet in einen Dur-Klang und in sängerisch bequemer Lage.) Der Zuhörer muß nicht hören, daß es die Moll-Terz ist, aber sein Ohr wird vielleicht berührt von einer besonderen Klangfarbe und sein Gemüt wird vielleicht erregt von einem Wort, das befremdlich klingt, das sich spürbar nicht wohl fühlt in dieser hohen Lage auf diesem kurzen Auftaktachtel.

(„Befremdlich“ sollte es allerdings nicht in dem Sinne klingen, daß das Wort auf der einen Seite künstlerisch aufgeladen wird mit emotionaler Bedeutung und auf der anderen Seite das „R“ so stark gerollt wird – meist automatisch wegen des starken Zungendrucks bei vielen Sängern -, daß das Wort künstlich artikuliert klingt. Und auch als impulsiver Auftakt taugt es nicht, um im entsprechenden Tempo die ganze Phrase auf einen Atem durchzusingen.)

„Fremd“ ist der Auftakt, „fremd bin ich“ das erste Motiv – und das ist, wie schon in der Introduction des Klaviers, keine simple in die Tiefe, zum Grundton strebende kleine Molltonleiter in der Folge 3-2-1 und auch nicht der Auftakt in ein flüchtendes Gehen, wie es manchmal interpretiert wird. Gesungen dehnt sich die Moll-Terz in das e2 hinein und über es hinaus, das e2, das sich als None unbestimmt und „fremd“ über dem d-moll-Klang ausbreitet, im vertikalen Akkord und im fallenden Dreiklang der Melodie. Doch nun im Gesang gibt es keinen Einbruch in einen dichten dissonanten Septnonakkord wie im Vorspiel, vielmehr wird der Gesang über das tiefe f1 hinaus gleichsam angezogen von einem **wundersamen Klang** (g-moll +6), der das folgende tiefe „e“ einhüllt und umfängt : ein g-moll-Dreiklang (g-b-d) mit hinzugefügter Sexte (e), die Subdominante, wie der Akkord funktional definiert werden kann.

Anders beschrieben und wahrgenommen kann er auch als ein Klang gehört werden, in dem innerhalb einer weiten Quintoktave (d) in den Außenstimmen durch eine Gegenbewegung im Alt und Tenor ein dichter, scharfer Tritonus zwischen „b“ und „e“ erklingt (wie auch im Forte-Piano-Akzent von Takt 3). Diese Verdichtung im Innern des Klangs korrespondiert mit einer Spannung in der Ausdehnung des Klangs zu den Außenstimmen hin, über die Moll-Sexte „d – b“ in den Unterstimmen und die Kleine Septime „e – d“ in den Oberstimmen, eine Verdichtung und Spannung, die selbst noch in der „Auflösung“ von Sexte und Septime in Quinte und Terz den d-moll-Klang in seiner Färbung eigenartig verwandelt.

Als ich beim Einstudieren des Liedes diesen Klang entdeckt habe, der mir bis dahin im Selbersingen wie beim Hören von Aufnahmen gar nicht aufgefallen war, hat er in mir etwas angerührt, das mich immer wieder tief bewegt, wenn ich ihn zwischen den d-moll-Klängen höre und auf mich wirken lasse. Ich habe ihn dann in den Noten für meinen Begleiter eingekreist, damit er ihn mit Achtsamkeit in seiner Farbigkeit zum Klingen bringen möge, in allen Takten, in denen er auftaucht (9 „eingezogen“, 13 „mir gewogen“, 24 Zwischenspiel, 26 „Nun ist die Welt...“, 58 „Die Liebe liebt...“, 62 „von Einem zu dem Andern“)

Allein gehört hat er für mich als Klang etwas fast schmerzhaft Wehmütiges, als wüßte und könnte ich im Innern des Klangs nicht aus noch ein und fühlte mich doch wie magisch angezogen von einem glühenden Brennen tiefer innen im Klang. Höre ich mich erst nochmal in den herben weiten

d-moll-Klang ein und erscheint dann dieser „**wundersame Klang**“, umhüllt er mich, ich tauche ein in seine dichte Atmosphäre, werde angezogen und erschüttert von den inneren Abgründen dieses Klangraums (ohne Grund mit der Quinte im Baß), doch in meinen Ohren klingt das zu einer hellen Quinte verwandelte hohe „d“ als Oberton immer weiter und leitet mich hinüber über Tiefen und Untiefen in den Oktavraum der Grundtonart (Grundton im Baß und 2. Oktave in der Oberstimme). Wie freundlich hell blinkt nun das hohe „f“ als Moll-Terz im Klavier auf, über der Singstimme, wie ein verwandeltes Echo des ersten „fremden“ f2 zu Beginn. In der Wendung in eine schlichte Kadenz hinein löst es alle Erschütterungen aus dem „wundersamen Klang“ auf – scheinbar oder vorerst ? Auf jeden Fall führt der Dominantseptakkord mit dem Leitton „cis“ (im Klavier und nicht in der Singstimme) für einen Moment in einen voll klingenden d-moll-Akkord, der aber mit seiner Oktave in der Oberstimme und einer verdoppelten Quinte nicht wirklich als Moll-Akkord zu erkennen ist.

Auch im **Gesang** kann mich das pulsierende d2 im Klavier hinüberleiten über den Gang in die Tiefe hinaus. Es darf für meine Ohren stimulierend als immer wieder neu erklingender Oberton in der Begleitung durchaus herauszuhören sein. Mir als Sänger kann die Orientierung an diesem „Leitton“ gelingen, wenn ich schon in Takt 8 das Spektrum vom d2 mit hineinklingen lasse in die folgende Quinte a2, sie also, wie es meine sängerische Praxis ist, „in die Kuppel“ singe. Auch das folgende „f“ als Mollterz orientiert sich an der Quinte, daß es nicht zu tief und mulmig klingt. So eingestimmt in den d-moll-Dreiklang intoniere ich das tiefe „e“ nicht einfach einen halben Ton tiefer, vielmehr fühlt es sich für mich so an, als wäre es eine modulierende Bewegung in einen dichten, vielfarbigen Klang oder Klangraum hinein, der weniger durch seine Tonhöhe/Tontiefe in Erscheinung tritt, als durch seine räumliche Binnenspannung in der Beziehung zum „b“ und „g“ (verminderter Dreiklang) und seine ausgedehnte Spannung zum d2 gleichsam als Septime - eine Modulation, die noch intensiviert wird durch die „e-f-e“ Sechzehntelbewegung an das „g“ heran.

„ ..., fremd zieh ich wieder aus,“

Dieses „fremd“, wenn es nun vom „e“ in die Septime springt, ist noch durchtränkt von den tiefen Wassern des „wundersamen Klangs“ in Takt 9, doch „klingt“ es sich wieder ein in die Oberton-Quinte von g-moll und klingt weiter als Oberton-Oktave über der Quinte „a“ von d-moll. Wird dieses „a“ („zieh“) ebenso „in der Kuppel“ gesungen wie das vorherige in Takt 8 („*eingezogen*“), so kann es weiterklingen durch die Kadenz hindurch bis zum Schlußton der Zeile, der wiederum keine schwere Eins markieren muß, sondern unter der Kuppel seiner Quinte leicht schwebend ausklingen darf. Nach dem intensiven Abwärtsgang in fremd klingende Tiefen, klingt nun der Gesang im „Ausziehen“ ein wenig wie erleichtert in den leicht trudelnden Sechzehnteln und aufgehellt durch die Verwandlung des Eingangsmotivs „f-e-d“ im Gesang in die Oberstimme „f-d-cis-d“ im Klavier. Was in der Intruduktion der Vorhalt-Praller „e-f-e“ über dem g-moll-Akkord war, gleichsam als Vorspiel zu dem gleichen ausgedehnten Klanggeschehen in Takt 9, was als erstes Motiv im Klavier und im Gesang mit der Tonfolge „f-e-d-a“ „fremd eingezogen ist“, kommt nun ans vorläufige Zeilenende mit den gleichen Tönen „a-f-e-f2, die nun die Moll-Terz „f“ umkreisen, bevor sie den Grundton erreichen.

