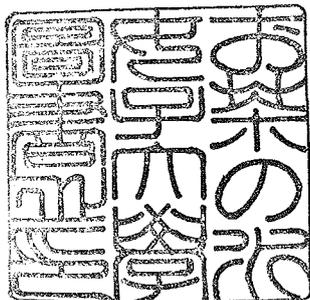


D i s s e r t a t i o n s a r b e i t

ÜBER DIE ZEITQUALITÄT DER SUBDOMINANTE
-DIE SUBDOMINANTE ALS VERGANGENHEITSTOPOS-



vorgelegt von
KARIN MIKAMI, L. R. A. M

an der Ochanomizu-Universität

TOKYO 1995

Für meinen geliebten Sohn

Kenzo Thomas Mikami

7.7.1965– 6.3.1992

Von Herzen danke ich
meinem Doktorvater, Herrn Prof. Yoshihiko Tokumaru, für die Beratung bei der
Gestaltung,

Frau Prof. Noriko Ashikawa für ihren Beistand bei der Ausarbeitung,
und Michiko Asaeda, Johanna Waguri und Masako Kubo für die Hilfe bei der
Fertigstellung dieser Arbeit.

Wertvolle Hinweise zum Thema verdanke ich

Alfred Brendel (London)

Prof. Dietrich Fischer-Dieskau (Berlin)

Prof. Thomas Immoos (Sophia Universität Tokyo)

Prof. Dr. Heinz-Eberhard Schmitz (Staatliche Hochschule für Musik Hamburg)

Prof. Charles Spencer (Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt)

sowie den Komponisten Hans-Georg Zambona (Neusatz/ Bühl) und Jun Mikami (Tokyo).

Des weiteren danke ich den Kollegen und Kolleginnen, sowie dem Personal der
Bibliothek des Kunitachi College of Music (Tokyo) für ihren Beistand; meiner
Freundin Roswitha Ramminger (München), deren grosszügige Gastfreundschaft die
gründliche Materialsuche in der Bayerischen Staatsbibliothek ermöglichte.

Und innigen Dank meinen Studenten, Studentinnen und Kursteilnehmern für ihre
aufgeschlossene Auseinandersetzung mit neuen Ideen!

Gliederung

ZEICHENERKLÄRUNG

KAPITEL I	EINLEITUNG	1
I-1	Problemstellung: Über die Wahl des Themas	1
1.1	Auf der Suche nach dem Geheimnis der Subdominante	
1.2	Die Dominante als Zukunftsrichtung	
1.3	Musikalische Vergangenheitsdarstellungen	
1.4	Die Subdominante als Vergangenheitsrichtung	
I-2	Bisheriger Forschungsstand	3
I-3	Auswertung der Ergebnisse	6
3.1	Inhaltlich orientierte Anordnung der unter I-2 angeführten Zitate	
3.2	Vorläufige Zusammenfassung der Ergebnisse	
I-4	Forschungsmaterial	8
I-5	Methode	8
5.1	Untersuchungsmaterial	
5.2	Verlauf der Untersuchungen	
KAPITEL II	FORSCHUNGSMATERIAL	11
II-1	Auswahl und Anordnung des Materials	11
II-2	Liste der Lieder nach Komponisten in alphabetischer Reihenfolge	12
KAPITEL III	SPRACHLICHE VERGANGENHEITSDARSTELLUNG	20
III -1	Grammatische Vergangenheitsdarstellung	22
1.1	Gebrauch der Verbzeitformen	
1.1.1	absolut: Präsens	
1.1.2	relativ: Präteritum, Perfekt, Plusquamperfekt, Konjunktiv II	
1.2	Temporaladverbien	
1.2.1	Zeitpunkt, Zeitdauer	
1.2.2	Überlagerung von Zeitebenen	
1.2.3	relative Zeit	
III -2	Sprachliche Bilder	25
2.1	Das Wort als Sinnträger	
2.2	Arten der sprachlichen Bilder	
III -3	Ausweitung des Toposbegriffes für die Zusammenschau von Wort und Musik	29

KAPITEL IV DIE ERSCHEINUNGSFORMEN DER SUBDOMINANTE	30
IV-1 Die subdominantische Richtung	30
IV-2 Auffassungswandel der Subdominante vom Ton-ORT zum Ton-POL	31
2.1 Die Subdominante, diatonisch definiert	
2.2 Die Subdominante, chromatisch definiert	
2.3 Vertreterfunktion in diatonischer Auffassung	
2.3.1 Diatonische Subdominantvertreter	
2.3.2 Diatonische Tonikavertreter	
2.3.3 Diatonische Dominantvertreter	
2.4 Auffassungswandel der Vertreterfunktionen durch die Chromatik	
2.4.1 Chromatische Dominantvertreter	
2.4.2 Chromatische Subdominantvertreter	
2.4.3 Chromatische Tonikavertreter	
2.5 Theoretische Erklärungen des Funktionssystems	
2.5.1 Capellens Harmonische Reihe	
2.5.2 Bartóks Achsensystem	
2.6 Zusammenfassung der funktionalen Veränderungen	
 Kapitel V KONTEXT DER SUBDOMINANTE IN DEN FOLGENDEN UNTERSUCHUNGEN	 37
V-1 Die Subdominante als Ort	37
1.1 Die Subdominante am Anfang des Liedes [A]	
1.2 Die Subdominante in der Mitte des Liedes [M]	
1.3 Die Subdominante am Ende des Liedes [E]	
V-2 Energetische Einwirkung der Subdominante auf den musikalischen Zeitablauf ..	40
2.1 Quintfall [Q]	
2.1.1 Die Spirale als dynamische Form	
2.1.2 Der Quintfall als linksdrehende Spirale	
2.2 Die Subdominante in der gespiegelten Kadenz ([T-D-S-T]) [RK]	
2.2.1 Definition	
2.2.2 Ansichten über die gespiegelte Kadenz	
2.2.3 Auf den Spuren der sprachlichen Aussage	
2.3 Der Tristan-Akkord als Subdominanttopos [TR]	
2.3.1 Der Tristan-Akkord als gespiegelter Dominantseptakkord	
2.3.2 Der Tristan-Akkord als Ausdrucksträger	
2.3.3 Der Tristan-Akkord als Stauwehr im musikalischen Zeitfluss	
V-3 Zusammenfassung	45
 KAPITEL VI DAS KLASSIFIZIERTE FORSCHUNGSMATERIAL	 46
VI-1 Die Kategorien der Subdominante	46
VI-2 Liste der Lieder nach Kategorien angeordnet	46

KAPITEL VII LIEDANALYSEN

VII-1 Ton-Raum und Zeitdarstellung

- 1.1 Der viergeteilte Tonika-Raum als Gegenwart
- 1.2 Die Tonika als Gegenwarts-Topos
- 1.3 Rechts und links als Zeitkomponenten
 - 1.3.1 Die Dominante als Zukunfts-Topos
 - 1.3.2 Die Subdominante als Vergangenheits-Topos [E1]

