

Johannes Quistorp

## **Schuberts "*Winterreise*"**

**Das erste und das letzte Lied der Reise:**

***"Gute Nacht"* und *"Die Nebensonnen"***

**Eine musikalisch-sängerische Klangerkundung:**

**Das Innenleben der Musik im Klang der Stimme hörbar werden lassen**

*„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.“*

*(Franz Schubert in "Mein Traum")*

-----

*Musik wird immer dann lebendig, wenn im Klang erinnernd und erwartend zu hören, zu spüren und zu erleben ist, woher der Klang, die Klänge und Klanggestalten kommen und wohin auch immer sie mich führen wollen, wenn das Woher und das Wohin in jedem Moment des Erklingens gegenwärtig sein kann.*

*Was klingt wie in welcher Beziehung zueinander und miteinander, im Spektrum des Klangs und im Prozeß und der Präsenz des Erklingens, woher kommt der Klang, aus welchen Räumen und Dimensionen, wohin führt er mein Hören und meinen Klangsinn, in welches Beziehungsgeflecht der klingenden Stimmen hinein, durch welche Modulationen hindurch, in welche Sphären, Höhen oder Tiefen, ins Dunkle oder Helle, leitet er "mich" ins Offene, ins Lösende oder weiter nach innen ins einfache Verklingen.*

## Inhalt

Vorwort (7)

Einleitung (8)

- Das erste und das letzte Lied der Reise
- Eine musikalisch sängerische Klangerkundung
- "Singen, was in den Noten steht"

### "Gute Nacht"

Introduktion – ein Ritornell (14)

Musikalische Elemente in der Introduktion

Zur rhythmischen Struktur - vom Ritornell zur Strophe

1. Strophe "*Fremd bin ich eingezogen ...*" (18 f.)

Zwischenspiel und 2. Strophe (24)

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

3. Strophe - „*Was soll ich länger weilen ...*“ (24 f.)

Die letzte Strophe - „*Will dich im Traum nicht stören ...*“ (27)

Phrasierung und sängerische Gestaltung

Ausklang

### "Die Nebensonnen" (34)

- Vorspiel: ein vierstimmiger Bläusersatz (Posaunen oder tiefe Klarinetten) im Rhythmus eines wiegenden ruhigen Schreittanzes in der Art einer Sarabande (35)
- Der Nebensonnen-Klang und das Innenleben eines Spektralklangs - Klangerkundung (37)

„*Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen.*“ (41)

- 3 Triolen - gedehnte Zeit im Innewerden und ein Sog ins (Ab)-lösen
- Nachklang in cis-moll

„*Und sie auch standen da so stier als wollten sie nicht weg von mir*“ (45)

- Klangerkundung: fis - Cis - fis - E7/cis - A - ein "Sonnenuntergang" ?
- Die Wendung von fis-moll in den E7/cis-Klangraum mit Auflösung
- Nachspiel zum ersten Teil - ein vielfarbig auf- und ausklingender Bläusersatz (51)

„*Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht!*“ (52)

*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

„*... auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei.*“ (58)

- Eine a-moll-Melodie ? / "*die besten zwei*" - durch ein tiefdunkles Purpurmagenta nach F-Dur
- Zwei- und Dreigesänge in der Klavierbegleitung - ein Beziehungsgeflecht (63)
- Klangerkundung des Zwiegesangs von Melodie und Baß im Singen
- Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (70)
- Der Ausklang des Wegs nach innen – ein Abgesang von F-Dur in die tiefe E-Dur-Terz (73)
- 2 Melodiebögen - eine verklingende stimmliche Zweierbeziehung
- Zwei Melodiebögen über F-E--F----E----
- Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (80 - siehe auch Anhang 100)

"*Ging nur die dritt erst hinterdrein, im Dunkeln wird mir wohler sein.*" (81)

- Klangerkundung: fis-moll → Cis-Dur / A-Dur → Cis-Dur
- "*im Dunkeln*" von cis-moll und Cis-Dur
- "*im Dunkeln...*" : zur Dynamik im Innenleben der Musik und im Klang der Stimme

## Anhang

- C-Dur in der *Winterreise* (96)
- Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (97)
- Eine vielgestaltige Klanglandschaft (99)
- Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (100)
- Die *phrygische Sekunde* "f - e" in 3 Melodien (102)
- Die übermäßige Sekunde als Hiatus (103)
- Der Beginn der *Winterreise* - *Die Nebensonnen* - *Der Leiermann* (105)
- alle Notenbeispiele zu den "Klangerkundungen" (109)

Zum Anhören (111)

## Vorwort

Mit 70 Jahren habe ich im Winter 2018 die *"Winterreise"* im Konzert gesungen und danach aufgenommen.

*"Die Winterreise in der Tonartenfolge der Urtextausgabe für Tiefe Stimme"*

Nach Fertigstellung der Aufnahme habe ich die Analyse von *"Gute Nacht"* und *"Die Nebensonnen"* verfaßt und 2019 auf meiner Webseite veröffentlicht.

Einige persönliche Anmerkungen zu meiner Aufnahme der *"Winterreise"*

Eine Besonderheit dieser Aufnahme ist, daß ich die *"Winterreise"* in der Urtextfassung (Bärenreiter) singe, also in der Folge der Tonarten, wie sie Schubert als Zyklus von 24 Liedern in zwei Teilen komponiert und angeordnet hat. Schubert hat sie für Tenor geschrieben, ich singe sie in der transponierten Fassung für Tiefe Stimme, d.h. alle Lieder eine Große Terz tiefer als in der Originalausgabe. Da alle Lieder zusammen einen sehr großen Stimmumfang von etwa zwei Oktaven haben (bei mir vom Großen Fis bis f1), werden üblicherweise (Peters-Ausgabe) einzelne Lieder höher oder tiefer transponiert, um die entsprechenden Tiefen oder Höhen leichter zu bewältigen. Dadurch gehen allerdings wesentliche Elemente der Komposition verloren.

Schubert hat sich in seiner Auswahl der Tonarten für einzelne Lieder und für ihre Zusammenstellung und Aufeinanderfolge im Zyklus noch an dem zu seiner Zeit noch verbreiteten allgemeinen Verständnis der Tonartencharakterisierung orientiert (*Gute Nacht* - d-moll - Tonart der Schwermut und der Resignation / *Die Nebensonnen* - A-Dur - Tonart der Illusion).

So klingt die Nr.4 *"Erstarrung"* aus in einem dunkel düsteren Klaviernachspiel in gis-moll, doch dann taucht im folgenden *"Lindenbaum"* aus dem Rauschen der Blätter ein lichtet helles C-Dur auf, eine wundersame musikalische Rückung in einen *"süßen Traum"*.

Auf YouTube gibt es (Stand 2019) keine Aufnahme in der originalen Tonartenfolge von einem Bariton oder Baßbariton. Nur die Tenöre Ian Bostridge und Jonas Kaufmann singen es nach dem Original.

Bei der sängerischen und musikalischen Gestaltung der Lieder war es mein Bestreben, jedes Lied mit einer jeweils eigenen *"innigen Empfindung"* und einer entsprechenden Intensität zu singen, so wie ich es musikalisch und sängerisch in der Gesangsstimme und in den harmonischen Verläufen in der Begleitung herauslesen und heraushören kann, also die Musik mit meiner Stimme zum Klingen zu bringen, wie es in den Noten steht und wie ich sie verstehen kann - die Noten der Musik und die Musik in den Noten.

Zugleich lag es mir sehr am Herzen, den Text nicht nur in seinem Inhalt und seiner Bedeutung, wie Schubert es komponiert hat, in meinem Singen hörbar verständlich zu machen, sondern auch die sinnlichen Empfindungsqualitäten und die Sinnhaftigkeit all der Gedichte und auch jedes einzelnen Wortes für die Ohren der Zuhörenden *"in innigster Empfindung"* erlebbar werden zu lassen (*"Gesangvoll, mit innigster Empfindung"* wie Beethoven es als Ausdrucksbezeichnung über das Thema des Variationensatzes in op. 109 geschrieben hat).

Bei der Erarbeitung der Lieder habe ich in der Musik von Schubert einige Entdeckungen gemacht, die ich so noch nicht in anderen Aufnahmen gehört habe. So wendet sich die Musik immer wieder aus starken Verdichtungen oder dunklem Moll in ein lösendes Dur, selbst in ganz traurigen und düsteren Momenten: Im *"Wirtshaus"* bei *"...bin tödlich schwer verletzt."* aus einem doppelten dissonanten Vorhalt in den einfachsten dreistimmigen Dur-Dreiklang am Ende bei *"verletzt"*; oder in den *"Nebensonnen"* bei *"...nun sind hinab die besten zwei"* singt die Singstimme eine Melodie durch einen Moll-Dreiklang abwärts, aber auf dem Grundton am Ende der Melodie erklingt im Klavier ein Dur-Dreiklang in einer entfernten anderen Tonart. Beides habe ich in meinem Singen versucht hörbar zu machen.

Meine grundlegende sängerische Intention ist, all das über den Stimmklang und seine Schwingungsenergien hörbar werden zu lassen, also die Stimme als Medium der Musik und des Notentextes zum Klingen zu bringen, und nicht mit dieser oder jener Art von *"Interpretation"* und Gestaltung mein Singen bedeutungsvoll aufzuladen, so daß im besten Fall meine *"schöne Stimme"*, mein sängerisches Vermögen und meine gelungene Darbietung zu vernehmen sind, aber wenig von der Musik zu *hören* und zu *verstehen* ist und der Gesang wenig Möglichkeiten gibt, den Klang der Musik im Klang der Stimme mitzuerleben und mizuempfinden.

## **Vorbemerkung zum Text**

Vor der Lektüre ein Hinweis an die geneigten Leser und Leserinnen:

Als ich einmal mit der musikalisch-sängerischen Erkundung dieser beiden Lieder der "*Winterreise*" begonnen hatte, erfaßte mich ein regelrechter Sog, der mich immer weiter hineinzog in das Innenleben dieser Musik, in all ihre tieferen Dimensionen, in ihr inneres Beziehungsgeflecht, in ihre Entwicklungsprozesse. Mit Ohren, Stimme, Klangbewußtsein und musikalischer Vorstellungskraft habe ich mir das klingende Stimmengewebe bis in kleinste Strukturen und weitreichende Zusammenhänge in all der Vielfalt ihrer Phänomene erschlossen.