„ ..., der Mai war mir gewogen mit manchem Blumenstrauß.“

Und das Pulsieren „geht“ weiter durch die gleichen Klangräume und Klangmodulationen, mit den gleichen Motiven und melodischen Wendungen, nun aber mit schwebendem Auftakt in den leicht in der None erbebenden „Mai“ hinein und mit großem Bogen unter dem klingenden d2 hindurch. Den „wundersamen Klang“ scheint die Gesangslinie nur zu streifen, und doch, in der Erinnerung, rührt er wohl an starke Gefühle im „Wonnemonat“, umso unmittelbar freundlicher darf dann wieder der „Blumenstrauß“ am Ende der ersten 8-taktigen Periode klingen.

„Das Mädchen sprach von Liebe ...“

strauß. Das Mäd-chen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von - Eh', das
heit. Es zieht ein Mon - den schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, es

legato

Mäd-chen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von Eh'.
zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te mit,

In einer wiederum ganz freundlich klingenden **Überleitung** zur nächsten Periode verwandelt sich in der Klavieroberstimme die Oktave von d-moll in die VI. Stufe von F-Dur (Tonikaparallele) und in mehrfacher Gegenbewegung im Klaviersatz erhebt sich der Klang über den Dominantseptakkord C7 in die parallele Dur-Tonart von d-moll, nach **F-Dur** und steigt gleich weiter zur Dominante **C-Dur**: „Das Mädchen (F-Dur) sprach (d-moll) von (G7) Liebe... (C-Dur)“. Die Moll-Terz „f“, mit der der Sänger zweimal in höchster Höhe eingesetzt hat und von der aus er sich „hinabgesungen“ hat bis zum Grundton hin, verwandelt sich in den eine Kleine Terz höher klingenden neuen Grundton von F-Dur. Der Sänger hat nun im Gegensatz zum ersten Einsatz die Möglichkeit, sich durch mehrfache Wiederholung des Grundtons einzusingen, einzuschwingen und einzufinden in diesem verwandelten hellen, klaren Klangraum von F-Dur. Auf dieser Ebene pulsieren seine Tonrepetitionen nicht mehr wie vorher die Portato-Achtel im Klavier; in den Tonwiederholungen pulsieren eher die Klangfarben der Modulation vom F-Dur „Mädchen“ zur C-Dur „Liebe“ hin: das „f“ färbt sich erst als Grundton, dann als Moll-Terz und vor dem Ganzton-„Schritt“ ins „g“ hinein als Septime. Gleichzeitig öffnet das Klavier, im vorgeschriebenen *legato*, über dem lebendig pulsierenden Grundton „f“ im Alt den Klangraum nach oben und strebt „singend“ im schönsten Legato durch den Tritonus „f – g – a – h“ hindurch (über drei Ganztöne) in die C-Dur-Dominante. Den G-Dur-Dominantseptakkord zum letzten Ton der Tritonus-Melodie (g-h-d-f) gestaltet Schubert aus zwei Quartan, der Reinen Quarte „d/g“ in der Unterstimme und der Übermäßigen Quarte in der Oberstimme, also ein Tritonus horizontal in der Oberstimme und vertikal im Akkord, und zwischen den Quartan die Septime g/f. Die Quartan sind nichts anderes als die Umkehrung der beiden im Septakkord enthaltenen Quinten (g/d und h/f). Die eine Quarte (d/g) senkt sich zur C-Dur-Quinte, die andere (f/h) strebt lösend in die F-Dur-Quinte, zwei Quinten im Abstand einer Septime in weiter Lage übereinander geschichtet. Ein **Klangraum** tut sich da in der „Liebe“ auf, der seltsam diffus offen und voll diffuser Binnenspannung klingt, nun wirklich kein lieblicher Klang und dann auch noch verstärkt und verdichtet durch ein zweites Achtel. Harmonisch ist das eigentlich ein gewöhnlicher Quartvorhalt „f-e“ zum Grundton von C-Dur, nur wirkt hier, nach der starken Spann- und Strebekraft des zweifachen Tritonus in die F-Dur-Quinte, das punktierte „g“ des Sängers viel stärker als dissonierender Vorhaltklang, der sich dann leicht in die C-Dur-Sexte löst. Wiederum gleichzeitig läßt das Klavier über der C-Dur-Quinte „Liebe“ die Quinte von F-Dur (c2) als den **Oktav-Oberton** von C-Dur immer intensiver aufleuchten bis ans Ende der Phrase hin (was der Pianist durchaus hörbar machen sollte). Nach den Klangräumen und -schichten aus Quartan und Quinten bildet Schubert das C-Dur unter der „Mutter“ aus zwei Sexten (g/e, e/c) und leitet die Kadenz der Phrase mit einem leichten Sechzehntel-Motiv ein (c-b-a wie in der Überleitung des Klaviers von d-moll nach F-Dur), das gleich mit einer Gegenbewegung im Baß (a-b-c) weitergeführt wird in den leichten Quartvorhalt (f) und die Durchgangsdissonananz „a-b-a“ in die Tonika. Über diesen Räumen und Schichtungen, voller Binnenspannung und durchwirkt mit verdichtenden und ausdehnenden Kräften („Mädchen“ - „Liebe“ - „Mutter“ - Eh“) wandert der Sänger in liebevoll weichem Legato durch seine innere Erlebniswelt.

Eine wunderschön schmelzige Überleitung (*), hervorgehoben durch einen Bindebogen, führt in die Wiederholung des Verses über eine modulierende Steigerung nach B-Dur, als würde der Klangraum in der Wiederholung noch weiter geöffnet, überhöht und gesteigert bis zum f2, dem Auftaktton und dem Spitzenton des Liedes, der, von der Gesangsstimme nur als Durchgangsnote gestreift, hier noch mehr als vorher das c2 in der intensivierenden Repetition fast ein bißchen nervig in den Ohren klingeln darf – wie die versprochene Liebe oder gar Ehe. In der „Liebe“ klingt in der Unterstimme noch (als Dur-Obermediante von d-moll) das F-Dur „der Liebe des Mädchens“ mit, und gleichzeitig erklingt schon in der Oberstimme das B-Dur der „versprochenen Ehe“ (Dur-Untermediante von d-moll), in leichter Reibung mit dem c2 von „Liebe“. Die „Anbahnung“ in das B-Dur wird in Takt 22 gleich mehrfach verstärkt (die Sechzehntel „f-es-d“ in der Singstimme und als Gegenbewegung „d-es-f“ im Baß), und wenn die „B-Dur-Ehe“ als Versprechen dann erklingt (T. 23), will sie einen vollen Takt lang nicht aufhören, in vollen B-Dur-Akkorden zu klingen.

(Nebenbei gesagt ist das Wort „Mutter“ auf dem hohen „f“ fast genauso schwer zu singen wie das einleitende „fremd“ : anlautendes „M“ auf hohem Ton, kurzes offenes „u“, doppeltes „t“. So hört man oft eine „Muuuter“ die Ehe versprechen mit langem geschlossenem „u“ und einfachem „t“ statt eines offenen kurzen „u“. Und noch ein Hinweis zum Vers: Beim ersten Mal hebe ich leicht „das Mädchen“ und „die Mutter“ hervor, in der Wiederholung die „Liebe“ und die „Eh“.)

(*) Im Baß liegen vier „f“-Achtel und darüber geht die Modulation von F-Dur über zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Dominantseptakkorde, C7 und F7, also über zwei fallende Quinten nach B-Dur, in die Unterdominante, die aber in die hohe Lage gerückt wird.