VII-2 Das Amen-Muster in der Vergangenheitsdarstellung [E2],[A4]

- 2.1 Verschiedene Arten des Amen-Musters am Ende eines Liedes [E2]
 - 2.1.1 Das Amen-Muster in der herkömmlichen Form [I-IV-I]
 - 2.1.1.1 Das Amen-Muster in Dur
 - 2.1.1.2 Das Amen-Muster in Moll
 - 2.1.2 Vertreter der IV.Stufe im Amen-Muster
 - 2.1.2.1 Die Doppeldominante
 - 2.1.2.2 Die IV.Stufe in der 1.Umkehrung
 - 2.1.2.3 Der Trugschluss in Moll
- 2.2 Das Amen-Muster am Anfang eines Liedes [A4]
 - 2.2.1 Das normale Muster [I-IV-I]
 - 2.2.2 Die sixte ajoutée [I-IV₆-I]
 - 2.2.3 Das "Organisten-Muster" [I-IV²-I]
 - 2.2.4 Das trugschlüssige Muster [•I-•VI-•I]
- 2.3 Die subdominantische Rahmenform [A4]+[E2]

VII-3 Einstieg in die Grundtonart aus dem Subdominantbereich [A1],[A2]

- 3.1 Beginn in der Subdominant-Tonart, Modulation zur Tonika:
Auftauchen aus der subdominantischen Vergangenheit [A1]
- 3.2 Einstieg in die Komposition bei der Subdominante:
Beginn beim subdominantischen Glied der Anfangs-Kadenz [A2]
 - 3.2.1 im Klaviervorspiel
 - 3.2.2 direkter Einstieg der Singstimme

VII-4 Die subdominantische Neigung [A3]:

Einstieg in den Subdominantbereich nach Bestätigung der Grundtonart

- 4.1 nach der vollständigen Kadenz zur Bestätigung der Tonika
 - 4.1.1 Vollständige Einstiegskadenz
 - 4.1.2 Vollständige Einstiegskadenz nur im Klaviervorspiel
- 4.2 nach der unvollständigen Einstiegskadenz
 - 4.2.1 Einstiegskadenz bis zum Halbschluss
 - 4.2.2 Einstiegskadenz bis zum Trugschluss
- 4.3 Sonderfall: die geteilte Einstiegskadenz

VII-5	Die Subdominante als formbildendes Element im Mittelteil eines Liedes [M1]··	68
5.1	Die subdominantische Funktion in Rollenliedern	
5.2	Die Subdominante in der dreiteiligen Form	
5.2.1	Zweiteiliges Gedicht, dreiteilige musikalische Form durch Wiederholung des ersten Gedichtteils	
5.2.2	Entsprechung von sprachlicher und musikalischer Form	
5.2.3	Varianten der dreiteiligen Form	
5.2.4	Sonderfall: extrem kurzes Mittelfeld	
VII-6	Die Subdominante als Ausdrucksträger im Mittelteil eines Liedes[M2] ······	78
6.1	Die Subdominante in der Darstellung eines emotionalen Höhepunkts	
6.2	Die Metapher in subdominantischer Vertonung	
6.3	Naturbild-Seelenbild in subdominantischer Darstellung	
6.4	Traum und Erinnerung in subdominantischer Darstellung	
VII-7	Der Tristan-Akkord [TR] ···	84
7.1	[TR] am Anfang des Klaviervorspiels	
7.2	[TR] am Anfang des gesungenen Liedes	
7.3	[TR] innerhalb des gesungenen Liedes	
7.4	Sonderfall: der übersteigerte [TR]	
VII-8	Die rückläufige Kadenz [RK] ···	88
8.1	[RK] im Klaviervorspiel	
8.2	[RK] innerhalb des gesungenen Liedes	
8.3	[RK] als tonaler Gesamtplan eines Liedes	
8.4	Sonderfall: die überlagerte [RK]	
VII-9	Der Quintfall [Q] ···	93
9.1	Der "klassische" Quintfall nach Bruckners "Kadenztaferl"	
9.2	Der unvollständige Quintfall	
9.3	Der verfremdete Quintfall	
VII-10	Überlagerte Subdominanten ···	97
10.1	vierfach überlagerte Subdominanten	
10.2	doppelt überlagerte Subdominanten	
VII-11	Sprachliche Topoi [TOP] ···	99
11.1	Erträumte Welten	
11.2	Himmel	
11.3	Heimat	
11.4	Nacht	
11.5	Antike Vergangenheitstopoi	
11.6	Ein Topos aus dem Alten Testament	
11.7	Der Themenkreis des Wassers	
11.8	Archetyp des Weiblichen — die Anima	

VII-12	Die funktionale Mehrdeutigkeit des Neapolitanischen Sextakkords [N]	104
12.1	[N] in der abschliessenden Kadenz	
12.2	[N] als Zieltonart	
12.3	[N] im Mollteil des variierten Strophenlieds	
12.4	[N] als Ausdrucksträger	
12.5	[N] als Quartsextakkord	
12.6	[N] als Dominantvertreter in der Schlusskadenz	
VII-13	Das musikalische Palindrom: die symmetrische Form	106
VII-14	Zweifelsfälle	108
14.1	Doppelter Tonartbereich	
14.2	Unklare Ausgangstonart	
14.3	Unklare Zieltonart	
14.4	Zwei Tonarten?	
KAPITEL VIII	ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN	111
VIII-1	Sprachliche Perspektive der subdominantisch vertonten Themenkreise	111
VIII-2	Die subdominantischen Kategorien im sprachlichen Kontext	112
2.1	Kategorien des Ortes	
2.2	Kategorien der energetischen Wirkung	
2.3	Zusammenfassung	
VIII-3	Vergleich der Ergebnisse mit dem bisherigen Forschungsstand	114
VIII-4	Zusammenfassung der Ergebnisse über Wesen und Wirkung der Subdominante	115
VIII-5	Bedeutung der Ergebnisse dieser Arbeit	116
5.1	Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkbetrachtung	
5.2	Die Wertigkeit der Subdominante	
5.3	Tonale Zeitperspektive	
5.4	Anwendungsmöglichkeiten der Ergebnisse dieser Arbeit	
VIII-6	Ausweitung des Themas auf andere Gebiete	118
LITERATURVERZEICHNIS	119

Zeichenerklärung

1. Klammer

- [] harmonische Funktionsbezeichnung: [T], [S], [D]
harmonische Stufenbezeichnung: [II], [V]
sukzessive Fortschreitungen(Funktion, Stufe, Tonartenfolge):
[T-S-D-T], [I-IV-V-I], [G-C-a-H-G]
Liedbeispiele: [Schubert 25], [Brahms 8]
Kennzeichnung der subdominantischen Kategorien: [M1], [A4], [Q]
- < > Liedtitel: <Suleika I>, <Meeres Stille>
Tonnamen: <ces>,
Akkorde: <c-e-g>, <as-des-f>
- 《 》 Werktitel: 《Faust》, 《La nozze die Figaro》, 《Dichterliebe》
- " " Zitat, Verstärkung, Aufsatztitel

2. Schreibweise der angeführten Literatur u.a.

- (1) Buchtitel werden durch Unterstreichung gekennzeichnet.
- (2) Bei Zitaten wird der Name des Verfassers, Erscheinungsjahr und die Seitenzahl angegeben. Der Verfassername erscheint in Grossbuchstaben:
ANSERMET 1985 = ANSERMET, Ernst
1985 Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein. München: Piper.
- (3) Die Beispielnummern für Tabellen enthalten die Kapitelnummer und die Reihenfolge ihres Erscheinens innerhalb des Kapitels: [Beispiel V-1]
- (4) Ausländische Wörter werden ebenfalls durch Unterstreichung gekennzeichnet.
- (5) Gegebenenfalls werden auch Grossbuchstaben zur Verstärkung der Bedeutung eines Wortes verwendet.