Diese Art der Erkundungsreise in die Musik mag für den einen oder die andere Leser/in sehr detailliert und zugleich übermäßig in der Fülle der Beschreibungen erscheinen. Und so kann ich für das erste Lesen durchaus empfehlen, über die genaue harmonische Analyse, die Fragen der sängerischen und pianistischen Gestaltung und auch über die Anregungen zur "Klangerkundung" erstmal großzügig hinweg zu lesen, um den markierten Wegen in meiner Landkarte zu folgen und meinen Text als in seiner Art etwas speziellen Reiseführer zu lesen in und durch die Klanglandschaft der Schubertschen Musik.

## Einleitung

### Das erste und das letzte Lied der Reise:

**"Fremd bin ich eingezogen ..." → "... im Dunkeln wird mir wohler sein."**

Ein Weg nach innen durch innere Klangwelten - durch Klanglandschaften der Musik

Walther Dürr, der Herausgeber der Urtext-Ausgabe, schreibt einleitend zur *Winterreise*:

"Dem Zyklus liegt kein gerichteter Handlungsablauf zugrunde; der Wanderer bewegt sich im Kreise, oder besser in einer Art Spirale. Der Beginn ist eindeutig festgelegt mit dem Verlassen der Stadt und der ungetreuen Geliebten (1. *Gute Nacht*); das Ende ist zunächst unklar markiert durch *Einsamkeit* (12.), dann präzise durch *Der Leiermann* (24.). Dazwischen aber findet man immer wieder 'Rückblicke', Entsprechungen, Wiederholungen."

"Die scheinbar locker gefügte Liederfolge erweist sich bei näherem Hinsehen als in sich fest strukturiert. Es geht dabei um den Weg von außen nach innen, von der realen Welt in eine ideale. Es ist im ersten Teil der Weg 'in weite Fernen, wo die Ahndung des Unendlichen im dämmernden Rosenlicht sehnsüchtig aufgeht', ein Weg, auf dem dennoch der 'Schmerz beschränkter Gegenwart, der die Grenze des menschlichen Seins umstellt' immer fühlbar bleibt [Zitat aus einer Rezension von 1828]. Der zweite Teil setzt neu an, geht mit dem ersten zunächst parallel, führt dann aber weiter, und zwar keineswegs in eine rosige Unendlichkeit, in die romantische Utopie: der Wanderer der *Winterreise* erkennt, daß er das *Wirtshaus* (21.) nicht erreicht, daß er 'die Grenze des menschlichen Seins' nicht zu überschreiten vermag; der Weg nach innen führt ans Ende."

Und weiter schreibt Dürr zum ersten und zum letzten Lied der Wanderung / "Reise" in die Nacht und durch den Winter:

"Das erste Lied des Zyklus - *Gute Nacht* - berichtet real vom Abschied, davon, daß man den Sänger gewaltsam vertreiben würde, wollte er noch länger bleiben. Er verläßt die Stadt, verläßt „fein Liebchen“, das – wie man im folgenden Lied erfährt – nun eine bessere Partie gefunden hat. Das Lied steht in d-Moll, der Tonart der Schwermut und der Resignation. Freilich: was das Lied wirklich schildert, ist nicht der Abschied; als es einsetzt, ist der Wanderer bereits unterwegs."

"Wandern ist nicht einfach nur Bewegung, es ist auch immer Selbstreflexion, Voraussetzung für den Weg nach innen."

"Das vorletzte Lied - *Die Nebensonnen* - schließt nochmals an die *Täuschung* an und an den *Frühlingstraum* : A-Dur, die Tonart der Illusion. Zum letzten Mal 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 nicht mehr – seine Gedanken bewegen sich wieder im Tanz, wie in *Wasserflut* und *Irrlicht* zu den wiegenden Rhythmen einer Sarabande. Sein Weg ist zu Ende."

(Walther Dürr in "Reclams Musikführer - Franz Schubert". Stuttgart 1991, S. 139 ff.)

### Eine musikalisch-sängerische Klangerkundung

In meiner musikalisch-sängerischen Erkundung habe ich den Wanderer-Sänger auf seinem Weg hinaus in die Nacht begleitet, weg von der fremden abweisenden Realität bis hin an das Ende seines Weges ins Dunkle, eines inneren Weges, auf dem sich am Ende der Wanderer-Sänger im Angesicht der Himmelserscheinung der Nebensonnen gelöst hat von all dem, was ihn auf der "Winterreise", seiner Wanderung in die Nacht, durch den Winter, in die Einsamkeit, in Träume und Illusionen aufgewühlt, erregt, bedrängt, gebannt hat.

Als Sänger der "*Winterreise*", mich selbst begleitend oder im hörenden Spiel von Klavierstimme und Gesangsstimme, habe ich in meinen Erkundungen immer wieder mit offenen Ohren in die Noten geschaut, um mit hörendem Empfinden durch die musikalische Realität der inneren Klanglandschaften des Wanderer-Sängers zu wandern, wie Schubert sie komponierend als Landkarte in Noten gesetzt hat.

Ohne zuvorderst auf Inhalt oder Bedeutung zu achten, habe ich singend gehört und geschaut, welche Phänomene mir im Durchwandern dieser Landschaften begegnen:

*Was klingt wie in welcher Beziehung zueinander und miteinander, im Spektrum des Klangs und im Prozeß und der Präsenz des Erklings, woher kommt der Klang, aus welchen Räumen und Dimensionen, wohin führt er mein Hören und meinen Klangsinn, in welches Beziehungsgeflecht der klingenden Stimmen hinein, durch welche Modulationen hindurch, in welche Sphären, Höhen oder Tiefen, ins Dunkle oder Helle, leitet er "mich" ins Offene, ins Lösende oder weiter nach innen ins einfache Verklingen.*

Über dieses Beziehungsgeflecht der Stimmen im Prozeß des Erklings hinaus oder, besser gehört, in es hinein markiert Schubert mit dem ersten Erklingen der Melodiestimme ein eindrucksvolles Beziehungsgefüge zwischen dem Beginn und dem Ende der *"Winterreise"*, zwischen dem ersten Halbton-"Schritt" in die innere Reise hinein, dem Motiv "f-e-d-a", und der letzten Frage an den Leiermann: *"Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?"* (d-f-e-----).

Mir hat sich diese Halbtonbewegung (als phrygische Sekunde) so ins Gehör eingenistet, daß es mir wie Schuppen von den Augen und Ohren fiel, als ich sie in den *"Nebensonnen"* wieder hörte, dann am Ende, im letzten Lied der Reise, nicht als schmerzliche Durchgangs-Dissonanz in der Melodiestimme, sondern als (ab)-lösende Wendung in der Baßstimme (E→F) aus der dreifachen Dissonanz im fast schwarzen Purpurmagenta des Nebensonnen-Klangs in einen lichten und schlichten F-Dur-Dreiklang (*"... nun sind hinab die besten zwei."*); und dann im Abgesang der Klavierstimme aus dem in dunkler Tiefe liegenden F----- weiter hinab in die leicht schimmernde 2-stimmige Terz E/Gis.

Hier sei noch einmal Walther Dürr zitiert mit seinen abschließenden Ausführungen zum Zyklus:

"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 offenbar meint sie 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?"

In der musikalisch-sängerischen Erkundung des letzten Liedes der Reise - *"Die Nebensonnen"* - ist mir offenbar geworden, wie sich die höchste Kompositionskunst mit der tiefsten musikalischen Empfindung vereinigen kann in einem auf die einfachsten Formen und Mittel verdichteten vierstimmigen Liedsatz, der in seinen Tiefendimensionen und seinen Klangprozessen - seinem Innenleben - jedes menschliche Ohr und Herz unmittelbar berührt und bewegt. Mit dem Wissen um den Inhalt und die Bedeutung des Liedes kann eine solche hörende Berührung, sinnliche Erregung und tiefe Gemütsbewegung geschehen und lebendig werden allein durch den Klang und die Musik.

In diesem Lied ist die Gesangsstimme identisch mit der Oberstimme der akkordisch ausgesetzten Klavierstimme. Das Vor-, Zwischen- und Nachspiel des Klaviers kann gehört werden als Bläuersatz mit 4 gleichberechtigten Stimmen, die ein harmonisch geordnetes Akkordgefüge bilden und zugleich untereinander in ihrer Stimmführung in kontrapunktischer Wechselbeziehung stehen. Es war für mich eine intensive und aufregende Entdeckungsreise, diese scheinbar schlichten und klangvollen Akkordfolgen in ihrem inneren Gefüge und ihren inneren dynamischen Triebkräften zu ergründen.

In eine noch tiefere Dimension der Erfahrung und zugleich auf eine noch höhere Stufe des ahnenden Verstehens hat mich meine Erkundungsreise in und durch das Innenleben der Musik mit der schmerzlichsten und ach so tief traurigen Zeile geführt: *"... nun sind hinab die besten zwei."*

Der Wanderer-Sänger zieht am Ende der 3. Strophe nach dem großen Ausbruch "*Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei ...*" ("f---e-e" wie im Beginn der Reise) eine schlichte A-Moll-Melodielinie abwärts von der Quinte zum "Grundton". Die Gesangsstimme ist identisch mit der Oberstimme im vierstimmigen Klaviersatz (e1→a). Nach einem kompletten C-Dur-Akkord ("drei") beginnt die Zeile mit der C-Dur-Terz (3-stimmig mit Verdoppelung des Grundtons) und endet nicht in a-moll, sondern in einem einfachen 3-stimmigen F-Dur-Dreiklang. (Das "a" der Oberstimme ist die Terz und nicht der Grund- und Schlußton der A-Moll-"Melodie".) Und der anschließende Abgesang im Klavier endet in der tiefen E-Dur-Terz (E/Gis - 3-stimmig mit Verdoppelung der Oktave und ohne Quinte). Diese wenigen Grundelemente dieser großartigen Kom-Position will ich hier nur andeuten. Ihr ganzer Reichtum wird sich in meiner vielfältigen Analyse im Text erschließen (S. 52 ff.).

The image shows a musical score for Schubert's 'Der Wanderer'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: 'nun sind hi-nab die bes-ten zwei.' The middle staff is the piano accompaniment, starting with a C major chord and moving through E7, A minor, E7+6, and F major. The piano part includes dynamics like 'decresc.' and 'pp'. The bottom staff shows the harmonic progression: C-Dur, E7, a-moll, E7 + 6-, F-Dur.