Takt 26 g-moll+6

„Nun ist die Welt so trübe, ...“

In der Oberstimme repetiert noch das d2, der Baß steigert sich bis in die Oktave – da bricht mit einem fp-Akzent die Erinnerung an illusorische Versprechungen ab, der helle B-Dur-Klang bricht ein in ein dunkles g-moll hinein (Moll-Untermediante von B-Dur) und mit der Sexte „e“ in der Oktavverdoppelung und der Verschärfung in die Septime (e – f – e) bricht ein schmerzhaft starkes Gefühl hervor. „g-moll+6“ klingt hier gar nicht mehr „wundersam“. So heftig, wie der Klang einen anspricht und in die Ohren fährt, nimmt er mich doch für einen Moment gefangen, oder mehr noch: fühle ich mich in ihm gefangen, in diesem grell dunklen Gefühl? Da klingt der nächste fp-Akzent fast schon wieder lösend vertraut im pulsierenden d-moll.

Als Zwischen-„Spiel“ mag man das gar nicht definieren, was in diesen zwei Takten ein-, aus- und hervorbricht. Wie auch schon im Vor-„Spiel“ stehen die Forte-Piano-Akzente zwischen den beiden Systemen und markieren den gesamten grell-dunklen, dicht-weiten Klang und nicht, wie in der Peters-Ausgabe eine Oktave in der Oberstimme über einem begleitenden Akkord. Es wäre widersinnig, diese Akzente als Betonung der Eins „im gehenden Tempo“ zu markieren, erst recht in der Begleitung der Singstimme, wenn die Eins dann auch noch vom Sänger unsinnig betont wird, doppelt unsinnig auch vom Textrhythmus her („Nun ist die Welt“). Das empfinde ich, deutlich ausgedrückt, als eine Banalisierung des so aufwühlenden Innenlebens der Musik.

„Nun ist die Welt ...“ = d – b – g – e (= g-moll+6) : Das ist ein absteigender g-moll-Dreiklang in die Tiefe einer „Welt“, die eine Septime unter der Quinte d2 liegt, das ist ein Weg in Tiefen dieses grell-dunklen Klangs, der noch einmal, etwas abgeschwächt, im Klavier hervorbricht. Der Gesang wendet sich von der Quinte zur „trüben“ Moll-Terz, da gelte dem Sänger und dem Zuhörer der Tritonus „b – e“ von der hohen Oktave e2 in den Ohren - „nun“ sind die Erinnerungen an den „Mai“ perdu und der Sänger ist wieder ein Fremder in der Welt. Diese Passage nimmt die Klangerfahrung von Takt 9 (g-moll+6 „eingezogen“) auf, der Sänger ist ausgezogen und ist

nun draußen in der Winterlandschaft und er geht nun durch das D-Moll den in Schnee gehüllten Weg. Zum ersten Mal ist in der Gesangsstimme der Leitton „cis“ ins hohe „d“ zu hören, noch verschärft durch die punktierte Quintparallele im Baß e/h / f/cis (übermäßige Quinte).

Zur **Phrasierung** Takt 26 ff : Die Quinte „nun“ dehne ich etwas, um eine spontane Betonung der Eins zu vermeiden und dafür eine Spannung der Moll-Terz zum Tritonus aufzubauen (Intonation!). Im verminderten Dreiklang „b-g-e“ (*) lasse ich „die Welt“ hinreichend „trüb“ erscheinen, springe aber deutlich in die Septime „so“, lasse die Eins nur „trübe“ anklingen und strebe ganz in den „Schnee“ hinein. (Die Unterstreichungen bezeichnen die Schwerpunkte im Text.) In Takt 26 überbinde ich „ist die“, setze also das „t“ nicht ab, damit „ist“ nicht artikulatorisch unwillkürlich hervorgehoben wird und die Worte „ist die Welt“ mit dem Klang eine Einheit bilden. In der Wiederholung setzte ich nach einem leichten Auftakt das „ist“ ohne Betonung ab, um die Septime und den d-moll-Dreiklang als „eine trübe Welt“ zusammenzubinden. Danach führt der Weg ins „gehüllt“ und der „Schnee“ wird abphrasiert.

(*) Im „Verminderten Dreiklang“ sind zwei Kleine Terzen über- oder untereinander geschichtet, alle drei Töne stehen miteinander in Beziehung, eingebunden durch den scharfen Tritonus des Außenintervalls, ein dichter, nach innen gerichteter Klangraum mit intensiver Binnenspannung. So sollte er auch gesungen werden, also nicht als simple Abwärtslinie mit vager Intonation: Im Klangspektrum jeder Terz klingt ein Teilspektrum des vorgehenden Tones mit, so kann sich in der Tonfolge der gesamte Klangraum des Tritonus verdichten, färben und intensivieren.

Zwischenspiel und 2. Strophe

Nun erklingt wieder das Ritornell, in der Schlußnote setzen wieder die pulsierend pochenden Portato-Achtel ein, die untergründig im rhythmischen Grundpuls der Strophe kontinuierlich zu spüren waren, und wie am Beginn des Liedes gibt es aus dem Pulsieren heraus keinen Einsatz in eine aktive Bewegung hinein und gibt es keinen Auftakt auf irgendeine Eins hin. Es ist ein Ritornieren, ein „Rückkreisen“ zwischen der Erinnerung an ein vergangenes Erleben und einem Aufbrechen ins Ungewisse, es ist ein Kreisen um Erinnerungen, die immer wieder eine tiefe Sehnsucht wecken, und ein Suchen nach einem Weg, sich von den Schmerzen des Erinnerns zu lösen, ein Suchen, das sich selbst, am Beginn des Weges, immer wieder ermuntern und ermutigen muß.

Das Ritornell ist nun, angereichert mit den Erfahrungen der 1. Strophe, ein Nachspiel, in dem noch manches Gehörte und Erlebte mitklingt. Im „f – e“ des Anfangsmotivs ist nicht nur wieder das „Fremd sein“ und „der Mai“ zu hören, sondern auch das hohe, in den Ohren klingelnde „f“ zu hören („...Liebe, die Mutter gar von Eh“) wie auch der grell-dunkle Klang des fp-Akzentes. Das Ritornell ist nun auch ein Zwischenspiel, in dem die Einbrüche in den fp-Akzenten noch eine andere Bedeutung bekommen. Und es ist ein neues Vorspiel, in dem die erleichternde Schlußkadenz ein Weitergehen zu weiteren Erfahrungen ermöglicht.

„Ich kann zu meiner Reisen ...“ in sängerischer Artikulation und Gestaltung

Nach dem etwas dramatischen Zwischenspiel mit seinen heftigen fp-Akzenten setzt nun die Gesangslinie mit einem großen Bogen ein. Während ich als Sänger in der 1. Strophe die beiden Phrasen von „fremd eingezogen“ und „fremd ausziehen“ in ihrer melodischen und harmonischen Eigenart voneinander absetze durch einen gestaltenden Atemimpuls im Septimsprung beim Komma (kein Luftholen !), gestalte ich die ersten beiden Verszeilen der 2. Strophe in einer Linie, ohne Auftakt und ohne besondere Schwerpunkte oder Hervorhebungen. Beim Übergang „Reisen“ zu „nicht“ setzte ich wegen der Verständlichkeit die beiden „n“ voneinander ab, lasse dann das anlautende „n“ noch auf dem „e“ klingen und den Vokal „i“ leicht in die Septime springen, damit das Wort nicht unwillkürlich zu stark betont wird oder etwas angestrengt klingt. Damit das „Reisen“ in der fließenden Linie bleibt und ich das Wort nicht durch zuviel „rollendes“ Zungen-R auflade, artikuliere ich es „hinten“ mit einem leichten Zäpfchen-R.

Dem „*Muß selbst*“ gebe ich natürlich als eine Art Selbstermunterung des Reisenden in der *Winterreise* etwas mehr Klangenergie (das stimmhafte „s“ etwas bekräftigen nach dem stimmlosen „ß“). Bei „weisen – in dieser“ lasse ich das auslautende „n“ gut klingen und kann so das „in“ vokalisches gut anlauten und zugleich den Septimsprung klanglich wirken lassen.

„*Es zieht ein Mondenschatten...*“ : „In dieser Dunkelheit“ gebe ich dem „**Mondenschatten**“ über die klingenden Nasale alle freundlich klingenden Schattierungen mit auf den Weg, die mir möglich

sind, und die Wiederholung intensiviere ich mit einem leicht hellen Schimmer der Vokalen „o“ und „a“ bis in den vollen Klang „meines Gefährten“.