3. Musikalische Fachausdrücke

- (1) Tonnamen werden grundsätzlich durch Kleinbuchstaben dargestellt:
als Einzelton <a>, im Zusammenklang(Akkord) <a-cis-e>
- (2) Tonart: Grossbuchstaben bezeichnen Dur, Kleinbuchstaben Moll
A= A-dur, fis= fis-moll

- (3) Akkordbezeichnungen: Akkordstufen sind durch römische Zahlen ausgedrückt, Akkordzusammensetzungen folgen der Schreibweise von SHIMAOKA 1964-1967.
1. Bei Akkordumkehrungen steht die Ordnungszahl rechts oben: [I¹], [V²]
 2. Beim Dominantseptakkord bedeutet die 7 rechts unten die Septime, beim Dominantseptnonakkord die 9 rechts unten die None: [V₇], [V₉]
 3. Der verkürzte Grundton wird durch einen schrägen Querstrich angezeigt: [V₉]
 4. Ajoutierungen werden durch das Pluszeichen "+" hinter der Stufe mit dem zugehörigen Intervall angezeigt: [IV₊₆], [IV₊₄]
 5. Gleichnamiges Moll wird durch einen kleinen Kreis vor der Stufe "°" angezeigt: [°IV], [°VI]
 6. Die Dominantseptakkorde von leitereigenen Stufen werden durch die Bruchzahl v angegeben: [$\frac{v}{7}$], [$\frac{v}{9}$]
 7. Der erniedrigte Quintton eines Dominantseptakkords wird wie folgt angegeben: [$\frac{v}{7}^2$], [$\frac{v}{9}^2$]
 8. Die Erhöhung der kleinen Terz (insbesondere bei der dorischen IV.Stufe oder bei der picardischen I.Stufe) wird durch das Zeichen "+" vor der Stufe angezeigt: [+IV], [+I]
 9. Der Neapolitanische Sextakkord wird durch die Bezeichnung [° $\frac{II}{6}$] dargestellt. In den Analysen dieser Arbeit wird ausserdem die Abkürzung [N] verwendet.
 10. Zusammenfassende Liste der Akkordformen in der Schreibweise bei SHIMAOKA 1964-1967.

I ¹	I.Stufe in der ersten Umkehrung(Sextakkord)
V ²	V.Stufe in der zweiten Umkehrung(Quartsextakkord)
V ₇	Dominantseptakkord
V ₉	Dominantseptnonakkord(in Dur)
V ₇ ¹	Dominantseptakkord in der ersten Umkehrung(Quintsextakkord)
V ₇ ²	Dominantseptakkord in der zweiten Umkehrung(Terzquartakkord)
V ₇ ³	Dominantseptakkord in der dritten Umkehrung(Sekundakkord)
V ₇ ^v	Dominantseptakkord mit verkürztem Grundton
V ₉ ^v	Dominantseptnonakkord mit verkürztem Grundton
V ₇ ^{v1}	Dominantseptakkord mit verkürztem Grundton in der ersten Umkehrung
IV ₊₆	IV.Stufe mit sixte ajoutée
IV ₊₄	IV.Stufe mit ajoutierter Quart
°IV	Mollsubdominante von Dur
$\frac{v}{7}$	Dominante der II.Stufe
$\frac{v}{7}^1$	Dominantseptakkord der V.Stufe in der ersten Umkehrung (Quintsextakkord der Doppeldominante)
$\frac{v}{7}^2$	Dominantseptakkord der Dominante mit erniedrigten Quintton in der zweiten Umkehrung (der sogenannte "französischen Sextakkord")
° $\frac{v}{9}^2$	Dominantseptnonakkord der Dominante mit verkürztem Grundton und erniedrigtem Quintton in der zweiten Umkehrung (in Moll, der sogenannte "deutsche Sextakkord")
+IV	dorische IV.Stufe
+I	I.Stufe mit picardischer Terz
$\frac{II}{6}$	der Neapolitanische Sextakkord

(4) Funktionsbezeichnungen: [T] = Tonika, [S] = Subdominante, [D] = Dominante

(5) Taktnummer: T.2 = zweiter Takt der Komposition

Weitere Fachausdrücke werden bei ihrem jeweiligen Erscheinen im Text erklärt.

4. Abkürzungen: lat.=lateinisch, griech.=griechisch, franz.=französisch

Kapitel I Einleitung

I-1 Problemstellung:

Über die Wahl des Themas

I-1.1 Auf der Suche nach dem Geheimnis der Subdominante

Seit vielen Jahren fasziniert mich die gefühlsmässige Wirkung, die vom Erscheinen der Subdominante innerhalb des Verlaufs einer musikalischen Komposition ausgeht. Sei es die Reprise im 1.Satz der Mozart-Sonate C-dur, KV 545, wenn das 1.Thema in F-dur wiederkehrt, sei es das Präludium Nr.9 in E-dur aus dem 1.Band des Wohltemperierten Klaviers von J.S.Bach, wenn in der Reprise das Anfangsthema in A-dur erscheint, sei es die subdominantische Verwandtschaft von Scherzo A-dur und Trio D-dur in der Schubert-Sonate A-dur, D.959: jeweils beim Erscheinen der Subdominante ereignet sich ein mit Worten schwer zu beschreibendes Erlebnis von Zurücknahme, Entspannung oder Loslassen. Alfred Brendel bezeichnete diese Erfahrung (10.Oktober 1988, Matsumoto, Japan) als "aushöhlende Qualität der Subdominanten". Woran liegt es, dass die Subdominante solche Wirkungen hervorbringen kann?