Dem kompositorischen Geheimnis dieser wundersamen Modulation habe ich mich erst ein wenig angenähert, als ich jede Stimme im 4-stimmigen Satz gesungen habe, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimme, erst einzeln und dann in unterschiedlichen Kombinationen als Zwei- oder Dreigesang (z.B. Altstimme gesungen und dazu die Sopranstimme auf dem Klavier gespielt bzw. umgekehrt). Und siehe da oder, besser gesagt, "Hört, hört!": Jede einzelne Stimme hat einen in sich stimmigen Verlauf im harmonischen Gesamtgefüge der Modulation (C-E7-a-E7<sup>+6</sup>-E7-F) und hat zugleich eine ganz spezifische Wirkungskraft auf die Entwicklung der Strebekräfte im Verlauf der Modulation. Durch diese vertiefenden und erhellenden Klangerkundungen im zwei- und dreistimmigen Gesang wird offenkundig, daß Schubert (nicht nur in dieser Passage !) keine reine Klavierbegleitung zu einer A-Moll-Melodie in der Gesangsstimme 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 - *polyphoner Kontrapunkt* (!).

Die sängerische Klangerkundung kann dabei noch viel feiner, vielfältiger und genauer (musikalisch "stimmiger") sein, weil ich auf meine Art des Singens und der Klangbildung keine Tonhöhen und Tonfolgen singe, sondern jeden "Ton" in seinem spezifischen Spektrum erklingen lasse. So höre und singe ich die beiden "e1" am Beginn der Phrase ("nun sind") nicht als dieselbe Tonhöhe, sondern das erste e1 als Terz zum Grundton C und das nächste e1 als Oktave zum Grundton E, obwohl im Baß die Terz Gis des E-Dur-Klangs liegt. Das zweite e1 kann ich also in seinem "zwiespältigen" Sinn im Singen hören, als leitende Quinte der A-Moll-Tonfolge und als helle Oktave der Dominante E-Dur zum folgenden A-Moll-Klang. Ebenso singe und höre ich die Baßstimme (c-Gis) zu der Sopranstimme (e1-e1) nicht wie auf dem Klavier als Große Terz abwärts, sondern als Abbruch aus dem C-Dur-Klangraum über eine verminderte Quarte hinab in die Terz von E-Dur, die mich dann in den A-Moll-Grundton leitet, zu dem nun im Sopran die Moll-Terz c1 erklingt. All das sei hier nur grob skizziert. Wer sich in meinen Text vertiefen mag, wird sehen, daß das nicht nur musiktheoretische Analysen und gesangspraktische Ratschläge sind, sondern daß solche musikalischen und sängerischen Erkundungen zu einer großen Entdeckungsreise in den Klangkosmos der Schubertschen Musik einladen können.

Immer wieder, wenn ich diese "Passage" von "*Ja, neulich ...*" über "*nun sind hinab ...*" bis in den Abgesang im Klavier 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."*

## Das Innenleben der Musik im Klang der Stimme hörbar werden lassen :

### "Singen, was *in* den Noten steht"

Dieser treffliche Satz stammt von Nicolai Gedda, dem von mir sehr geschätzten Tenor. Er hat ihn im Unterricht mal zu einem Schüler gesagt:

"Mach nichts mit der Stimme. Sing, was in den Noten steht."

*"Mach nichts mit der Stimme":*

Ich verstehe darunter die Aufforderung, nicht mit stimmlichen Mitteln und Manövern etwas ausdrücken und gestalten zu wollen und damit das Lied / die Arie (die Musik ? - den Text ?) mit "kunstvollem" Gesang zu *interpretieren* statt die Musik klingen zu lassen, auch durch den Text hindurch.

*"Sing, was in den Noten steht":*

Für mich bedeutet das, sich nicht nur an den Notentext zu halten (das sollte sich sowieso verstehen, also das was in den *Noten* von Gesangs- und Klavierstimme steht), sondern zu singen was "*in*" den Noten steht, also auch das im Klang der Stimme hörbar, spürbar und lebendig werden zu lassen, was in, zwischen und hinter den "Noten" steht, das, was "das Innenleben der Musik" genannt werden kann.

*Musik wird immer dann lebendig, wenn im Klang erinnernd und erwartend zu hören, zu spüren und zu erleben ist, woher der Klang, die Klänge und Klanggestalten kommen und wohin auch immer sie mich führen wollen, wenn das Woher und das Wohin in jedem Moment des Erklings gegenwärtig sein kann.*

"Mich" heißt: den Wanderer-Sänger in der Schubertschen *Winterreise*, den ausführenden Sänger und seinen Reisebegleiter am Klavier sowie auch die Ohren, den Klangsinn und das Gemüt der Zuhörenden.

### Der Nebensonnen-Klang und das Innenleben eines Spektralklangs



Zum Abschluß dieser Einleitung zu meiner Analyse der beiden Lieder als einer musikalisch sängerischen Klangerkundung, die unter dem Motto steht - 'Das Innenleben der Musik über den Klang der Stimme hörbar werden zu lassen', möchte ich ein paar Passagen aus dem Text zu einem ganz besonderen Klanggebilde des letzten Liedes der Reise zitieren. Es ist eine Klangfigur, die 9x in diesem Lied erklingt, ein E7-Klang verkoppelt mit einem Cis-Moll-Dreiklang. Er vereinigt in sich 3 dissonante Intervalle, eine Große und eine Kleine Septime

und einen Tritonus. Deshalb habe ich ihn den Nebensonnen-Klang genannt, die Nebensonnen als Spiegelungen einer Himmelserscheinung, eines optischen Trugbildes.

"In diesem berührenden und intensiven Klang scheint sich die ganze musikalische Erfahrungswelt der *Nebensonnen* zu verdichten. 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 (4.-7.-8.-10.-13. Teilton)."

"Als wäre der Klang ein Prisma, durch das wie in einer Brechung 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."

die bes - ten zwei.  
decresc.  
E7 + 6-

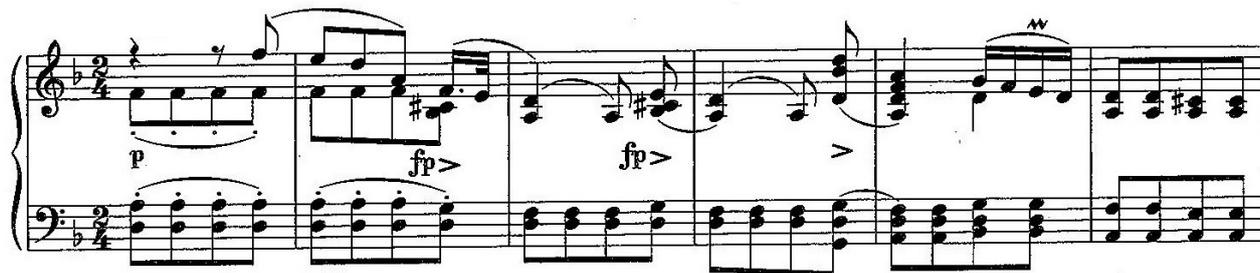
Die verdichtete Klanggestalt des verwandelten Nebensonnenklangs in der Klangfarbe eines fast schwarzen Purpurmagenta (2 Septimen, Tritonus, übermäßiger Dreiklang)

"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."

# 1. Gute Nacht

## Introduktion – 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 Kleine Terz. Ich muß nicht hören und verstehen, ob sich in diesem Klang die Moll-Terz mit den Obertönen des Grundtons reibt (fis2 - 5. Teilton), 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 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----- ...** (*„Willst zu meinen Liedern 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.

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? *Schaue 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“ „sehrend“ 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 stimmten Fingerwechsel einhalten, um die beiden Klangräume von g-moll und d-moll über einen klingenden Zwischenraum miteinander zu verbinden, um nicht durch Pedal den Dehnungs-Akzent mit dem Harmoniewechsel zu verschmieren.)

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. „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 sehrende 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?

The image shows three musical excerpts from Schubert's *Winterreise*. The first is from 'Gute Nacht' (d-moll), Takt 3/4 : A-Dur 7/9, featuring a piano part with a forte accent (fp >) and a vocal line. The second is from 'Der Wegweiser' (g-moll) Takt 57, A-Dur 7/9 : (a)-cis-e-g-b, showing a piano part with a fortissimo (pp) dynamic and a vocal line with the lyrics 'Ei-nen Wei-ser seh ich ste-hen'. The third is from 'Der Leiermann' (a-moll), E-Dur 7/9 : e-gis-h-d-f, showing a piano part and a vocal line with the lyrics 'dei-ne Lei-er drehn'.

„**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 eigenartige 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.

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" (auf dem Weg), 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 Introduction**

- 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 (siehe Anhang S. 102).

(\*) 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. Meine Analyse bezieht sich auf die Urtext-Ausgabe von Bärenreiter.)

- **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 Vorhaltsexta), 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 Peters-Ausgabe, 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

7

Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, fremd zieh ich wie-der-aus, der  
 Ich kann zu mei-ner Rei-sen nicht wä-h-len mit-der-Zeit, muss

*pp*

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 f1 bis zum e. 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 f1. Mit dem Stimmklang dringt es in mein Ohr, dehnt sich etwas, um weiter zu streben in das e1 hinein, als wollte der Klang einen Moment aufgefangen werden, gleitet weiter in ein helles d1 hinein, das in der Unterquarte 'a' noch weiter zu klingen scheint, und mit dem 'f' 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 'f' zum 'e' 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 :



Fremd bin ich eingezogen



Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?

\* 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 Neben-sonnen* 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 e1 hinein und über es hinaus, das e1, 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 'f' 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“ f1 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 Introdution 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 ...**“

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'legato'. The lyrics are: '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. 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 f1, dem Auftaktton und dem Spitzenton des Liedes, der, von der Gesangsstimme nur als Durchgangsnote gestreift, hier noch mehr als vorher das c1 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-Untermidiante 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 klinge(l)n.

(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.

Eh'.  
 mit,

Nun ist die Welt so trü - be, der Weg ge - hüllt in Schnee,  
 und auf den wei - ßen Mat - ten such ich des Wil - des Tritt,

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 („i“) klingt. Damit das „Reisen“ in der fließenden Linie bleibt und ich das Wort nicht durch zuviel „rrrollendes“ Zungen-R auflade, artikuliere ich es „hinten“ mit einem leichten Zäpfchen-R. (Auf diese feinen Unterschiede in der Artikulation habe ich ganzen Zyklus sehr geachtet.)

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 - „Was soll ich länger weilen ...“

39

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

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.)