Letzte Zeile: „und / auf den weißen Matten such ich des Wildes Tritt, und-auf-den-weißen-Matten such ich des Wil-des Tritt.“ (Bei den „T(r)itten“ des Wildes das „r“ rollen zu lassen, empfinde ich als der Bildhaftigkeit des Wortes nicht angemessen. Das letzte Wort ist das Zielwort, wird aber nicht betont. Es schwingt mit dem kurzen „i“ leicht aus, ohne das Doppel-T am Ende künstlich exakt auf der Pause zu markieren.)

3. Strophe

Schon am Ende des Zwischenspiels darf zu hören sein, daß es ein Vorspiel zu einer Strophe ist, in der sich die Haltung des Wanderers ändert, sie wird entschiedener, er akzeptiert das „Wandern“ der Liebe und sagt „*fein Liebchen, gute Nacht!*“ (In der Urtext-Ausgabe steht diesmal kein „pp“ in der Klavierbegleitung.)

39

Was soll ich län - ger wei - len, dass man mich trieb' hi - naus,

„Was soll ich länger weilen ...“

Die pulsierenden Achtel habe von Anbeginn der Strophe an nun etwas sehr rhythmisch Stetiges und Entschiedenes. So setzt auch der Sänger ohne Zögern mit seiner empörten Frage ein mit vollem kraftvollen Klang. Es gibt kein „weilen“ mehr in den dunklen Tiefen des „wundersamen Klangs“ (T. 41), ja der Sänger nimmt aus diesem g-moll+6-Klang heraus die Triebkraft, ihn durch die Binnenspannung des Verminderten Dreiklangs direkt aufsteigen zu lassen bis in die Septime (= Quinte g-moll → = Oktave d-moll). In der 1. Strophe hat der Sänger noch am Ende der Zeile (T. 10) die Terz umkreist vor dem tiefen Grundton. Bei der „trüben Welt im Schnee“ (T. 26 ff) ist der Verminderte Dreiklang abwärts geschichtet/verdichtet und der Weg führt direkt von der Quinte in die Oktave des Grundtons. In der 3. Strophe nun (T. 42) hat der Sänger die Kraft und Entschiedenheit, seinen Gesang von der d-moll-Terz aus durch die „melodische Moll-Tonleiter“ hindurch zur Oktave hinauf zu ziehen. Aus der gleichen Kraft heraus kann er auch die „irren Hunde“ in diesem Klangraum heulen lassen (natürlich mit rollendem Zungen-R).

„Die Liebe liebt das Wandern, ...“

Nun schreibt Schubert in den Klavierpart zum *legato* auch ein *pianissimo*. Diesen Zeilenwechsel von der Empörung über die Außenwelt in die innere Reflexion über den Charakter der Liebe sollte das Klavier in seiner „freundlichen“ Modulation nach F-Dur etwas Zeit geben, um dann mit etwas mehr Ruhe und Gelassenheit im klingenden und flüssigen Legato fortzufahren. Der Sänger kann sich auch etwas Zeit nehmen, um sich nach innen zu wenden (und natürlich auch, um die Septime vom d2 zum e1 zu bewältigen; dazu das „Haus“ am besten nicht aussingen). Dieser Auftakt über den Leitton (e – f !) in die Dur-Parallele darf ruhig etwas inszeniert werden, bevor dann die Liebe weiterwandert in flüssigem, lebendig klingenden Legato bis in die Steigerung ins B-Dur hinein mit den immer noch und wieder im Ohr klingelnden f2-Repetitionen.

56

Die Lie - be liebt das Wan - dern, fein Lieb - chen, gu - te Nacht, Lieb - chen, gu - te Nacht.

Die Akzeptanz der von Gott gemachten Flatterhaftigkeit der Liebe trägt nicht weit, wieder brechen mit dem grell-dunklen Klang heftige Emotionen hervor (T. 56), nun aber nur etwas verstärkt durch einen einfachen Akzent. Die *Liebe*, die zuvor im schönsten flüssigen Legato besungen wurde, nun wirkt sie wie aufgewühlt. Sie wandert aus der Oktave durch den Verminderten Dreiklang hinab, springt hinauf zur Septime und gleitet wieder hinunter über den d-moll-Dreiklang zum Grundton – und dann läßt Schubert den Sänger von der ersten Zeile dieses Abschnittes direkt in die letzte springen: „*Die Liebe liebt das Wandern, fein Liebchen, gute Nacht.*“

(Verseilen in Müllers Gedicht : „Die Liebe liebt das Wandern, / Gott hat sie so gemacht, / von Einem zu dem Andern, / fein Liebchen, Gute Nacht.“)

Der **Gute-Nacht-Gruß** entfährt dem Sänger unmittelbar aus seinen aufgewühlten Emotionen heraus, fast ein Ruf in die trübe kalte Winternacht hinein: von der Quinte hinauf zur Oktave, über die Oktave hinaus und mit dem Leitton unmittelbar in die Oktave. Das könnte auf eine Art noch wie ein wehmütiger Ruf nach der verflossenen Liebe klingen, doch in der „Begleitung“ - dem Klanggeschehen, das den Sänger begleitet - zeigen sich noch ganz andere Gefühle und kommen noch andere Kräfte zum Ausdruck.

Was sich mit den wiederholten Akzent-Akkorden und ihren scharfen Oktaven schon angebahnt hat, kulminiert und entlädt sich unter, hinter und über dem Gute-Nacht-Gruß :

Zweimal die Akzent-Akkorde (g-moll / d-moll / g-moll / d-moll), zweimal die Oktaven „e – f – e“ und „a – b – a“ (6 – 7 – 6 und 5 – 6 – 5) und dann hört das hohe **a²**, die **Quinte** von d-moll (der höchste Ton der ganzen *Winterreise*), nicht mehr auf in den Ohren zu klingeln, durch die Kadenz hindurch bis in die „Nacht“ hinein. Und nicht nur das hohe „a“, vierfach (!) ist die Quinte zu hören, eine Oktave tiefer, noch eine Oktave tiefer und selbst im Baß klingt die Quinte als tiefster Ton, es gibt keinen Grundton (!). Die Quinte klingt im Raum von drei Oktaven und in der Tiefe hört man eher verschwommen die d-moll-Terz und dann Septime und Quinte der Dominante A-Dur mitklingen. Da entlädt sich nicht nur eine innere Spannung von „wundersamen“, grell-dunklen, scharf-verdichteten Klängen, die Grundtonart hat keinen Grund mehr und hat sich fast völlig entleert zu vervielfachten „leeren Quinten“ - was für eine Begleitmusik zu einem Gute-Nacht-Gruß, einem Ruf aus innerer Leere in die Leere und Einsamkeit einer dunklen Winternacht.

Der Gute-Nacht-Ruf in die „Nacht“ schwillt an (T. 63), ein voller d-moll-Klang mit doppelter Terz und Quinte baut sich auf, und aus gesteigerter Empörung heraus entfährt dem Sänger noch ein weiterer Gute-Nacht-Gruß: „ ... von Einem zu dem Andern, fein Liebchen, gute Nacht.“

Die Akzente schlagen durch in den Gesang: erst bei dem „*Einem*“ - bedrängt vom Tritonus, umhüllt von g-moll, erregt von dissonanter Sexte und Septime, dann bei dem „*Andern*“ - ohne Grund (Terz im Baß), weites d-moll mit hoher gellender Quinte und sehrender Moll-Sexte. Der letzte Ruf hin zum „*fein Liebchen*“ steigert sich bis zum hohen „f“, ein letztes Mal bis in die hohe Moll-Terz, die ganz allein hoch in den leeren Quint-Oktaven klingt (die Terz in der Tiefe hat Schubert weggelassen), sich etwas dehnt – wie im „fremd“ des Beginns – und über die Dominante hin ausklingt, das Eingangsmotiv „f – e“ klingt nochmal an.