I-1.2 Die Dominante als Zukunftsrichtung

Auf der Suche nach dem Geheimnis der Subdominante bekam ich einen Denkanstoss durch Ansermets Buch: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein. Ansermet schreibt über die Arie (Voi che sapete) des Cherubinos (Mozart, *La nozze di Figaro*), "... so wie sie ist, genügt diese Musik völlig sich selbst, aber die Grundtonbewegung signifiziert ihren Sinn und gliedert ihre Form: T-D-;T-D und Schlusskadenz. ... das wunderbare ist, dass in der harmonischen Bewegung die Subdominante fehlt... was heissen soll, dass nicht auf die Vergangenheit Bezug genommen wird... das Erwachen der Liebe ... erregt ihn deshalb so stark, weil sie ohne Vergangenheit ist" (ANSERMET 1985: 276). Wenn man die Aussage Ansermets zu Ende denkt, lässt sich schliessen, dass, falls die Dominante für Jugend, Zukunft und Erwartung steht, die Subdominante ihrerseits Erfahrung, Vergangenheit und Erinnerung beinhaltet. Daraus folgt, dass die Tonika, zwischen Vergangenheit und Zukunft stehend, die Gegenwart ausdrückt. Falls den harmonischen Funktionen Zeitqualitäten zugeordnet sind, müssen sich diese im deutschen Lied, wo sich Wort und Musik so innig verbinden, durch den Vergleich von musikalischer und sprachlicher Aussage nachweisen lassen. Bevor dieser Gedanke weiter verfolgt wird, sei überlegt, welche für Vergangenheitsdarstellungen im musikalischen Ablauf möglich sind.

I-1.3 Musikalische Vergangenheitsdarstellungen

Zweifelloos gibt es im zeitlich stets vorwärts fliessenden musikalischen Ablauf nach rückwärts weisende Aussagen. Jede Wiederbegegnung mit einem früher erschienenen Motiv signalisiert eine Erinnerung: "Kennst du mich noch?" Das gilt für den einfachen Kanon ebenso wie für die grossen Formen der Instrumentalmusik mit mehreren klar definierten Themen. Ganz besonders freut man sich, bei wiederholter Begegnung einige Veränderungen zu entdecken: das Thema ist "gewachsen"; oder es präsentiert sich auf einer neuen "Stufe". Wenn in der Reprise der Sonatenhauptsatzform das 2. Thema auf der I. statt auf der V. Stufe wiederkehrt, sagt dieser Wechsel vom Dominant-Ort zum Tonika-Ort etwas über die Erfahrungen auf dem musikalischen Weg bis zur Reprise aus: "Bitte, bedenken Sie doch, was dieses arme Thema im Verlauf der Durchführung hat erleiden müssen! Es ist ganz erschöpft und hat keine Energie mehr. In diesem Zustand kann ihm nicht zugemutet werden, noch einmal auf die Dominantebene hinaufzuklettern!" (eine Bemerkung meines verehrten, früh verstorbenen Lehrers Frédéric Jackson F.R.A.M. [1905-1972] im Unterricht der Royal Academy of Music, London, nach meiner Tagebucheintragung vom April 1965). Dittrich stellt zur Diskussion, ob die vorübergehende Aufhellung nach Dur in Moll-Liedern aus Schuberts *« Winterreise »* als "Erinnerung" aufgefasst werden kann (DITTRICH 1991:155). In diesem Fall wäre Moll die "traurige Gegenwart" und Dur die "verklärte Erinnerung". Aber ebenso lässt sich umgekehrt auch der Moll-Teil innerhalb einer Dur-Kompositionen als "traurige Vergangenheitserfahrung" interpretieren, wodurch sich die Bedeutung von Dur als Vergangenheit und Moll als Gegenwart umkehrt. Falls die Polarität des gleichnamigen Dur-Moll in diesem Zusammenhang in Betracht gezogen wird, muss auch das Verhältnis von paralleler Molltonart zu Dur und paralleler Durtonart zu Moll berücksichtigt werden.

I-1.4 Die Subdominante als Vergangenheitsrichtung

Anknüpfend an die Gedanken Ansermets, möchte ich die Hypothese aufstellen, dass die Tonika "Gegenwart" sei. Falls die Dominante für Jugend, Neugier und "Zukunft" steht, drückt die Subdominante Erfahrung, Erinnerung und "Vergangenheit" aus. An Beispielen aus der Vokalmusik wird durch die Gegenüberstellung von sprachlichen und musikalischen Inhalten der Zusammenhang zwischen Subdominante und Vergangenheit untersucht.

I - 2 B i s h e r i g e r F o r s c h u n g s s t a n d

Zunächst wurde festgestellt, in welcher Richtung das Thema Subdominante bisher bearbeitet ist. Da das Ziel dieser Untersuchungen ein Vergleich von sprachlichen und musikalischen Aussagen ist, beschränkt sich die folgende Zusammenstellung verschiedener Ansichten über das Wesen der Subdominante auf Aussagen, die die psychologische Ausdrucksqualität der Subdominante ansprechen. Deshalb sind nicht berücksichtigt:

1. rein historische Abhandlungen, wie z.B. die sehr interessante entwicklungsgeschichtliche Untersuchung von HAMBURGER 1955.
2. handwerkliche Anweisungen über die Behandlung der Subdominante im praktischen Harmonielehreunterricht.

Die folgenden Zitate sind in chronologischer Reihenfolge aufgelistet und werden wörtlich zitiert. Hinter dem Namen des Verfassers steht jeweils die eigene kurze Zusammenfassung des Inhalts.

(1) Hugo Riemann(1872): mager und kalt

"Die unvollständige Kadenz I-V-I klingt voll und befriedigend, während I-IV-I mager und kalt klingt"(RIEMANN 1967[1901]: 2).

(2) Adolf Bernhard Marx(1903): schattige Einfärbung; Rückblick

"... wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weicherem, schattigerem Ton über das Tongemälde verbreitet"(MARX 1903, 1: 98).

"Von der Unterdominante weiss die Naturharmonie nichts. Die Bedeutung der Unterdominante liegt also gerade darin, dass sie zwar als der Grund erscheint, aus dem die Tonika erwachsen ist, aber nur von der Tonika aus rückblickend als solcher betrachtet wird"(MARX 1903, 1: 57).

(3) August Halm(1905): Quintfall als Axiom der Bewegung

"Es ist der Quintschritt abwärts, die elementarste Akkordverbindung, ... das Axiom der Bewegung"(HALM 1939[1905]: 15).

(4) Heinrich Schenker(1906): Quintfall als Inversion

"I-V als 'natürliche', in der Naturtonreihe vorgezeichnete Fortschreitung V-I als 'künstliche Inversion'"(SCHENKER 1978[1906]: 44). Was mit dieser "Inversion" gemeint ist, erklärt Jonas wie folgt: "Schenker nennt die Herstellung einer Quintbeziehung in umgekehrter Richtung "Inversion". ... die Unterquint als Rückleiter zum Ausgangspunkt. ... sie wird... förmlich zum Anker, den der Grundton ausgeworfen hat, um sein unbegrenztes Steigen in die Oberquinten zu verhindern. War dieser Abwärtsweg der 'Inversion' erst einmal beschritten, so musste es reizen, ihn fortzusetzen. So gelangte man in die Region der Unterquinten"(JONAS 1972: 19).