### „Was soll ich länger weilen ...“

Die pulsierenden Achtel habe von Anbeginn der Strophe an nun etwas sehr rhythmisch Stetiges und Entschiedenenes. 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.*“

(Verszeilen 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 entläßt 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 „Einen“ - 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 hervorklingeln 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 nach„klingen“, 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 ...“

The image shows a musical score for the final strophe of Schubert's 'Die Nacht'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Will dich im Traum nicht stören, wär schad um deine Ruh,". The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and includes measure numbers 71, 73, and 7b. The key signature changes from G major to D major at measure 73.

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 fis1** aus dem Obertonspektrum her einschwingt und weiter schwebt zum e1, 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.

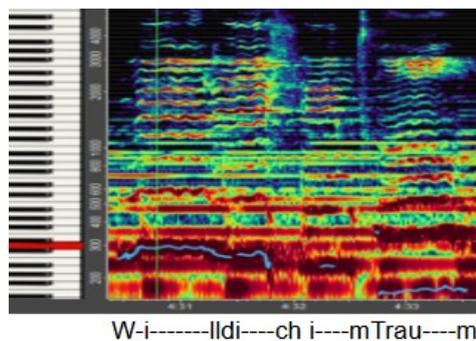
Diese Modulation hat einen doppelten Charakter: die Quinte in den Unterstimmen wendet und verdichtet sich in einen Verminderten Dreiklang, während sich die Sexte in den Oberstimmen weitet in die Spannung einer Septime. Und dann durch eine einzige leichte Halbtonwendung im Alt von „e“ nach „eis“ (die 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 begläntzt 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 - fis4 !).



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 Bastelei 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.)

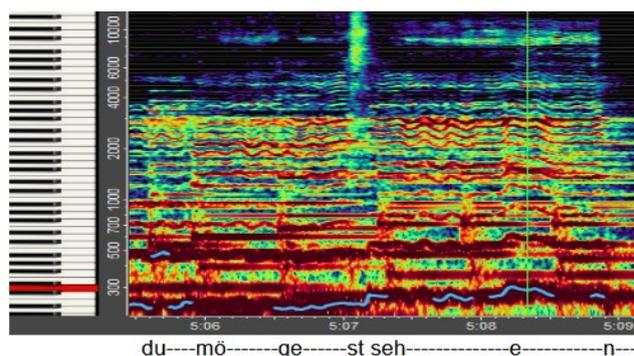
**„Schreib im Vorübergehen ans Tor dir : gute Nacht,  
damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht.“**

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.

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) klingelt 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.



**„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, als Formanten genauso in der Tenorlage in Erscheinung treten würden.)

Im Vergleich zu den oben (S. 14) 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 a<sub>2</sub> hinaus.

„***an dich hab ich gedacht.***“ : Das repetierende a<sub>2</sub> strahlt weiter in die hohen Klangräume hinein, eine Oberstimme im Klavier läßt die Melodiestimme über das fis<sub>2</sub> 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 fis<sub>1</sub> 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 a<sub>2</sub> 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 Quartan, 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. The first system starts at measure 89 and ends at measure 93. The second system starts at measure 94 and ends at measure 98. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Schreib im Vo-rü-ber-ge-hen ans Tor dir: gu-te Nacht, da - mit du mö-gest se-hen, an dich hab ich ge-dacht, an dich hab ich ge - un poco ritard. pp un poco ritard.' The piano accompaniment features a steady bass line and dense chords in the lower register.

„*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 Schwebe, 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 Schwebe; 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.

- dacht.

a tempo

*p*

*pp*

dim.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole note G4 and followed by rests. The middle staff is a piano accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom staff is a bass line in G major, primarily consisting of chords. Dynamic markings include 'a tempo' with an accent (>) and 'dim.' (diminuendo). Performance directions include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The key signature has one flat (F major/C minor).

## 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 (35)
- Der Nebensonnen-Klang (E7/cis) und das Innenleben eines Spektralklangs (37)

„Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen.“ (41)

- 3 Triolen - gedehnte Zeit im Innewerden und ein Sog ins (Ab)-lösen
- Nachklang in cis-moll

„Und sie auch standen da so stier als wollten sie nicht weg von mir“ (45)

- Klangerkundung: fis - Cis - fis - E7/cis - A - ein "Sonnenuntergang" ?
- Die Wendung von fis-moll in den E7/cis-Klangraum mit Auflösung
- Nachspiel zum ersten Teil - ein vielfarbig auf- und ausklingender Bläusersatz (51)

„Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, schaut andern doch ins Angesicht! (52)

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

„ ... auch wohl drei : nun sind hinab die besten zwei.“ (58)

- Eine a-moll-Melodie ? / "die besten zwei" - durch ein tiefdunkles Purpurmagenta nach F-Dur (61)
- Zwei- und Dreigesänge in der Klavierbegleitung - ein Beziehungsgeflecht (63)
- Klangerkundung des Zwiegesangs von Melodie und Baß im Singen
- Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (Anhang 97)
- Der Ausklang des Wegs nach innen – ein Abgesang von F-Dur in die tiefe E-Dur-Terz (73)
- 2 Melodiebögen - eine verklingende stimmliche Zweierbeziehung
- Zwei Melodiebögen über F-E--F----E----
- Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (80 - siehe auch Anhang S. )

"Ging nur die dritt erst hinterdrein, im Dunkeln wird mir wohler sein." (82)

- Klangerkundung: fis-moll → Cis-Dur / A-Dur → Cis-Dur
- "im Dunkeln" von cis-moll und Cis-Dur
- "im Dunkeln..." : zur Dynamik im Innenleben der Musik und im Klang der Stimme (90)

## 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 tiefstinnigsten 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 a1 hinauf über die Götter erhoben, hat seine eigene Apotheose in die Welt hinausgeschleudert. (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-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 Schwebelage 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** (4.-7.-8.-10.-13. Teilton).

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 Klingeln 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 Dunkeln 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,  
Hab lang und fest sie angesehen;  
Und sie auch standen da so stier,  
Als könnten sie nicht weg von mir.  
Ach, *meine* Sonnen seid ihr nicht!  
Schaut andren doch ins Angesicht!  
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei:  
Nun sind hinab die besten zwei.  
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!  
Im Dunkel wird mir wohler sein.

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

nach: Hans-Udo Kreuels. Schuberts Winterreise. 2011

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



Nebensonnen

## 23. Die Nebensonnen

Zweite Fassung

Nicht zu langsam

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 *cis*1 wird am Ende des Liedes wieder erklingen, als Grundton von Cis-Dur (!) in der Gesangsstimme und mit der Terz „Eis“ im Baß : *im Dunkeln*“.)

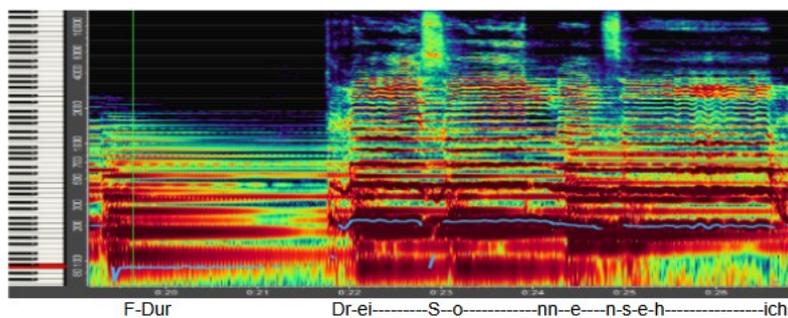
Wird das *cis*1 als Dur-Terz mit vielfältigem höherem Klangspektrum gesungen, dann kann im Klang der Terz zu hören sein, daß im Spektrum der Stimme der Grundton und die Quinte von A-Dur korrespondierend mit dem Spektrum der Harmonie im Klavier mitklingen, als wären Elemente der Tonika und der Dominante 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 („*Ja--ng- und fest sie a--n-gesehn*“). Als wäre die Schwingung auf der Sexte „*cis*1“ 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 Sängerformant). 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.



### 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 angeglichnen 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 | angesehn" 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 tatsächlich 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 Innewerden und nach innen Hören, als wollte sich in der an den inneren Klangraum angebindenen 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.)

(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 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 ein 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 ?

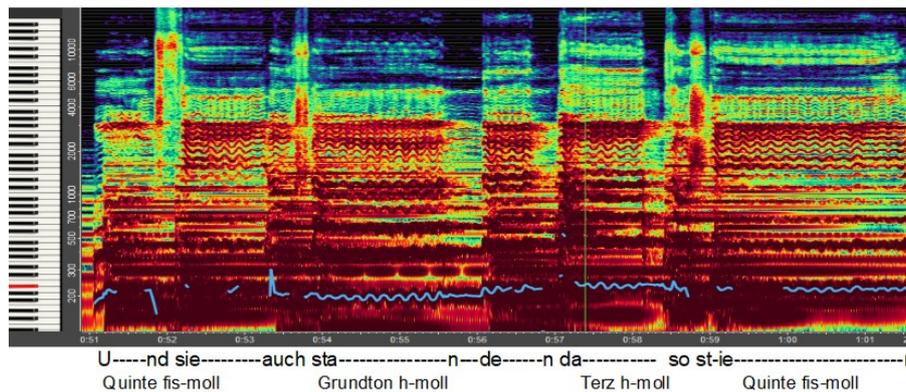
Ohne diese Fragen beantworten zu wollen, lasse ich das "Abendrot" nochmal aus dem tiefen "A" heraus aufscheinen, besser gesagt voll erglücken, löse mich dann von der Quinte "gis" und leite die Echo-Terz cis1/e1 abwärts in die Terz h/d1, so daß nun zu der tiefen Oktave E/e das gis/h/d1 (ein verminderter Dreiklang) in Resonanz kommen kann - ich höre, wie sich die Klangfarben neu finden in diesem grundtönigen Dominantseptakkord und erst, wenn sich in meinen 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.)

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

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

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.



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, auftrumpfendem 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 Allein-Sein, 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 Quarten 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 ganz 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 (Eis) 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 Schwebезustand 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 Vorhaltsextre '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 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?

Spiele ich das fis-moll in dieser weiten Lage (Fis/cis1/a1/cis2), so sind die beiden „cis“ (cis1 und cis2) Quint-Teiltöne 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

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'Takt 10' and the second 'Takt 12'. The music is in G major (one sharp). In Takt 10, the bass line starts with a forte (f) dynamic. In Takt 12, the bass line starts with a piano (p) dynamic. The score shows a modulation from F minor to E7/C# and then to A major. The bass line in Takt 12 is circled with a dashed line.