Wenn ich mich ein wenig hineinempfinde in dieses „Gute Nacht“, könnte ich im letzten Ruf in die Winternacht unterschiedliche Gefühle und Empfindungen hören: das Sehnen nach Liebe, den Schmerz des Fremdseins, Bodenlosigkeit, Empörung - und nun auch eine Andeutung von Entschlossenheit zum letzten Mal, wenn auch unter Qualen, *Gute Nacht* zu sagen und allein hinauszugehen, das Wandern der Liebe zu wenden ins eigene Wandern, sich selbst den Wegweisend.

Wie mag das „*fein Liebchen, gute Nacht*“ wohl geklungen haben, als Schubert den ersten Teil der *Winterreise* seinen Freunden am Klavier vorgesungen hat, diesen „Zyklus schauerlicher Lieder“, wie er selbst gesagt hat? Er „sang mit bewegter Stimme“, wie sein Freund Spaun später berichtete. Und so kann ich mir auch nicht vorstellen, daß er das „fein Liebchen“, gerade mit dem Sprung vom a1 zum f2, einfach „gut“ gesungen hat. (Er hatte wohl eine Tenorstimme, die aber nicht ausgebildet war.) Ganz abgesehen davon, daß es sängerisch nicht gerade einfach ist, mit der abphrasierten Nebensilbe „-chen“ einen Bogen durch das hohe „f“ hindurch zu singen (vor allem mit dem „ch“ und dem „n“), muß es nicht „schön“ klingen und darf (ohne sängerische Tricks) durchaus etwas aufgeraut sein von der inneren Gefühlswelt des Wanderers.

(Leider habe ich meinen Pianisten nicht so ganz überzeugen können, die leeren Quintoktaven über der Gesangsstimme hervorklingen zu lassen, was den musikalischen Sinn dieser Passage mehr zum Ausdruck bringen könnte. Vermutlich wäre auch ein trockener pedalloser Klang ganz wirkungsvoll.)

Phrasierung:

Die Liebe liebt (das) Wandern V fein Lieb > chen | gute Na< acht

von >Einem zu (dem) >Andern V (Bogen) fein Lieb > cheen-guute Naaacht~

Die „Liebe“ und das „Wandern“ singe ich als vollen Klangraum des Verminderten Dreiklangs und des d-moll-Dreiklangs aus, ohne Akzent auf der ersten Silbe. Die jeweiligen Artikel („die“, „das“) nehme ich auftaktig leicht. Die erste „gute Nacht“ setze ich nach dem abphrasierten „Liebchen“ mit dem Komma etwas ab und öffne den Vokal „a“ in „Nacht“ zur nächsten Zeile hin. Auf jeden Fall kommen die Endkonsonanten „cht“ nicht, wie üblicherweise gesungen, präzise auf die Achtelpause gesetzt, was die Gestaltung leicht artifiziell erscheinen läßt. Ich versuche dem Wort „Nacht“ noch eine gewisse sinnliche Empfindung zu geben, indem ich das „ch“ noch vor der Pause leicht rauh hinten am Gaumen reiben lasse und das „t“ unabhängig davon ohne Zungendruck vorne am Gaumen auf die Pause setze. Mit dem „t“- Impuls finde ich auch einen freien offenen Atemimpuls für die „Empörung“ in der nächsten Zeile.

Vor der letzten Phrase nehme ich einen gestaltenden Atemimpuls, um sie mit dem Komma als „letzten Ruf“ abzusetzen und hervorzuheben. Mit hinreichend flexibler Zunge und Unabhängigkeit in der Artikulation lasse ich das „ch“ quasi noch auf dem „a“ leicht reiben und das hohe „f“ kann dann „hinten-oben über dem Gaumensegel“ klingen wie in einem Echoraum, im gleichen Raum wie das ausklingende „n“ (Randschwingung), das im Bogen über der ganzen Phrase kurz das Komma markiert. Die letzte „Nacht“ ist möglicherweise in ihrem Vokalklang noch bewegt von den durchlebten Gefühlen und klingt schon weiter in die Nacht des Wanderers hinaus. Hier lasse ich den Vokal bis zur Pause klingen und das „ch“ in der Pause nachklingen“, wie auch das „t“ etwas behaucht dann ausklingt.

In der Begleitung läßt Schubert bezeichnenderweise die hohen Quintoktaven nur ein Achtel zur „Nacht“ des Sängers klingen, um unmittelbar wieder die Portato-Achtel weiter pulsieren zu lassen.

Nachspiel:

Dieses Ritornell ist für mich überwiegend ein Nachspiel zur dritten Strophe, aber auch zu den ersten drei Strophen. Nach dem „fein Liebchen, gute Nacht“ des Sängers wird auch der Pianist das Anfangsmotiv (f-e-d-a) „con molto sentimento“ spielen; an die Forte-Piano-Abstürze des Vorspiels und der Zwischenspiele erinnern noch einfache Akzente, die nun eher eine zeitlich-rhythmische Dehnspannung bewirken, vor allem wenn beim letzten Dehnungs-Akzent noch mal ein warmes g-moll aufleuchtet in den Klangraum zwischen den beiden Moll-Akkorden (die Quarte „d - a“ in der Oberstimme ist kaum zu hören), bevor die kleine Tonleiter bedachtsam mit einem kleinen lebendigen Praller die Wendung ins Dur der letzten Strophe vorbereitet.

Die letzte Strophe

Will dich im Traum nicht stören, wär schad um deine Ruh,

71 D-Dur 73 E7 7b

Welch ein Zauber! Er überkommt mich jedesmal, wenn ich das Lied für mich spiele und singe. Nur ein einfacher Wechsel von d-moll nach D-Dur – und eine so freundlich leuchtende, anrührend liebevolle Atmosphäre tut sich auf. Ich lasse diesen offenen weiten Klangraum mit seinen hellen Klangtupfern weiter pulsieren und da : wie aus den höheren Sphären des unendlichen Spektrums der Obertöne perlt eine ebenso freundliche Melodie durch diesen Raum hinab, schwingt in der Tiefe rhythmisch federnd nach als Echo des Einschwingens aus der Höhe (fis-e / e-fis-e), dehnt sich wieder in den ganzen Klangraum, blüht auf und kreist in Girlanden hin zum Grund. Es ist eine Melodie wie aus einem wunderschönen Traum, eine Traummelodie ohne jede Binnenspannung, ohne strebende oder hemmende Kräfte, sie könnte auf diese oder jene Art immer so weiter perlen, schwingen, kreisen – es ist eine **pentatonische Melodie**, eine Melodie ohne Spannung erzeugende Halbtöne oder strebende Leitöne : drei Ganztöne – eine Kleine Terz – zwei Ganztöne (5 Töne: d – e – fis – a – h).

Selbst wenn sich die **Dur-Terz fis2** aus dem Obertonspektrum her einschwingt und weiter schwebt zum e2, in die None auf der Eins, ist keine dissonante Spannung zu hören, es ist einfach ein weiterer Oberton, der 9. Teilton über der Oktave, mit dem die Melodie das Farbspektrum von D-Dur zum Klingen bringt. Und auch beim tiefen „e“ will nichts die Traummelodie „stören“, tun sich keine dunklen Tiefen in einem „wundersamen Klang“ auf wie in der 1. Strophe, ganz im Gegenteil rückt der Klang in ein noch höheres Spektrum, er springt harmonisch gleichsam in die doppelte Dominante zwei Quinten höher, in den E-Dur-Dominantseptakkord, und das nur durch einfache Modulationen im Binnenraum der großen Oktave zwischen Baß- und Oberstimme. Diese Modulation hat einen doppelten Charakter: die Quinte in den Unterstimmen wendet und verdichtet sich in einen Verminderten Dreiklang, während sich die Sexte in den Oberstimmen weitet in die Spannung einer Septime. Und dann durch eine einzige leichte Halbtonwendung im Alt von „e“ nach „eis“ (die entspricht dem Halbton-„Schritt“ „e – f“ !) erweitert und verdichtet sich das Spektrum noch weiter, verfärbt sich für einen klanglich kostbaren Moment in einen Verminderten Septakkord (f-gis-h-d), der sich im wahrsten Sinne des Wortes auflöst in die hell klingende Oktavlage von D-Dur. Ich weiß nicht, wie man die Wendung „*wär schad ...*“ ebenso wie „*sacht, sacht*“ reizvoller, liebevoller modulierend ausdrücken könnte. Schade nur, daß dieser klingende Moment so schnell verfliegt durch die Kleine Terz der pentatonischen Melodie hinauf in die Oktave hinein.