(5) Gustav Bumcke(1921): Objekt im Satzbau

"Man kann den harmonischen Satzbau mit dem der Sprache vergleichen: Tonika=Subjekt, Dominante=Prädikat, Subdominante=Objekt. Objekt bzw. Subdominante können fehlen"(BUMCKE 1921: 56).

(6) Ernst Kurth(1923): Rückgang, Eindunkeln

"... gegensätzliches Verhalten dominantischer und subdominantischer Entwicklung: letzteres führt zu einem Rückgang, Eindunkeln"(KURTH 1968[1923]: 135).

(7) Paul Mies(1923): Sehnsucht, Wehmut

Mies schreibt über die Subdominante bei Brahms: " ... der gewöhnliche Plagalschluss S-T(IV-I) und S-T(*IV-*I) wird gebraucht, um das Unabgeschlossene, Sehnsüchtige einer Stimmung zum Ausdruck zu bringen... Lieder, in denen die Subdominante vorherrscht, büßen tatsächlich an Helligkeit ein, die Stimmung wird belegt, weich, bei *S wehmütig"(MIES 1975[1923]: 82).

(8) Horst Goerges(1937): rückläufiger Weg

Goerges schreibt über Mozarts *Idomeneo* : " ... die Harmonien steigen subdominantisch über g-C-F-B-Es zu As zurück. Es ist, als ob Idamante mit dieser harmonischen Bewegung sein ganzes vergangenes Leben noch einmal durchliefere" (GOERGES 1969[1937]: 98).

(9) Wilhelm Maler(1967): ausgewogener Zustand

"Die kadenzierende Subdominante ist abhängig von der ihr folgenden Dominante und deren Spannungsgehalt. Eine ganz andere Wirkung jedoch zeigt das Auftreten der Subdominante beim Höhepunkt eines musikalischen Vorgangs: Das Gefühl vollkommener Entspannung, des Verweilens ohne den Zwang einer bestimmten Bewegungsrichtung"(MALER 1967, 1: 3).

(10) Heinrich Lemacher; Hermann Schroeder(1970): Beleuchtungsänderung

"Im Gegensatz zu der spontanen Auflösung der authentischen Kadenz trägt die Verbindung T-S-T den Charakter des Ruhigen, Gemessenen und Feierlichen. Dies erklärt sich daraus, dass der Grundton selbst beim Auftreten des neuen Akkords nicht aus seiner Ruhelage heraustritt, sondern lediglich in der Beleuchtung einer anderen Harmonie erscheint"(LEMACHER; SCHROEDER 1970: 45).

(11) Bernard S. van der Linde(1972): Himmelswonn und Freud

Linde prägt den Begriff "Himmelswonn und Freud" für einen "harmonisch sehr ausgeprägten Dur-Thementyp", der mit der Kadenz in die Subdominante auf dem Orgelpunkt des Grundtons beginnt(LINDE 1972: 187).

"Seit dem Spätbarock ist die besondere authentische Ganzkadenz über dem Tonika Orgelpunkt eine beliebte Form der Coda eines Dursatzes. Solche Codas strahlen Ruhe und Zufriedenheit aus"(LINDE 1972: 199).

"Für das Zeitalter der Klassik liegt das Ungewöhnliche dieses Thementyps darin, dass seine für die Coda typische harmonische Formel für den Anfang eines Sonatensatzes verwendet wird. Der erniedrigte Leitton leitet eine Wendung zur Subdominante ein"(LINDE 1972: 200).

(12) Diether de la Motte(1976): spannungsarm; trugschlüssig

"alle Akkorde funktionieren (entweder) als tonales Zentrum [T], als Spannung zum Zentrum [D] oder als spannungsarme Entfernung vom Zentrum [S]"

(DE LA MOTTE 1976: 35).

"... dass sich bei Schumann häufig auch die Subdominante trugschlüssig eingesetzt findet"(DE LA MOTTE 1976: 187).

(13) Ernst Ansermet(1985): introvertiert, passiv; Energieabfall

"... dass dem menschlichen Bewusstsein die Oberquinte als Zukunft erscheint, sich diese Oberquinte als eine aktiv extravertierte Positionsspannung signifiziert. ... aktiv in dem Sinne, als es sich durch eine aktive Selbstentscheidung zu dieser Zukunft hin bewegt. Folglich erscheint ihm(dem menschlichen Bewusstsein) die Unterquinte als die unmittelbare Vergangenheit, und es signifiziert sich diese Unterquinte als eine passiv introvertierte Positionsspannung; passiv in der Introversion, in der reflexiven Rückwendung auf sich selbst, und auch deshalb, weil es diese Vergangenheit, die es bereits gewesen ist, nur noch 'wiedererkennen' kann"(ANSERMET 1985: 221).

"... das affektive Ereignis, das wir bei der Modulation in die Dominante empfinden, ist wesentlich eine Erhöhung des Energieniveaus; bei der Modulation zur Subdominante empfinden wir ein umgekehrtes Ereignis: das Energieniveau senkt sich"(ANSERMET 1985: 272).

(14) Carl Dahlhaus(1989): Akkord oder Funktion?

Dahlhaus schreibt über Riemann: "Riemann lässt es unentschieden, ob [T], [D], [S] Bezeichnungen ausschliesslich für Funktionen von Akkorden oder zugleich auch für Akkorde sind. Die Differenz zwischen Erscheinung und Bedeutung, Präsentem und Repräsentiertem, wird in der Schweben gehalten. Und die Doppeldeutigkeit ist kein zufälliger terminologischer Mangel, der sich durch sprachliche Präzisierung ausgleichen liesse, sondern Ausdruck eines Problems, das in der Sache selbst steckt. Einerseits ist nämlich die Unterscheidung zwischen einer Bedeutung und dem Gebilde, durch das sie repräsentiert wird, für Riemann fundamental: die Akkorde <f-a-c> und <d-f-a> erfüllen als Subdominante und Subdominantparallele in C-dur ein und dieselbe Funktion: die einer Subdominante. In den Abkürzungen [S] und [Sp] ist also der Buchstabe [S] als Chiffre der Funktion zu verstehen, die <f-a-c> mit <d-a-f> teilt, und der Zusatz 'p' bezeichnet eine Modifikation des Akkords, nicht der Funktion(DAHLHAUS 1989: 112).

(15) Yuzuru Shimaoka(1991): Heimkehr, Abend

Dies ist aus dem Protokoll eines Vortrags über das Wohltemperierte Klavier von J.S.Bach(11.6.1989, Kunitachi College of Music, Tokyo). Die Stelle betrifft das Ende des Präludiums C-dur des I.Teils.