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.

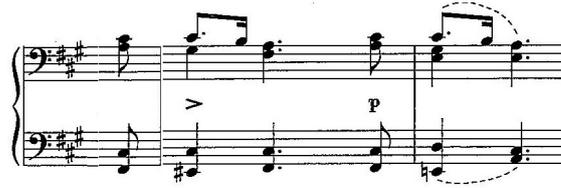
2) In der zweiten Version lasse ich die Baßstimme weg und spiele alle anderen Stimmen mit Melodie erst in oktavierter Lage. Nach dem fis-moll ohne Grundton klingt die Quinte von Cis-Dur sehr klar, leer und fast wie rein, die Durchgangsdissonanz der Septime „h“ dagegen so empfindungsreich, wie schmerzhaft 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 einfinden 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.

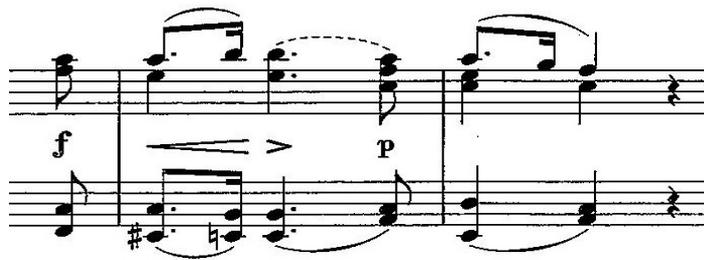
*Dann kommt in Ohren und Kehle die Atmosphäre eines Sonnenuntergangs zum Klingen und Vibrieren.*

### **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 Verszeilen. 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 Gesangstimme 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 Bindebögen?)

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, durchklungen 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 Bläusersatz 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 „Bläusersatz“ 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 Halbtombewegung 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 Halbton "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 Halbton-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.

**„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-dem doch ins An-ge-sicht! Ja,

20

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

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 "*ih*" (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 - sichts! 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 Nebensinnen 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 („*schaue 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 Gesangstimme (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 erklingenden 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

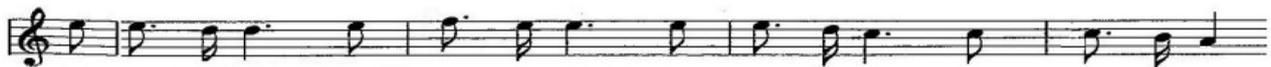
The musical score for piano begins at measure 16. It starts with a piano (p) dynamic. The left hand plays a series of chords, including a triad of F#, C#, and G. The right hand has a triplet of eighth notes. The score includes a decrescendo (decresc.) marking, a pianissimo (pp) dynamic, and a diminuendo (dim.) marking. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

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 (eine berückende dunkle Akkordverbindung: E7-Quartsextakkord - a-moll mit Sekundschritt abwärts im Baß !); ist der a-moll-Klang in einer Halben fast verklungen, wird er, wiederum nach einer Achtelpause Stille (!), zum Auftakt, und nun gibt es mit der Verdichtung auf den E-Dur-Dreiklang auf die Eins keinen Stillstand und kein Ausklingen mehr, der Klang schwillt an, durch den herben Klang einer scheinbaren kleinen Moll-Trübung hindurch blüht er geradezu auf, verdichtet und erweitert sich, gewinnt im C-Dur an Kraft, schwillt weiter an zur Eins hin mit der Terz in der Oberstimme, und als wäre es des klaren und vollen C-Dur's noch nicht genug, als wollte aus dem C-Dur-Klang heraus noch Höheres ins Leuchten kommen, schwingt sich der Klang über die Punktierungen und die wiegenden Quartan im Baß weiter auf, schwillt über eine parallele Aufwärts-

bewegung (!) der Außenstimmen weiter an in den C-Dur-Dominantseptakkord, der Baß fällt kadenzierend in den tiefen F-Dur-Grundton, die Oberstimme strebt weiter hinauf in die zweite Oktave von F-Dur – wahrlich ein weiter und offener Klangraum, der da mit dem Akzent aufleuchtet, wahrlich entrückt (mediantisch) aus dem herben dunklen a-Moll, mit dem „f1“, der a-moll-Sexte als höchstem Ton des Liedes, noch über die a-moll-Quinte „e1“ hinaus – weiter in die Höhe (f1) und weiter in subdominantisches Tiefen (F) geht es nicht mehr, muß und wird es nicht gehen. Aber das Echo dieses weiten F-Dur-Raums klingt noch so weit nach in den C-Dur-Klang des punktierten Viertels, daß man, ohne in den Text zu schauen, einen *komponierten Doppelpunkt* hören kann : und nun, was kommt nach solch einer Modulation oder besser gesagt dieser Wandlung eines dunklen a-moll-Raums in einen hellen C-Dur-Raum?

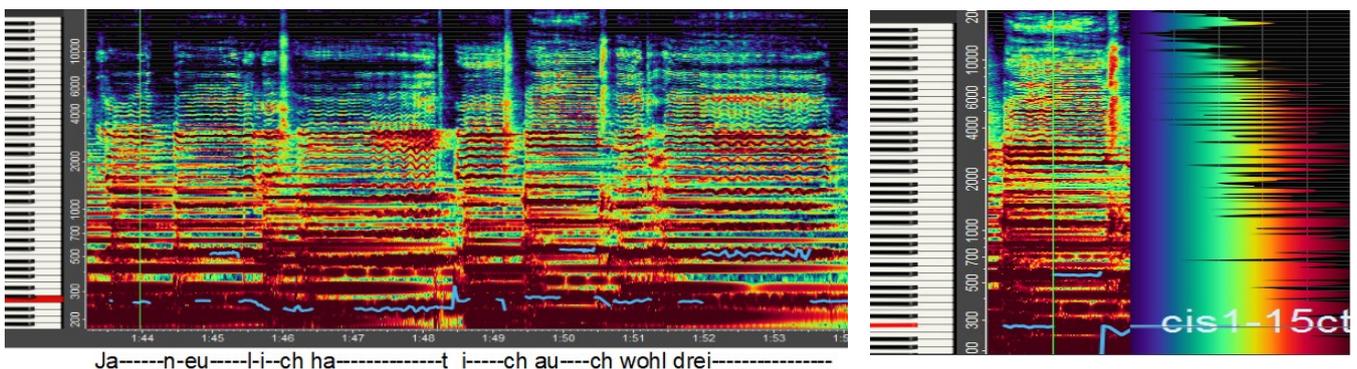
Noch stärker kann diese Wandlung ins Helle erfahren werden, wenn man die Takte 16 – 18 in der tiefen Lage spielt, dann aber mit dem Auftakt zu Takt 19 die Akkorde in der rechten Hand eine Oktave höher klingen läßt. Da löst sich alles Herbe, Dunkle, Schwere von a-moll auf ins Licht und leicht Schwingende der C-Dur-Sphäre. (vgl. die Ausführungen zu „C-Dur in der Winterreise“ im Anhang)

Ohne große Phantasie könnte man sich vorstellen, daß das C-Dur in den Takten 22 und 23 wie im Vorspiel und in der ersten Verszeile weitergeführt würde über einen zweimaligen G7-Akkord mit Vorhaltsekte wieder ins C-Dur, mit dem Schlußmotiv „c---h-c“. Und es wäre auch möglich, mit dem letzten Motiv „c---h-a“ in der Oberstimme auf dem Schlußton einen echten Trugschluß zu setzen mit der Rückkehr nach a-moll. Das wäre deshalb möglich, weil man die ganze Melodiestimme von Takt 20 bis Takt 23 durchaus hören kann als eine Transponierung der A-Dur Melodie in Takt 5 bis 8 eine Große Terz höher nach C-Dur.



Spielerich unmittelbar nach dieser Klangerfahrung nur die Gesangsstimme auf dem Klavier, von Takt 16 mit Auftakt bis Takt 21, wieder möglichst ohne allzu sehr an den Text zu denken, kann ich die Modulation nach C-Dur deutlich mithören. Wenn ich aber in den a-moll/E-Dur-Takten 16-18 zur Gesangsstimme die Harmonien mitspielerich bis zur Eins in Takt 19 und dann die Gesangsstimme allein weiterspielerich, höre ich Takt 19-21 eindeutig als Weiterführung der Melodie in a-moll, von der Quinte „e2“ mit starker Strebewirkung in die Kleine Sexte „f2“, die „Moll-Sehnsuchtssekte“, und nicht als Dominante/Tonika C7/F-Dur in die Oktave des Grundtons.

Ob a-moll/C-Dur/F-Dur/C-Dur in der harmonischen Fügung, ob Quinte/Terz/Sexte/Grundton in der Folge der Melodietöne – es ist *ein Übergang von einem Modus in einen andern Modus*, eine Überlagerung mehrerer Zeitschichten, eine Wandlung in der „Intonation“, der Dynamik und der Färbung.



Das Spektrumsbild 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.“

Musical score for the phrase "neu - lich hatt' ich auch wohl drei: nun sind hi-nab die bes - ten zwei." The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a descending line with a "decresc." marking and ends with a "pp" dynamic. The number "20" is written above the first measure of the treble staff.

„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.

Musical score for the phrase "am Him - mel stehr, den da so stier, ich auch wohl drei:". The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a descending line with a "dim." marking. The score is divided into four measures, each with its own treble and bass staves.

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, welche 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 – e – e – e – e – 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)

### 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.

nun sind hi-nab die bes - ten zwei.

decresc. **pp**

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

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 consists of two staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: "nun sind hi-nab die bes-ten zwei." The bottom staff is the piano accompaniment. It starts with a C-Dur chord, then moves to E7, then a-moll, then E7 + 6-, and finally F-Dur. The piano part includes markings for "decresc." and "pp".

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 deh nende 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 weiter-schwingen kann. Wie die Dehnung der punktierten Achtel „sind“ im klingenden „n“ und im etwas träge abgespröchenen „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 *Spektrumbild* mit Erläuterungen)

(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 ...

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

**„die besten zwei“** - durch ein tiefdunkles Purpurgenta 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 Purpurgenta* 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“ mitgeklungen haben, in dessen „cis“ immer noch das „d“ des "D-Dur-Himmels" nachklang, 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“. Ebensovwenig kann dieses „c“ als harmoniefremder Ton bezogen auf den E-Dur-Grundton als Vorhaltsekte 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 zerreiben. 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 (Sonne 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.