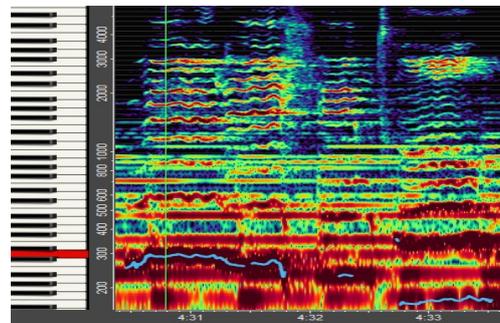
Doch die wird dann auch noch weiter erhellt und im Obertonspektrum beglänzt durch die Dur-Terz fis2 in der Begleitung. Sie trägt das Klangspektrum weiter in die Kadenz am Zeilenende, eine Kadenz, die von der ersten Strophe dem Ohr vertraut klingt, aber noch in keiner Strophe so freundlich ruhig ausklang wie hier.

(Den Verminderten Septakkord würde ich zu „*wär schad*“ ebenso wie zu „*sacht, sacht*“ am liebsten beim Spielen arpeggieren, um ihn in seiner eigentümlichen Färbung im Ohr auskosten zu können.)

Phrasierung und sängerische Gestaltung:

War es sängerisch schon schwierig genug, den ersten Einsatz mit dem ausdrucksstarken ersten Wort „fremd“ sinnvoll und angemessen zu gestalten, einem prägenden Wort nicht nur für das erste Lied, sondern für den ganzen Zyklus, so ist der Einsatz in der 4. Strophe „*Will dich im Traum ...*“ auf besondere Weise noch heikler. Nun gilt es nicht nur, sich in einen pulsierenden Rhythmus einzufädeln auf einer hohen, nicht deutlich zu markierenden Moll-Terz, mit einem artikulatorisch

und sinnhaft sperrigem Wort, sondern nun besteht die Herausforderung darin, dem schlafenden Mädchen einen letzten Gruß in ihren „Traum“ zu senden, also atmosphärisch nichts zu stören durch artikulatorische Einsatzmanöver, vielmehr aus den hohen Gefilden eines schimmernden feinen Klangspektrums heraus in der Dur-Terz die Obertöne von D-Dur so anklingen zu lassen, daß sie atmosphärisch weiterschwingen bis in die (Kuppel)-Quinte „a“ ihres „Traums“. Ein Piano sollte daher gerade in dieser Phrase nicht säuseln oder verschattet sein, es darf hörbar und „traumhaft“ klingen in den oberen Resonanzräumen des Sängers mit all den hohen brillanten Frequenzen des Vokals „i“ in allen drei Worten „Will dich im“, und auch im „aum“ (!) des Traums darf es noch fein klingend silbrig schimmern (im Bild des Klangspektrums bei 3000 Hz)



W-i-----lidi----ch i----mTrau----m

Dem Aufklingen dieses feinen Klangspektrums steht nur allzu leicht das anlautende „W“ im Wege, für den Sänger immer wieder bei so vielen deutschen Wörtern kein leichtes Problem, weil sich hinter dem Kontakt von Zähnen und Unterlippe nur allzu leicht ein Druck aufbaut, der den Kehlkopf hochschiebt (zumindest, wenn mit Druck gesungen wird). Ich sauge quasi das stimmhafte „W“ leicht an auf dem Grundton (in meiner tiefen Lage auf dem Kleinen B, wie auf dem Bild zu sehen) und lasse den Vokal mit seinen hohen Frequenzen oberhalb des Gaumens erklingen. Und auch das Doppel-L wird mit der Zunge leicht angesaugt, so daß weder das anlautende „d“ noch das „i“ noch das „ch“ gepusht werden, und so auch noch das „im“ ohne Hauch als anlautender Vokal abgesetzt werden kann.

(Für Unerfahrene im Gesang mag das etwas nach Bastellei klingen. Ich kann aber verraten, daß es bei entsprechender Erfahrung zur lieben Gewohnheit wie auch zu einer immer neuen produktiven Herausforderung werden kann, den Klang in den inneren Räumen zu entfalten und dies auch sinnlich zu spüren und innerlich zu hören.)

**„Schreib im Vorübergehen ans Tor dir : gute Nacht,
damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht.“**

Die Tür ist zu, „sacht“ geschlossen mit einem sacht klingenden Vermindertem Septakkord. Mit den feinsten hellen Klangfarben hat sich der Sänger von dem träumenden geliebten Mädchen verabschiedet, innerlich, gleichsam selbst wie im Traum. Nun scheint er wie verwandelt und erleichtert. Ging es bisher in der zweiten Hälfte der Strophe von d-moll in die parallele Tonart F-Dur, führt die Modulation in der letzten Strophe über ermunternde aufsteigende Terzparallelen im Baß und im Alt in die Subdominante G-Dur. Im fließenden „vorübergehenden“ Legato, ohne jeden Schwerpunkt auf irgendeiner Eins, zieht der Wanderer los und schreibt ein inniges „gute Nacht“ als letzten Gruß ans Tor.

nächste Seite Noten

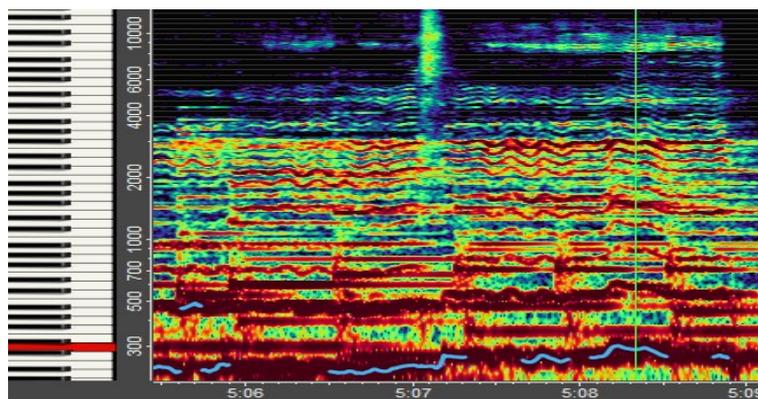
79

zu. Schreib im Vo - rü - ber - ge - hen ans Tor - dir: gu - te - Nacht, da -

84

- mit du mö - gest se - hen, an dich hab ich ge - dacht.

Die repetierende Oberstimme im Klavier (d2) klingt nicht mehr wie bisher penetrant in den Ohren, nun sind in ihr, als ein Nachklang des träumenden D-Dur, die pulsierenden Schläge eines Herzens zu hören, das sich weit geöffnet hat (in die Dominante von G-Dur). Der Gute-Nacht-Gruß ist nicht mehr ein Ruf aus leeren Quinten in die leere und kalte Winternacht. Die Modulation steigert sich weiter und öffnet den Klangraum in die noch höhere Dominante nach A-Dur und es klingt so, als könnte das Leuchten eines vollen A-Dur mit dem Glanz des repetierenden Spitzentons (a2) (und dem entsprechenden Glanz im Gesang) die dunkle Winternacht erhellen und alle dunklen Gefühle von Fremd- und Ausgestoßensein auflösen.



du----mö-----ge-----st seh-----e-----n---

„**damit du mögest sehen, ...**“ : Das D-Dur (T. 84) springt in die hohe Lage, steigt durch die Moll-Parallele h-moll in den Dominantseptakkord E-Dur und strebt weiter durch den Tritonus und über den Sechzehntelvorschlag ins A-Dur-„**Sehen**“ : zwei Quinten in weiter Lage, unten in der hohen Baßlage die A-Dur-Quinte und hoch oben die D-Dur-Quinte, und dazu unübersehbar und unüberhörbar das Motiv „e – fis – e“ (Quinte – Sexte – Quinte). Nun nach dem Schließen der Tür und im Akt des Vorübergehens hat der Sänger die Kraft hinauszu gehen, sich abzulösen und findet in sich eine (Klang)-Energie, die ihn über die Moll-Terz des Eingangsmotivs hinausträgt. (Im Spektrumsbild der Passage von meiner Aufnahme in tiefer Lage - „sehen“ = c1 – d1 - c1 - sind Brillanz-Formanten bei 3, 5 und 8-10 kHz zu erkennen, die, mit der gleichen Qualität gesungen, genauso in der Tenorlage in Erscheinung treten würden.)