Übersetzung: "Was nun folgt, ist eine 'Zugabe', nicht wahr? Sie sehen, dass dieses Beispiel in die Unterdominant-Tonart geht. Das Erscheinen der Unterdominante am Ende einer Komposition ist ein typisches Muster der klassischen Kompositionsweise. Bach mochte dieses Muster besonders gern, aber auch andere Komponisten haben es oft benutzt. Wenn der Septton der Dominante der IV.Stufe erscheint, nähert sich das Ende, der Tag neigt sich zum Abend. ... man fühlt: gehen wir nach Hause!... ein solches Symbol ist das also! Heutzutage muss man allerdings mit Einbruch der Abenddämmerung nicht mehr unbedingt nach Hause gehen, im Gegenteil, in der modernen Zeit beginnt vieles, was wichtig ist, erst am Abend; aber früher mussten halt die Kinder nach Hause, sobald es dunkel wurde"(SHIMAOKA 1991: 26).

I - 3 A u s w e r t u n g d e r E r g e b n i s s e

I-3.1 Inhaltlich orientierte Anordnung der unter I-2 angeführten Zitate

Nun werden die obigen Zitate im Hinblick auf ihre Vergangenheitsorientierung untersucht. Die folgende Anordnung erfolgt nicht mehr in chronologischer Reihenfolge, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten.

(1) ENERGIEABFALL(ANSERMET 1985: 272): Energieabfall setzt voraus, dass es zunächst einen höheren Energiepegel gegeben haben muss. Somit ist das Wort vergangenheitsbezogen.

INTROVERTIERT(ANSERMET 1985: 221): die Bedeutung dieses Wortes, dass etwas nach INNEN gerichtet sei, setzt ebenfalls ein AUSSEN voraus, von welchen die Rückwendung geschieht.

(2) RÜCKGANG(KURTH 1968[1923]: 135), RÜCKBLICK(MARX 1903, 1: 57), RÜCKLÄUFIGER WEG(GOERGES 1969[1937]: 98): all diese Definitionen beruhen auf etwas Vorausgegangenem; den Worten Rückgang, Rückblick, rückläufiger Weg eignet eine Erfahrung des VORHER, das sich in der Gegenrichtung spiegelt.

(3) EINDUNKELN(KURTH 1968[1923]: 135), EINFÄRBUNG(MARX 1903, 1: 98), BELEUCHTUNGSÄNDERUNG(LEMACHER; SCHROEDER 1970: 45): hier wird die Qualitätsveränderung eines vorherigen Zustands beschrieben.

(4) SPANNUNGSARM, MAGER, KALT(RIEMANN 1967[1901]: 2): erst in der Zusammenschau mit dem jeweiligen Gegenpol: "spannungsvoll, füllig, warm" erscheint auch in diesen Begriffen das Element der Vergangenheit. Die Spannung hat nachgelassen, die Fülle ist zusammengeschrumpft, was warm war, hat sich abgekühlt.

(5) AUSGEWOGENER ZUSTAND(MALER 1967, 1: 3), HIMMELSWONN UND FREUD(LINDE 1972: 187, 199, 200): diesen Worten liegt eine meditative Qualität zugrunde, die sich bereits als Überwindung der in (4) angesprochenen polaren Gegensätze bezeichnen lässt.

(6) HEIMKEHR UND ABEND(SHIMAOKA 1991: 26): hier ist nicht nur, wie bei (2) (Rückgang, Rückblick), eine Richtungsänderung, sondern ein endgültigeres "zur Ruhe finden" angesprochen, dessen Qualität den Aussagen von (5) nahe verwandt ist.

(7) WEHMUT(MIES 1975[1923]: 82): Wehmut ist eine unabgeschlossene Stimmung, passiv in ihrem Verhalten verharrend, ohne Zukunftsrichtung.

(8) INVERSION(JONAS 1972: 19) oder AXIOM(HALM 1939[1905]: 15): diese beiden Definitionen scheinen auf den ersten Blick entgegengesetzt. Jedoch ist es nur eine Frage der Perspektive: nach Schenkers Auffassung steigt die Quint im Obertonklang aufwärts, so wie an einem heißen Sommertag das Wasser verdunstend zum Himmel steigt. Von diesem Gesichtspunkt aus scheint es gegen die Natur, also KÜNSTLICH, zu sein, diese Aufwärtsrichtung zu INVERTIEREN. Aber natürlich ist es auch, dass das Wasser zu gegebener Zeit durch seine Schwere auf die Erde zurückfällt. Und aus dieser Sicht leuchtet es ein, dass die Quint, erschöpft von dem anstrengenden Weg nach oben, sich nun sehr gern der Schwerkraft überlässt, um vom "AXIOM der Bewegung", dem Quintwasserfall, nach unten getragen zu werden.

(9) OBJEKT im harmonischen Satzbau(BUMCKE 1921: 56): diese Zuordnung macht klar, dass, wie von Ansermet am Beispiel der Cherubino-Arie nachgewiesen (ANSERMET 1985: 276), ein musikalisches Geschehen auch ohne die Subdominante möglich ist. Aber gerade weil sie sich nicht am Vorantreiben der musikalischen Entwicklung beteiligt, ist die Subdominante um so wichtiger für die reflektierende Qualität des musikalischen Ausdrucks.

(10) TRUGSCHLÜSSIG EINGESETZTE SUBDOMINANTE(DE LA MOTTE 1976: 187): die Bedeutung des Wortes TRUGSCHLUSS lässt sich vom Ausdrucksgehalt her als Zurücknahme einer vormals auf die Zukunft ausgerichteten Erwartung interpretieren (= Betrug, Täuschung, Enttäuschung).

(11) AKKORD ODER FUNKTION?(DAHLHAUS 1989:112): Auf die Frage, ob unter Subdominante ein subdominantischer Akkord oder aber dessen subdominantische Funktion zu verstehen sei, wird in Kapitel IV-2 eingegangen.

I-3.2 Vorläufige Zusammenfassung der Ergebnisse

Alle obigen der Subdominante zugeschriebenen Qualitäten lassen sich ohne weiteres auch auf sprachliche Inhalte übertragen. In der Sprachkunst ist für die Lyrik das NICHT MEHR rückblickender Erinnerung ein wichtiges Element, das sich klar unterscheidet vom NOCH NICHT zukunftsgerichteter Erwartung.

I - 4 F o r s c h u n g s m a t e r i a l

Ansermet hat die Gleichsetzung von Dominante mit Zukunftsrichtung am Beispiel der Cherubino-Arie aufgezeigt(ANSERMET 1985: 276). Geeigneter als Opernarien erschien mir jedoch für die Gegenüberstellung von sprachlichen und musikalischen Inhalten das deutschsprachige Klavierlied, weil es, ungeachtet seiner Kürze, textlich und musikalisch ein sich abgeschlossenes Ganzes bildet. An ausgewählten Beispielen aus der deutschen Liedliteratur von Beethoven bis Richard Strauss wird untersucht, ob sich in ihnen die Zeitqualität der Vergangenheit durch subdominantische Funktion nachweisen lässt. Die Auswahl der Lieder erhebt keinen Anspruch auf statistische Vollständigkeit; vielmehr werden typische Beispiele als pars pro toto vorgestellt, denen sich noch viele weitere hinzufügen lassen. Das Material ist nach folgenden Gesichtspunkten geordnet:

1. chronologisch : Kapitel II bringt eine Liste der untersuchten Lieder, nach Komponisten geordnet.
2. phänomenologisch: Kapitel VI bringt eine Liste der untersuchten Lieder, klassifiziert nach Erscheinen und Wirkungsweise der Subdominante im Kontext mit dem sprachlichen Inhalt.