The image shows a musical score for the song 'Frühlingstraum' (Nr. 11 in A-Dur). It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'wann halt ich mein Lieb-chen im Arm?'. The piano part consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in a higher register, and the piano accompaniment provides a harmonic support.

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.



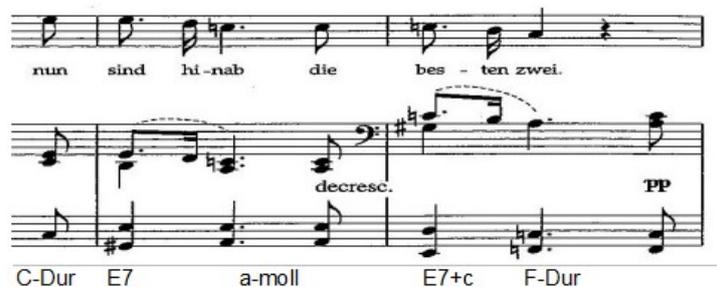
Wieviel schwingt von diesem tödlichen Verletztsein, einem so berührend schlicht gesetzten F-Dur/C-Dur, noch mit in dem so heftig schmerzhaften „*auch wohl drei*“ (F-Dur/C-Dur) in den *Nebensonnen*? Eine Zeile später gibt es in Nr. 21 noch eine bezeichnende Stelle mit einem übermäßigen Dreiklang: „... *doch weiest 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 Nebensonnenklang (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:

Spielerich 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 Zwiesengesang 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 Zwiesengesänge 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 Erklingen 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 „wohler 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 gebrochenen 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 die Bilder vom Klangspektrum von Dur- und Moll-Terz bei „auch wohl drei“ und „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 (Zilien) 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 der Terz-Teilton (5.) „cis2“ reibt mit der a-moll-Terz der Melodie, während der Oktav-Teilton (4.) „c2“ aus dem C-Dur-Klang im Oktav-Teilton der Moll-Terz „c1“ der Melodiestimme weiterschwingen kann. Und weiter der Quint-Teilton (6.) „e2“ vom „A“ der Baßstimme ins F-Dur zum Oktav-Teilton „f2“ streben kann und zugleich der „reibende“ Terz-Teilton des „A“ sich in den Quint-Teilton „c2“ des „F“ im Baß auflösen kann.

Zur *Tonhöhenzeugung 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>

## Ein Dreigesang von Oberstimme, Alt und Tenor



Aus dem Zweigesang 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 Klangschicht 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 - *polyphoner Kontrapunkt* (!).

### 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.

The image shows a musical score for three voices: Bass (bottom staff), Tenor (middle staff), and Soprano (top staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of several measures. The Soprano part starts with a melodic line, followed by the Tenor and Bass parts. There is a decrescendo marking and a piano (pp) dynamic marking towards the end of the passage. The bass line features a prominent low F note.

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 Stimmklang 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 Teiltonspektrum, 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.

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 Erklingen 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

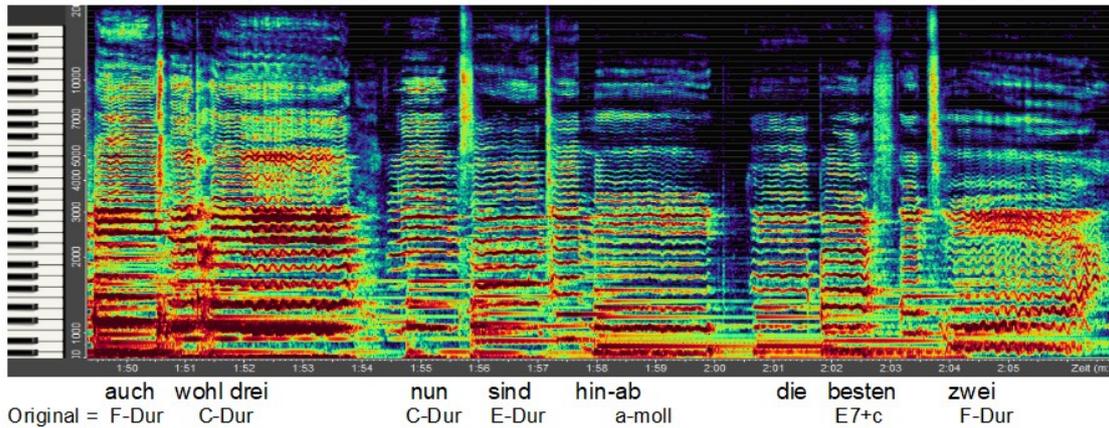
Beschreibung und Analyse eines Bildes vom Klangspektrum der Takte 21 – 23

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.

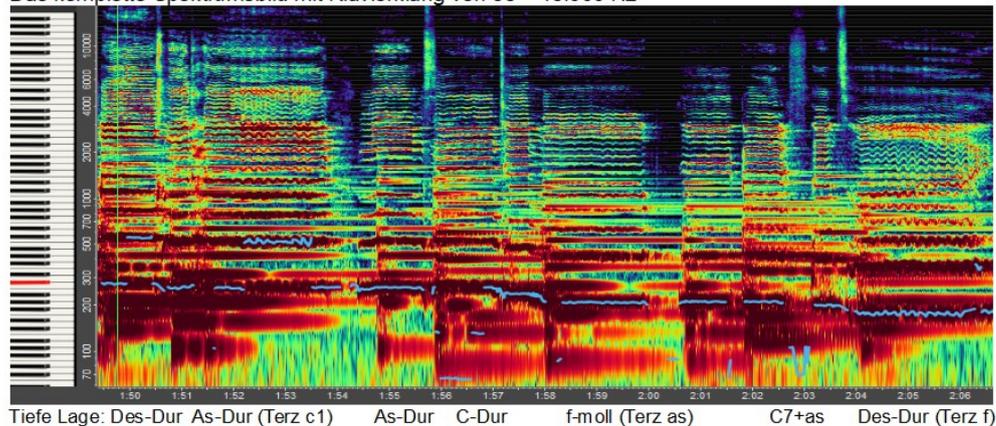
(Die Tonartenangaben unter dem Bild beziehen sich auf die Originalausgabe.)

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-Analyser 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 Spektrumbild mit Klavierklang von 65 – 16.000 Hz



Lesen Sie die Beschreibung dieses Spektrumbildes "Eine vielgestaltige Klanglandschaft" im Anhang S. 97

### "... 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 genausowenig 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 Vorhaltsexte 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. 20), 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.

Spielt 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 wird offenkundig und kann über diesen Eindruck auch offenkundig 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).

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

— F-Dur E7+c F verm. F/d ver. E-Dur

*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 „e1 – f1 – e1“ der Singstimme durch drei Oktaven hinab zum „E – F – E“ im Baß der Klavier-Stimme, 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 vieles für mich 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-Doppel-punkt 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-Untermediante 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 S. 76)

(\*) 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 „f/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 abgrundtiefe 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 Wegwäser" 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 *Wegwäser* 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 Purpurgenta-Klangs und des Abgangs in der Klavierstimme, eines Abgangs in einen offenen Klangraum hinein?



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?

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

### 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.)

— F-Dur E7+c F verm. F/d ver. E-Dur

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

Spielerich 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-Vorhaltsexte, 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.

Spielerich 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.

(Spielerich 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.

Um das *diminuendo* gut vorzubereiten, würde ich vom F-Dur-Auftakt die Baßlinie F-E--F---E verstärken, das Viertel "E" so gut in die Halbe F anbinden und das "F" so sonor und vibrierend erklingen lassen, daß es bis zum letzten "E" hörbar weiterschwingen kann. Und ab dem *dim.* würde ich vor allem die Oberstimme so leise werden lassen, als würde das "gis" nicht ins "a" zurückführen, sondern sich eine Oktave tiefer wenden, um das "A" im Langsamer-Werden über das "H" durch den Tritonus in die E-Dur-Terz zu führen. Das Oktave "e" sollte am Ende nur als Oberton des tiefen "E" zu hören sein und nicht als Endton der Oberstimme. Die Terz "Gis" erscheint dann nur noch als leichter Schimmer in dunkler Tiefe.

Diese Art des Abgesangs und des Ausklingenlassens läßt Schubert auch in folgenden anderen Liedern zur Wirkung kommen:

1. *Gute Nacht*: der letzte Takt im Klaviernachspiel nach den letzten Worten in Moll "... *an dich hab ich gedacht.*"

4. *Erstarrung*: auch im letzten Takt des Nachspiels nach "... *fließt auch ihr Bild dahin.*"

5. *Der Lindenbaum*: dito. "... *du fändest Ruhe dort!*"

11. *Frühlingstraum*: bei beiden Strophen die letzten Takte mit der leeren 4-fach Oktave A1/A/a/a1 nach "... *wann halt ich mein Liebchen im Arm?*"

12. *Einsamkeit*: der letzte Takt nach "... *war ich so elend nicht.*"

15. *Die Krähe*: nach "*Krähe, laß mich endlich sehn Treue bis zum Grabe.*"

23. *Die Nebensonnen*: im Klaviernachspiel nach "... : nun sind hinab die besten zwei."

## Ein Gesang im phrygischen Modus (e-d-c-h-a-g-f-e)



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. Und wenn ich die Melodie am Ende in der Baßstimme ausklingen lasse (rechte Figur) kann ich sie als eine Melodie im äolischen Modus hören (ohne den Leitton 'gis'). Beide Versionen können als Vokalise gesungen werden über einem Liegeton, dem Modalton „A“.



Wie oben notiert, kann der Gesang 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 „echten“, „authentischen 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 sein des inneren Weges, auf dem sich der Wanderer-Sänger nun im Angesicht der Himmelserscheinung der Nebensonnen gelöst hat ...

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

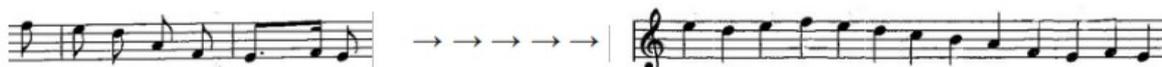
... von allen Arten von Modulationen, Moll und Dur, Medianten, Sept-Nonakkorden, Neapolitanern, rhythmisch Getriebenem und pulsierend Pochendem, Wiegendem und Strömendem, großen Bögen und Ein- oder Abbrüchen ...

Im Anhang S. 100 gibt es noch einige Ergänzungen zu diesem zentralen Abschnitt des Liedes (Takt 20 - 25):

- Eine große Melodie im äolischen und phrygischen Modus als großer Klagegesang
- Der phrygische Halbschluß F----E-----
- Die phrygische Sekunde "f - e" in 3 Melodien
- 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."**

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."