Im Vergleich zu den oben (S. 9) beschriebenen Klangräumen und Quart-/Quint-Schichtungen von „Mädchen“, „Liebe“, „Mutter“ und „Ehe“ mit ihrer Binnenspannung von verdichtenden und ausdehnenden Kräften wirkt nun in dieser hohen Lage (eine Große Terz höher) der A-Dur-Klangraum von „**sehen**“ viel mehr durchstrahlt von einem dichten Leuchten hin zu höheren Spektren noch über das a2 hinaus.

„**an dich hab ich gedacht.**“ : Das repetierende a2 strahlt weiter in die hohen Klangräume hinein, eine Oberstimme im Klavier läßt die Melodiestimme über das fis2 hinaus in dem Kadenzmotiv „fis-a-g-fis-e-cis-d“ weiterklingen, begleitet von einer zweiten Oberstimme in Gegenbewegung

(d-cis-d-d-e-fis) und unterstützt von dem bekannten Sechzehntel-Motiv im Baß, während die Singstimme in zwei aufeinander folgenden absteigenden dichten Quartklängen hin zur etwas entspannteren D-Dur-Terz fis1 findet – ein wunderbar vielschichtig durchwebter Klangraum in dieser ersten Zeilenkadenz.

Von nun an pulsiert im Baß unablässig das oktavierte tiefe „d“ als Grundton weiter und weiter, so wie es scheinbar schon vor Anbeginn des Liedes geklungen hat. Zum **Zwischenspiel** (T. 87) steigt nun nicht wie in den korrespondierenden Takten 23 - 25 der B-Dur-Klang auf und springt bzw. fällt in die Untermediante g-moll mit den Oktaven „e – f – e“ (Sexte-Septime-Sexte) in der Oberstimme, sondern hier im D-Dur von Takt 87 erweitert sich der D-Dur-Klangraum in den Oberstimmen, über dem Oktav-Quinte-Klang im Baß, von der Dur-Terz der Singstimme wieder hinauf bis in die Terz-Oktave und rückt den Klang mit dem „e-fis-e“-Motiv nach E-Dur, in die zweifache Dominante von D-Dur.

So wie das Klangspektrum in Takt 84 („*damit du mögest sehen*“) noch in hoher weiter Lage von **D-Dur** über den E-Dur-Septakkord ins lichte **A-Dur** strebte mit dem „e-fis-e“ (Quinte-Sexte-Quinte) in der Singstimme und unter dem repetierenden a2 in der Oberstimme („*an dich hab ich gedacht*“) in einer Kadenz ausklang, die fast wie ein Jubelgesang klang, so könnte in Takt 87 der aufsteigende Quartsextakkord „a – d – fis“ ohne weiteres in Takt 88 freudig, licht und schlicht in höheren Sphären weiterklingen als A-Dur/D-Dur/A-Dur (**e-fis-e**). Ebenso könnte in Takt 88 das Ohr auch erwarten, daß aus dem E-Dur-Septakkord wieder ein hohes A-Dur aufleuchtet, mit „e-fis-gis-a“ in der Melodie, wenn es denn ein so eindeutig nach Auflösung strebender Dominantseptakkord wäre wie bei „mögest sehen“ (84) mit den beiden Quarten, die in die beiden Quinten auseinanderstreben.

Nun aber ganz unvermittelt, nach hellstem sphärischen A-Dur und der voll sich entfaltende D-Dur-Tonika, verdichtet und verschärft sich mit dem Akzent in Takt 88 das Klangspektrum. Was in Takt 73 („nicht stören“: fis-e-fis-e, D-Dur/E7) im weiten D-Oktavraum noch wie ein leicht wehmütiger Nachklang des „wundersamen Klangs“ („eingezogen“ T. 9, f-e-f-e, d-moll/g-moll+6) empfunden werden konnte, hier bricht mit dem „**e-fis-e**“-Motiv ein dicht gefüllter und dissonant erfüllter Klang in die weite **D-Dur-Traumwelt** ein, der etwas in der Tiefe aufwühlt, was an die Forte-Piano-Akzente in der Introduction erinnert.

Lasse ich nach dem reinen D-Dur-Klang in Takt 89 mit seinen pulsierenden leeren Quinten im Baß dann in Takt 88 die Oktaven in den Oberstimmen weg, kann ich gar nicht sagen, was ich da höre in diesem Verminderten Dreiklang „gis-h-d“ über dem wie ein Liegeton pulsierenden „d“. Auf jeden Fall höre ich keinen in die Tonika strebenden Dominantseptakkord. Gerade wenn ich den Akzent, wie von Schubert notiert, auch für den verminderten Klang im Baß-Akkord höre, rückt hier nichts in höhere dominantische Sphären, im Gegenteil verdichtet sich alles zum aufgewühlten Grund hin. Lasse ich dann die Oktave „e“ im Akzent mitklingen, verfärbt sich der Klang noch seltsamer, wenn im Baß die verdoppelte Septime klingt und in der Oberstimme, direkt über die Septime gesetzt, die Oktave des Grundtons. Eine verkehrte Klangwelt tut sich da auf, die sich in der Punktierung auch noch um die Große None „fis“ erweitert, so daß für einen Moment ein Septnonakkord anklingt.

Mit dem letzten Achtel in Takt 88 läßt Schubert zwar noch einen etwas diffusen Dominantseptakkord (ohne Quinte) in der Tiefe anklingen, der aber auch nirgendwohin führt. Der Klang springt sogleich wieder ins D-Dur, das nun aber mit seinem vollen dichten Akkord in der Tiefe kaum noch hell und klar klingt. Auch die hohen Quintoktaven klingen etwas schal und leer, sie sind nicht mehr erfüllt vom lichten Glanz der A-Dur-Dominante. Und die Punktierung in die Große Sexte (D-Dur+6) wirkt eher wie neben die Quinte gesetzt in einen diffusen Klangraum ohne innere Spannkraft.

Schaue ich nun nochmal mit den Ohren in die Noten, entdecke ich unter den Wechselklängen von Tonika und doppelter Dominante (T. 88-92) auch noch parallele Bewegungen in den Mittelstimmen, einfache Terzparallelen mit den fünf Tönen der E-Dur-Skala, wie eine kleine etwas leiernde repetierende Melodie durch den Innenraum zwischen den weiten Oktaven von D-Dur und E7: „gis-h – e-gis – fis-a“. In der Wiederholung der letzten Verszeilen verdichtet sich offenkundig das Klanggeschehen: ein Ostinatopuls im oktavierten Baß, volle, dichte Akkorde in den Unterstimmen, Klangakzente mit ausgreifenden Bewegungen über die Quinte hinaus und dazu untergründige Bewegungen in den Mittelstimmen.

Die Türe ist zu, der Sänger hat sich entschieden, die Stadt zu verlassen. Wie in einem Traum

(D-Dur) überkommen ihn die zärtlichsten Gefühle, wird darüber hinaus eine starke Sehnsucht (A-Dur) in ihm ausgelöst. „*Im Vorübergehen*“ wird der Sänger nun begleitet von einer Musik, in der Erinnerungen und Erfahrungen aufgewühlt und verrückt werden, in der sich aber auch in der Stetigkeit der Akkordklänge über dem pulsierenden Grund eine Kraft sammelt, die ihn hinaus in die Nacht und weitergehen läßt.