I - 5 M e t h o d e

I-5.1 Untersuchungsmaterial

"Am Anfang war das Wort". Da jedes Lied seine Entstehung einem sprachlichen Impuls verdankt, ist für den Verlauf der Untersuchungen dieser Arbeit die Reihenfolge SPRACHE(Gedicht)-MUSIK(Vertonung) gewählt. Für die Analysen wird folgendes Material in einem Zusatzband bereitgestellt:

1. Das Gedicht: Das vollständige Gedicht(falls Abweichungen vom originalen Text bestehen, in der vertonten Fassung des Komponisten) mit durchnummerierter Strophen- und Zeilenangabe.
2. Die "Time-Line": Die "Time-Line", aus der sich der simultane Zeitablauf von Musik und Text ablesen lässt.
3. Die Funktionsermittlung: Abgrenzung des Funktionsbereichs [S], [T], [D] durch das Modell der "Harmonischen Reihe" von Capellen und des "Achsenkreuzes der Funktionen" von Bartók(Kapitel IV-2.5.1 und IV-2.5.2).

I-5.2 Verlauf der Untersuchungen

Um den Zusammenhang zwischen sprachlicher Vergangenheitsdarstellung und subdominantischer Vertonung sowie den tonale Rahmen festzustellen, verlaufen die Untersuchungen mittels der unter I-5.1 aufgelisteten Massnahmen wie folgt.
(Der Zusatzband enthält die Untersuchungsergebnisse.)

(1) Vergangenheitsbestimmung im Liedertext

Im Liedertext wird die sprachliche Darstellung der Vergangenheit durch Verbformen und Temporaladverbien grammatisch, sowie durch das sinntragende Wort (Metapher, Topos, Allegorie u.a.) auf der Symbol-Ebene nachgewiesen. Die betreffenden Stellen sind durch Unterstreichungen kenntlich gemacht.
(Grammatische und symbolische Vergangenheitsdarstellung wird ausführlich erklärt in Kapitel III.)

(2) Entsprechungen von Sprache und Musik in der "Time-Line"

Für die korrekte Erfassung des simultanes Zeitablaufs von sprachlichem und musikalischem Geschehen wurde für jede besprochene Komposition eine "Time-Line" angefertigt, aus der sich die Entsprechungen von Text und Vertonung ablesen lassen. Die Takte des Liedes sind durchnummeriert, darunter steht die Strophen- und Zeilenangabe des vertonten Gedichts. Leerstellen im Bereich des Gedichts bezeichnen den musikalischen Verlauf in der Klavierbegleitung ohne Gesang(Vor-, Zwischen- und/oder Nachspiel).

(3) Funktionsbestimmung nach Capellen und Bartók

Zur Abgrenzung der funktionalen Bereiche [T], [S], [D] werden als Hilfsmittel verwendet:

1. Capellens HARMONISCHE REIHE(CAPELLEN 1903: 51) mit Tonika als Mittelklang, Subdominante als Linksklang und Dominante als Rechtsklang(ausführlich erklärt in Kapitel IV-2.5.1).
2. Bartóks ACHSENKREUZ DER FUNKTIONEN(GRABNER 1988: 159) mit den jeweils vier Subdominant-, Tonika- und Dominantpolen(ausführlich erklärt in Kapitel IV-2.5.2).

(4) Funktionsbereich der Subdominante

Der Funktionsbereich der Subdominante wird nach folgenden Gesichtspunkten untersucht:

1. Quintfall als subdominantische Richtung: Die subdominantische Richtung des Quintfalls(ausführlich erklärt in Kapitel IV-1).
2. Die Subdominante und ihre Vertreter: Die Erscheinungsformen der Subdominante, die IV.Stufe und ihre Vertreter(ausführlich erklärt in Kapitel IV-2.3; 2.4).
3. Von der Diatonik zur Chromatik: Auffassungswandel der subdominantischen Funktion(ausführlich erklärt in Kapitel IV-2.1; 2.2)
4. Kontext: Sodann wird der Kontext der Subdominante innerhalb einer Komposition abgeklärt. Zur Klassifizierung wurden folgende Typenbezeichnungen entwickelt:
 - i) Der Erscheinungs-Ort der Subdominante innerhalb einer Komposition
[A1],[A2],[A3],[A4] für die Subdominante am Anfang(Kapitel V-1.1)
[M1],[M2] für die Subdominante in der Mitte(Kapitel V-1.2)
[E1],[E2] für die Subdominante am Ende (Kapitel V-1.3)
 - ii) Die energetische Wirkungsweise der Subdominante innerhalb einer Komposition
[Q] im Quintfall(Cascade des quintes): die Qualität des Zeitablaufs in der subdominantischen Richtung(Kapitel V-2.1)
[RK] als rückläufige Kadenz [T-D-S-T]: die Umkehrung des Zeitablaufs durch Spiegelung der Kadenz(Kapitel V-2.2)
[TR] für den Tristan-Akkord als Subdominanttopos: der Tristan-Akkord als gespiegelter Dominantseptakkord(Kapitel V-2.3)

Kapitel II Forschungsmaterial

II - 1 Auswahl und Anordnung des Materials

Die folgende Liste enthält das gesamte Forschungsmaterial dieser Arbeit. Die Auswahl erfolgte nach sehr persönlichen Gesichtspunkten: Lieder mit subdominantischer Neigung sind mir in langjähriger Tätigkeit als Liedbegleiterin begegnet und aufgefallen, und ihre Klassifizierung in die folgenden Kategorien hat sich im Lauf der Zeit ganz von selbst ergeben. Die Auswahl erhebt keinen Anspruch auf statistische Vollständigkeit. Es werden typische Beispiele gebracht (denen sich noch viele weitere hinzufügen lassen), deren subdominantische Vertonung, gemäss der Hypothese dieser Arbeit, einen ganz besonderen Wortsinn erschliesst.

Die Anordnung des Forschungsmaterials erfolgt in diesem Kapitel nach Komponisten in alphabetischer Reihenfolge, von Beethoven bis Hugo Wolf. Innerhalb jeder Komponistengruppe sind die untersuchten Beispiele wiederum in alphabetischer Reihenfolge nach Liedtitel bzw. Liedanfang durchnummeriert.

Beispiel: [Schubert 1] <Abschied>
 [Schubert 2] <Am Meer>

Diese Reihenfolge ist auch im Zusatzband der Beispiele eingehalten, welcher für jedes Beispiel den gesamten Liedertext (mit Namen des Verfassers), die "Time Line" und die tonale Funktionsbestimmung nach Capellen und Bartók bereitstellt.