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Ging nur die dritt' erst hin - ter - drein, im". The piano accompaniment features a bass line with a long note and a treble line with chords. The second system starts at measure 28 and includes a vocal line with the lyrics: "Dun - keln wird mir woh - ler sein." and a piano accompaniment with a treble line featuring a triplet and a bass line with chords. Dynamics markings include *pp*, *dim.*, *p*, *f*, and *pp*.

### **"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 Bläusersatzes, 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 Anziehung- 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.

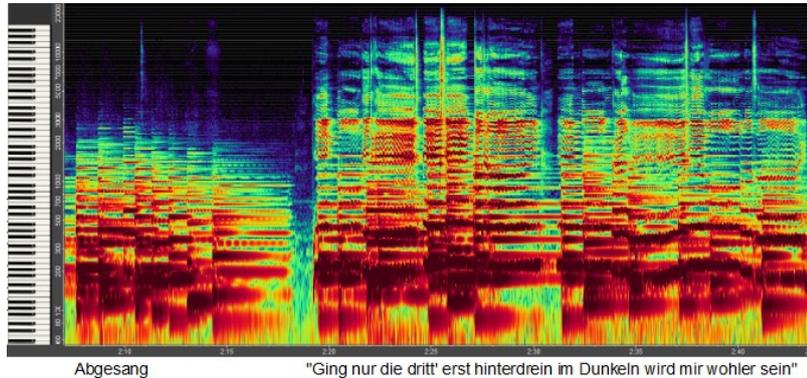
Für den Wanderer-Sänger in der *Winterreise* ist die Frage, woher kommt der innere Tonus, die "Intention" doch noch zu einem letzten Gesang in dieser Tonlage anzuheben, auch noch zu einem solchen Gesang, der ihn von der A-Dur-Terz "cis" (der Wunsch "ging nur") durch das "Dunkel" des Cis-Dur-Grundtons "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 Schwebe.

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 unten die Klangerkundung "fis/Cis - A/Cis")

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 "Himmelfarben" 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 Strenge 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 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 Schwingungsspielraum, um sich aneinander zu reiben und die Ohren zu erregen, ohne gleich nach Auflösung zu streben.

**Takt 6/7:** In der ersten Klangerkundung des Nebensonnen-Klangs E7/cis-moll (S. 37) 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 Schweben 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."

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 cis<sup>2</sup> 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.

Spielt 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 37 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 umfungen 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 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 sein" - 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 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**

The image shows a musical score for Schubert's 'Die Nebensonnen', measures 28-31. The score is in G major and 7/8 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "im Dun-keln wird mir woh-ler sein." The piano accompaniment (bass clef) features dynamic markings: *pp*, *f*, *p*, and *pp*. There are also slurs and accents in the piano part.

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 wie gesagt 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.

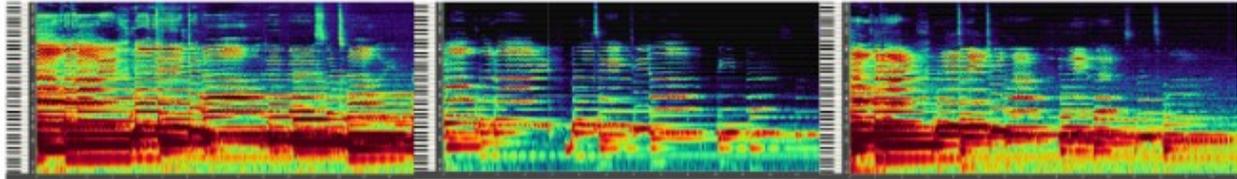
Der mit Empfindungen und Gefühlen so aufgeladene Nebensonnen-Klang wird im *pianissimo* von Takt 7/8 zum Echoraum erinnertes Erfahrung, aus dem heraus im Nachspiel (T. 9) im mezzoforte noch stärkere cis-moll-Emotionen hervorbrechen können. Auch im fis-moll-Teil lösen sich im Echo-Piano des Nebensonnen-Klangs 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*-Auftritt 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

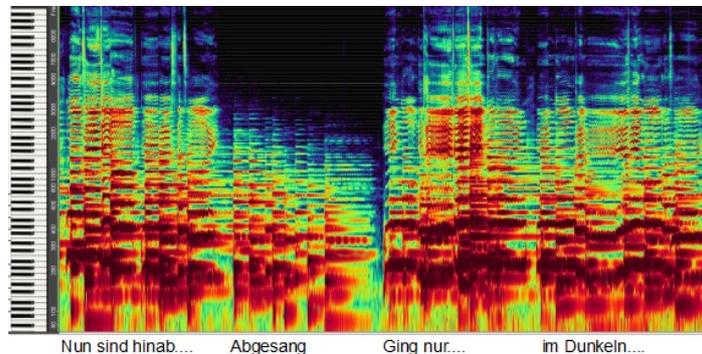
dieser abgrundtiefen Trauer, und es wird erst recht nicht hörbar in einer bewußten Reduktion allen emotionalen und stimmlichen Ausdrucks.

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 *klingt* 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 bekannten Liedsängern)

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



Im Anhang 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. 70)

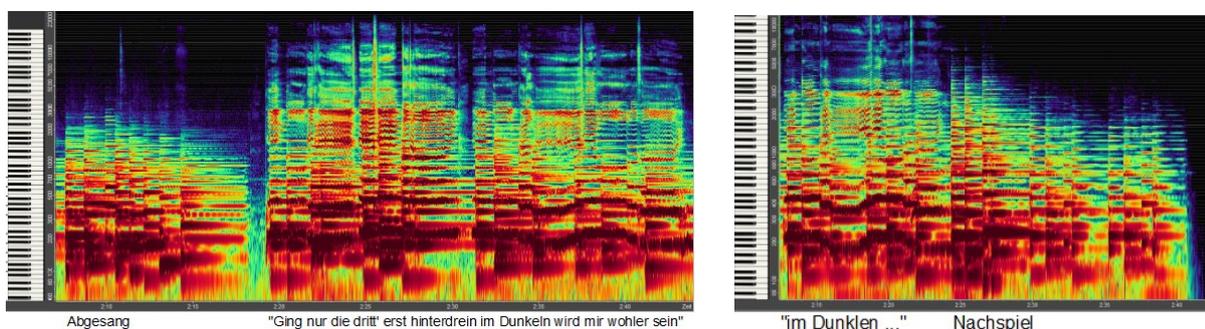


Die Transformation durch den Purpurgelb-Klang ins gelöste, frei schwingende und wohlgefügte Klangspektrum von F-Dur kann und sollte auch durch das *decresc.* hindurch im schlichten F-Dur-Dreiklang des Klaviers soweit zu hören sein, daß im Gesang die Dur-Terz sogar noch leicht im Gesamtspektrum aufblühen 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. 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.

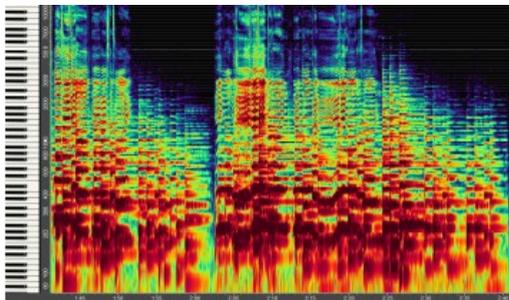


### **forte im Nachspiel**

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.



Nun sind hinab

Nachspiel

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. 51 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 Klangsichten 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)

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 vermindertes 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 dominantische 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 wunderschön 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 Quarten 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 -

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

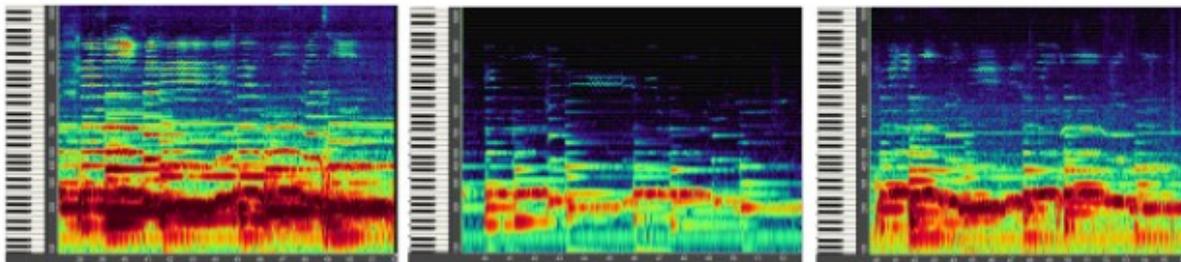
Siehe im Anhang S. 105



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.

Nochmal zur "Interpretation" des Abgesangs:

"...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 schlicht und einfach 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 (oben 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 andern Spektrumsbilder sind von 2 bekannten Liedsängern, die in den Aufnahmen sofort in ihrer Art der "Interpretation" und ihrer 'Weise' der "Stimmgebung" zu identifizieren sind.)

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 Gefühligkeit 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*
  - Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (97)
  - Eine vielgestaltige Klanglandschaft (99)
  - Eine große Melodie im äolischen und im phrygischen Modus (100)
  - Die *phrygische Sekunde* "f - e" in 3 Melodien (102)
  - Die übermäßige Sekunde als Hiatus (103)
  - Der Beginn der *Winterreise* - *Die Nebensonnen* - *Der Leiermann* (105)
  - alle Notenbeispiele zu den "Klangerkundungen" (109)
- 

### C-Dur in der *Winterreise*

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 Dominantseptakkord 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-Untermediante 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.

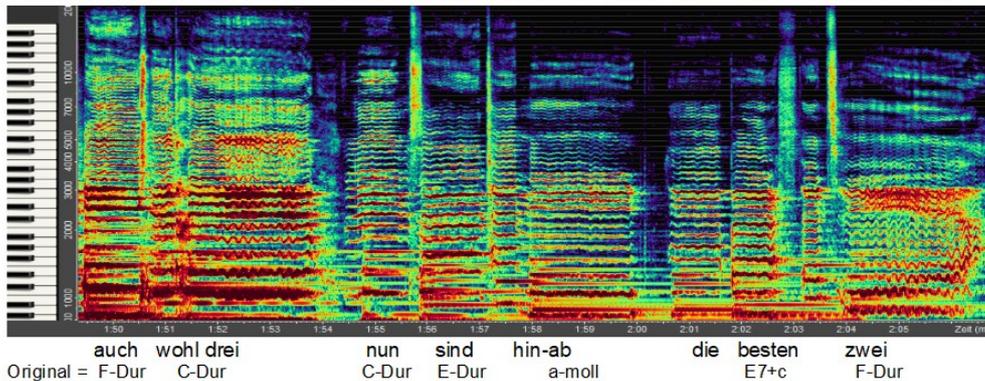
In *Mut* (1.Fassung in a-moll) gibt es eine ähnliche Wind-und-Wetter-Stelle in C-Dur wie im *Lindenbaum*. Im Dur-Teil „Lustig in die Welt hinein ...“ läßt Schubert in der Wiederholung der Zeile die Worte „gegen Wind und Wetter“ von E-Dur-a-moll-E-Dur in die Dur-Untermediante C-Dur springen und im Nachspiel 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.