The image shows a musical score for the song 'Schreib im Vorübergehen'. It consists of two systems of music, numbered 89 and 94. Each system has three staves: a vocal line (soprano clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system (89) ends with the lyrics 'da -'. The second system (94) ends with 'ge -'. There are dynamic markings like 'pp' and 'un poco ritard.' in the piano and bass parts. The score shows a complex harmonic structure with many chords and moving lines.

„**Schreib im Vorübergehen ...**“ : Offenkundig unberührt von den dichten Klangakzenten und noch erfüllt von seiner Traumvision setzt der **Sänger** mit der D-Dur-Oktave ein (einem Klang mit vollem D-Dur-Spektrum) und wendet sich scheinbar hinauf in die schwebende Quinte einer höheren Klangwelt (der doppelten Dominante E-Dur), ohne jeden Akzent auf diese Eins, läßt die Quinte „im Vorübergehen“ weiterklingen im Dreiklang, deutet die entspannte Septime zum d2 um in ein Wiederaufklingen der D-Dur-Oktave, die als Oberton weiterklingt bis zum Doppelpunkt, durch den ganzen Weg mit der zweifach schwebenden Quinte (ohne Akzent und ohne Auftakt), über den Raum des D-Dur-Arpeggios hinüber und hinaus bis hin zu dem einzigartigen **Akzent** auf der Quinte von A-Dur : „*ans Tor dir: gute Nacht*“ - „*a-a-d-e-cis-d*“.

War dieser Gute-Nacht-Gruß in der dritten Strophe (T. 60) ein Ruf in die Winternacht begleitet von vierfach leeren Quinten, scheint der Sänger hier, bei seinem allerletzten Gruß, nicht nur durch einen volleren Kadenzklang unterstützt zu werden, sondern er wird sogar stimuliert mit einem Schweller in den Dominantseptakkord hinein. Nur ist ihm offenkundig der Boden unter den Füßen entglitten, denn die Kadenz wird eröffnet ohne Grundton. Auch der Baß schwebt in der Quinte, die im Akkord sogar noch verdreifacht wird wie auch die Terz, die ebenfalls dreifach erklingt, im Auftakt und auf der Eins.

Abgesehen davon, daß Akzente in der Singstimme eine musikalisch sinnvolle Intonation und einen angemessenen Legatobogen stören würden, würde es natürlich auch von der Textgestaltung her keinen Sinn machen, jeweils die Eins zu betonen („*im*“, „*gehen*“, ebensowenig in der nächsten Zeile „*damit*“, „*sehen*“).

„**damit du mögest sehen ...**“ : Mit dem Gute-Nacht-Akzent ist für den Wanderer alles geschrieben und für den Sänger alles gesungen/gesagt. Das „*an dich hab ich gedacht*“ ist nicht mehr nach außen gerichtet, erwartet keine Reaktion mehr („*damit*“), der Konjunktiv („*mögest*“) enthält keine Möglichkeiten mehr. Deshalb gibt es für den Sänger keinen keinen Auftakt auf eine Eins hin, keine artikulierten Tonhöhenbewegungen mehr. Nur in der Septime „*mögest*“ sucht er in sich noch eine innere Verbindung der Klang- und Erfahrungsräume von E-Dur und D-Dur.

„**an dich hab ich gedacht.**“ - „*a-a-fis-e-cis-d*“ : Die Große Sexte am Strophenbeginn „*Will (fis) dich im Traum (a)*“, das Einschwingen in das Klangspektrum des Traums von der Dur-Terz in die Quinte, wird nun umgekehrt. Der Sextaufschwung „*an dich hab ich*“ (a - fis) hat nicht mehr das Raumgreifende und Aufschwingende einer Großen Sexte. Im schwebenden Klang der „Traum“-Quinte („*an dich*“), über einem verdoppelten Quintraum (A-a-a1), ohne absichernden Grundton

im Baß, durchdrungen und umhüllt von einer dreifachen Terz (fis-fis1-fis2) sind alle liebevollen Empfindungen an das „Mädchen“ präsent, und der Sänger läßt über die Sexte mit der Evokation der hohen Terz das ganze Spektrum des D-Dur-Traums anklingen. Das hohe fis2 glänzt nicht mehr freudig wie in Takt 85/86 („*sehen, an dich...*“), es ist mehr ein inneres Echo und muß nicht voll ausgesungen werden wie ein letzter Spitzenton. Alles bleibt in der Schweben, die Kadenz erklingt weiter über der Quinte im Baß, der Grundton schwingt aus in der hohen Oktave. Für den Moment einer Achtel ist darunter ein eigenartiger, diffus dunkler Klang zu hören, wenig aufgehellt durch die Dur-Terz im Tenor, aus dem heraus noch ein letztes Mal wie ein Echoklang der D-Dur-Akkord als Dreiklang „d-fis-a“ aufklingt bis in die Sphäre des hohen a2 – dieses repetierende „a“, das als leerer d-moll-Quintraum schon den Gute-Nacht-Gruß an das „*fein Liebchen*“ (T. 60 u. 64) umklungen hat, und das als Oktavoberton dem A-Dur in Takt 85-86 leuchtenden Glanz verliehen hat.

Am Ende des Liedes, mit den letzten verklingenden Worten, ganz für sich gesprochen und gesungen, ertönt die hohe Quinte über der Quinte des Sängers wie ein letzter silbrig schimmernder Nachklang, unter dem der volle Klangraum sich wieder verdunkelt ins d-moll-Spektrum, das wohl schon vor Beginn des Liedes, vor dem „f – e“ in der Introduction und vor dem „Fremd bin ich ausgezogen“, dem „f – e“ des Sängers zu hören war.

„... *an dich hab ich gedacht.*“ - „a – a – f – e – cis – d“ : Zu Beginn ertönte die Moll-Terz wie aus der Ferne über den Tiefen eines pochend pulsierenden d-moll-Grundklangs und drang mit der None „e“ intensiv ins Ohr; im „*Fremd bin ich*“ des Sängers wußte die Stimme nicht, wo sie Halt und Orientierung finden könnte, angesogen von den Tiefen eines „wundersamen Klangs“ (f-e-f-e im g-moll+6); am Ende hat sich der pulsierende Grund aufgelöst, im Echoraum der „*Guten Nacht*“ hallen nur Quinte und Moll-Terz nach, in der Tiefe und im Diskant. Die sehrende Moll-Sexte löst die Moll-Terz in die schwebende A-Dur-Quinte hinein auf und der Gesang löst sich auf im weiten Raum der d-moll-Quinten.

Ausklang

Auch der Klavierklang bleibt in der Schweben; keine Eins mit Grundton; in der Oberstimme sinkt eine Art Terzenmelodie aus der dritten Quint-Oktave hinab in die zweite Oktave (a-f-d-b-a *); ein dehnender Akzent auf unbetonter Taktzeit bringt die Wende zur g-moll-Subdominante, nicht in fallender Quinte, sondern aufsteigend in die Oberquarte; über eine phrygische Sekunde in der Oberstimme und eine Septime im Baß fällt der Klang in einen letzten Akzent, der eine vorläufige Kadenz ins Piano hinein markiert. Und da – kaum zu hören – ertönt aus der tiefen Quinte im Baß ein erster Nachklang „*an dich hab ich gedacht*“ - „a-a-f-e-cis-d“ (T. 64 u. 98), begleitet von einer Oberstimme im Alt „a-a-d-cis-e-d“ (T. 61 u. 92). Ausklingend im Piano von leeren Quinten ist in der Pianissimo-Kadenz dann noch ein inneres Echo einer leisen „Er-Innerung“ zu hören, nun im Alt: „a-a-f-e-cis-d“ mit der Begleitung im Tenor, bevor das „*Gute Nacht*“ noch leiser und langsamer werdend ganz verklingt. (*dim.* bedeutet bei Schubert „leiser und langsamer werden“.)

* Mit den Zwischentönen ist das eine phrygische Skala a-g-f-e-d-c-b-a mit der phrygische Sekunde am Ende, wie in der Eingangsmelodie von f2 nach e1 Takt 7-9.

99