-----

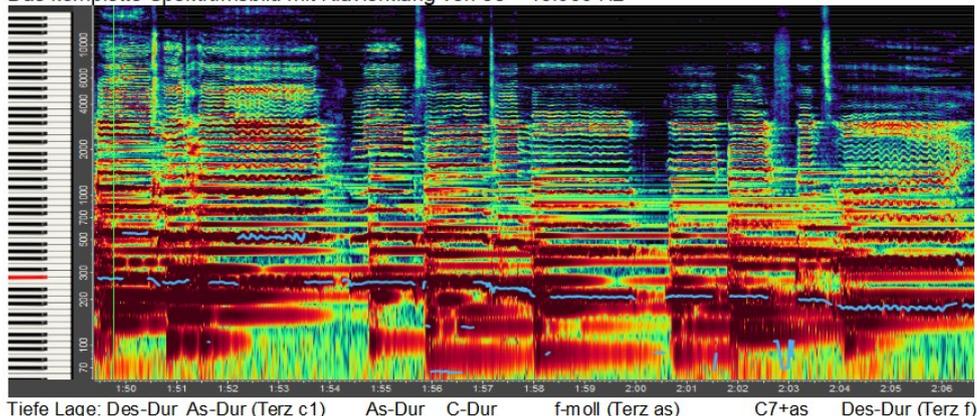
## Das Innenleben der Musik – ein Spektrumsbild als Landkarte einer Klanglandschaft (zu 70)

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

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



Auf dem oberen Bild 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.

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 „dre“ (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.



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

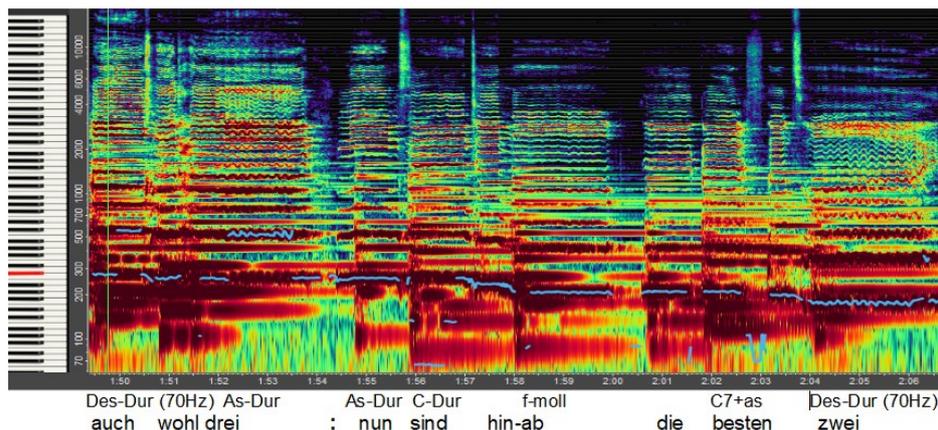
Die Baß-Folge C-Des ist im Bild nicht zu sehen und auch nicht wirklich zu hören. Zu erschließen ist sie aus dem Gesamtklang und aus dem höheren Spektrum. Beide Baß-Wendungen Leitton-Grundton (E-F und C-Des) würde ich auf neuer Aufnahme stärker spielen lassen.

„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.

-----

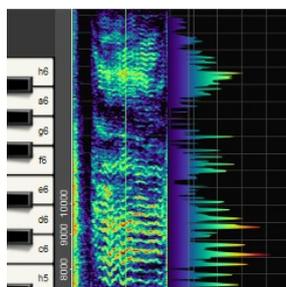
## Eine vielgestaltige Klanglandschaft

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.



Das Bild zeigt 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.



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 Pur" 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](https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygisch-dominante_Tonleiter)

-----

### Die phrygische Sekunde "f - e" in 3 Melodien (siehe S. 109 alle Notenbeispiele)

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



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



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



### Eine Melodie mit Baßstimme (mit Modulation)



### Ein 4-stimmiger Bläusersatz (für Posaunen oder tiefe Klarinetten)



Wenn man die Klavierbegleitung als reinen Bläusersatz ohne Vorzeichen sieht, wirkt das Notenbild wunderbar klar und man kann sich auf den ersten Blick gar nicht vorstellen, woher diese Musik kommt, was für Modulationen sich in ihr vollziehen, wohin sie führt und was sich noch abspielen könnte, wenn das Notenbild abbricht. Würde man diesen Satz als Ensemble zum ersten Mal durchspielen, würde es recht harmlos beginnen, die Modulation von C-Dur nach E7 mit der verminderten Quarte im Baß würde jeder wohl als sehr wohltuend erleben, doch dann von a-moll in den nächsten E7-Klang würden wahrscheinlich allen "die Ohren schlackern" bei diesem eigenartigen dichten Klanggebilde mit der überraschenden Auflösung nach F-Dur, gleich zweimal und umso sanfter würde am Ende der Abgesang in die Tiefe zur E-Dur-Terz wirken.

Was am reinen Notenbild gleich auffällt, daß 4x das 'gis' auftaucht, erst als Terz im Baß, dann 2x mitten im übermäßigen Dreiklang und am Ende als Terz innerhalb der Oktave über dem Grundton.

---

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

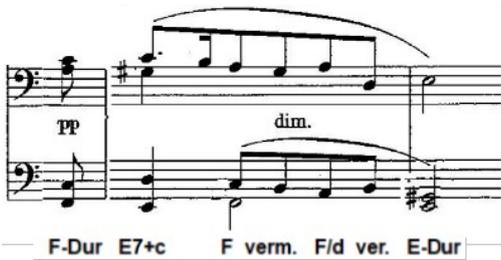
Schon mehrfach tauchte der Begriff "Hiatus" in diesem Text auf, zuerst in der Bedeutung von Spalt, Kluft, Öffnung im Vorspiel vor dem Nebensonnenklang nach dem A-Dur-Akkord, dann im Nachspiel im Absetzen der Bögen in Takt 14 vor dem E7-Akkord und vor dem folgenden Nebensonnenklang. Außerdem habe ich ihn erwähnt als Vokal-Hiatus zwischen zwei Vokalen wie im Beispiel "sie | *angesehn*". 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 Seufzermotiv "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 Duets "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



Im Haupttext 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 Mollsekte 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. 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 Purpurmagenta-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 empfindsamen 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 Klangspektrum 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).

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

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.

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 offenbar meint sie 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 zum 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."

Elmar Budde: Schuberts Liederzyklen. 2012 S. 95

## Notenbeispiele

### "Himmelserscheinungen" und "Sonnenuntergänge"

Four musical staves showing piano accompaniment. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The music features chords and melodic lines with dynamic markings like *v* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Some notes are circled with dashed lines.

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

Musical notation for "im Dunkeln" showing a key change from C major to C minor. The score is in two staves (treble and bass clef). Measure numbers 12 and 28 are indicated above the staff.

Chord diagrams for "im Dunkeln" showing the progression of chords in both treble and bass clefs. The chords are labeled as follows:

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

Musical notation for "im Dunkeln" showing measures 6/7, 8/9, 11/12, and 12/13. The notation includes chords and melodic lines in both staves.

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

Musical notation for "im Dunkeln" showing measures 27/28, 28/29, and 31/32. The notation includes chords and melodic lines in both staves.

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. The bass line accompaniment is also shown.

### 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 E minor, showing 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 has a melodic line with a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm. The bottom staff has a bass line with a Phrygian second interval (Bb to C) and a dotted rhythm. Dynamics markings include *decresc.* and *pp* in the top staff, and *dim.* in the bottom staff.

## Zum Anhören

Mit 70 Jahren habe ich 2018 die *"Winterreise"* im Konzert gesungen und danach aufgenommen.  
(ZOOM Handyrecorder H4 - 1 Mikro)

Nach Fertigstellung der Aufnahme habe ich die Analyse von *"Gute Nacht"* und *"Die Nebensonnen"* verfaßt.

Auf meiner Webseite gibt es meine Aufnahme:

"Die *Winterreise* in der Tonartenfolge der Urtextausgabe für Tiefe Stimme"

<https://www.entfaltungderstimme.de/Winterreise.html> und auf YouTube unter dem Link  
<https://youtu.be/uCwGQzqSLQk>

Dazu alle 24 Lieder in Einzelaufnahmen mit einem kurzen Text zur Entstehung und zum Inhalt der *Winterreise* sowie einführende Erläuterungen zu den einzelnen Liedern.

Zum Hören und Schauen in die Klanglandschaften der Musik:

Meine Aufnahme findet man auch auf YouTube unter "Johannes Quistorp Winterreise".

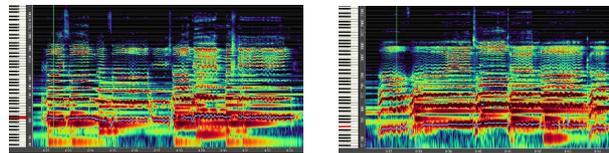
Dazu gibt es auch noch von 4 Liedern eine Aufnahme mit den Bildern vom Klangspektrum :

"Der Lindenbaum" (5.)

"Wasserflut" (6.)

"Das Wirtshaus" (21.)

"Die Nebensonnen" (23.)



-----  

## Literaturliste:

- Walther Dürr in "Reclams Musikführer - Franz Schubert". Stuttgart 1991
- Elmar Budde - Schuberts Liederzyklen. München 2012
- Th. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen 1967
- Arnold Feil: Franz Schubert. Stuttgart 1996
- Hans-Udo Kreuels: Schuberts Winterreise. Frankfurt am Main 2011
- Franz Schubert: Brief an die Freunde - Mein Traum. Udine 1992