Um aufzuzeigen, wo die Besprechung des Lieds in dieser Arbeit steht, ist hinter Namen und Ordnungszahl des Komponisten der jeweilige Kapitelabsatz angegeben.

Beispiel:[Schubert 1] VII-5.2.3

Die subdominantischen Kategorien der Lieder sind durch Abkürzungen angegeben, welche in Kapitel V (Kontext der Subdominante) ausführlich erklärt werden. Die jeweilige Abkürzung für die Klassifizierung steht in der folgenden Liste stets hinter dem Liedtitel.

Beispiel: <Abschied> [M1]

Wenn ein Lied mehreren Kategorien zugeordnet werden kann und deshalb auch in der Besprechung mehrfach erwähnt wird, ist dies wie folgt gekennzeichnet:

Beispiel: [Schumann 4] VII-3.2.1a; VII-7.4; VII-9.3
 <Der Nussbaum> [A2] [TR] [Q]

Die Kategorien wurden durch die folgenden Abkürzungen klassifiziert:

1. Nach dem Erscheinungsort der Subdominante

[A1],[A2],[A3],[A4]: die Subdominante erscheint zu Beginn der Komposition

[M1],[M2]: die Subdominante erscheint im Mittelfeld der Komposition

[E1],[E2]: die Subdominante erscheint am Ende der Komposition

2. Nach der energetischen Wirkung der Subdominante:

[Q] : im Quintfall

[RK]: in der gespiegelten (rückläufigen) Kadenz

[TR]: im Tristan-Akkord

3. Ferner erscheinen in dieser Liste auch noch die folgenden im Kontext der Analysen verwendeten Abkürzungen, auf deren genaue Bedeutung zu Beginn dieser Arbeit (im Abschnitt über Zeichenerklärung) eingegangen wird:

[N] : der Neapolitanische Sextakkord < **I** >

[TOP] : sprachlicher Topos

[Allg]: allgemein auf das Thema dieser Arbeit, aber nicht unmittelbar auf die Subdominante bezogen

Kapitel VI bringt das Forschungsmaterial dieses Kapitels in veränderter Reihenfolge, als Liste der Lieder, nach Kategorien angeordnet.

II - 2 L i s t e d e r L i e d e r n a c h K o m p o n i s t e n i n a l p h a b e t i s c h e r R e i h e n f o l g e

1 [Beethoven 1] <Adelaide>	VII-6.3 [M2]
2 [Beethoven 2] <Ich liebe dich>	VII-6.1 [M2]
3 [Beethoven 3] <Wo die Berge so blau>	VII-5.2.2; VII-5.2.4 [M1]
4 [Brahms 1] <Alte Liebe>	VII-6.4 [M2]
5 [Brahms 2] <An den Mond>	VII-3.2.1e [A2]
6 [Brahms 3] <An die Nachtigall>	VII-2.1.2.2; VII-7.3 [E2] [TR]
7 [Brahms 4] <An eine Äolsharfe>	VII-11.5; VII-14.3 [TOP]([E1])
8 [Brahms 5] <Auf dem Kirchhofe>	VII-7.2; VII-7.3 [TR]
9 [Brahms 6] <Das Mädchen spricht>	VII-2.1.1.1; VII-8.2 [E2]

10	[Brahms 7] <Dein blaues Auge>	VII-6.4 [M2]
11	[Brahms 8] <Des Liebsten Schwur>	VII.5.2.3 [M1]
12	[Brahms 9] <Eine gute, gute Nacht>	VII-3.2.1b [A2]
13	[Brahms 10] <Geistliches Wiegenlied>	VII-8.4 [RK]
14	[Brahms 11] <In der Gasse>	VII-8.2 [RK]
15	[Brahms 12] <In Waldeseinsamkeit>	VII-2.1.1.1a [E2]
16	[Brahms 13] <Mädchenlied(Auf die Nacht)>	VII-6.1 [M2]
17	[Brahms 14] <Mondnacht>	VII-2.1.1.1b; VII-3.2.1c; VII-8.2; VII-11.4 [E2] [A2] [RK] [TOP]
18	[Brahms 15] <Nachtigall>	VII-6.4 [M2]
19	[Brahms 16] <O kühler Wald>	VII-5.2.2; VII-5.2.4; VII-6.3; VII-8.2 [M1]
20	[Brahms 17] <Sapphische Ode>	VII-2.1.1.1b [E2]
21	[Brahms 18] <Sommerabend>	VII-3.2.1c [A2]
22	[Brahms 19] <Sonntag>	VII-8.2 [RK]
23	[Brahms 20] <Ständchen>	VII-10 [M2]
24	[Brahms 21] <Vorüber>	VII-2.1.1.1a [E2]
25	[Grieg 1] <Dereinst, Gedanke mein>	VII-8.1 [RK]
26	[Liszt 1] <Die Lorelei>	VII-1.2; VII-2.1.2.1; VII-11.7; VII-11.8 [Allg] [E2] [TOP]
27	[Mahler 1] <Die zwei blauen Augen>	VII-12.2 [N]
28	[Mahler 2] <Erinnerung>	VII-1.3.2 [E1]
29	[Mahler 3] <Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald>	VII-5.2.2 [M1]

30	[Mahler 4] <Lied des Verfolgten im Turm>	VII-5.1; VII-6.1 [M1]
31	[Mahler 5] <Rheinlegendchen>	VII-5.2.2 [M1]
32	[Mahler 6] <Verlorne Müh'>	VII-6.1 [M2]
33	[Mahler 7] <Wenn mein Schatz Hochzeit macht>	VII-5.2.3 [M1]
34	[Mahler 8] <Wo die schönen Trompeten blasen>	VII-6.2 [M2]
35	[Mahler 9] <Zu Strassburg auf der Schanz>	VII-1.3.2 [E1]
36	[Mendelssohn 1] <Pagenlied>	VII-3.2.1a [A2]
37	[Mendelssohn 2] <Schilflied>	VII-2.2.2 [A4]
38	[Schubert 1] <Abschied>	VII-5.2.3 [M1]
39	[Schubert 2] <Am Meer>	VII-2.1.2.1; VII-2.3 [E2] [A4]+[E2]
40	[Schubert 3] <An die Nachtigall>	VII-3.1; VII-6.3 [A1][M2]
41	[Schubert 4] <An die untergehende Sonne>	VII-5.2.1 [M1]
42	[Schubert 5] <Ave Maria>	VII-8.2 [RK]
43	[Schubert 6] <Das Rosenband>	VII-4.2.2 [A3]
44	[Schubert 7] <Dass sie hier gewesen>	VII-3.2.1f; VII-7.1; VII-7.2 [A2] [TR]
45	[Schubert 8] <Delphine>	VII-6.1 [M2]
46	[Schubert 9] <Der Alpenjäger(Willst du nicht)>	VII-5.2.3 [M1]
47	[Schubert 10] <Der Doppelgänger>	VII-2.1.1.2b; VII-8.2; VII-12.6 [E2] [N]
48	[Schubert 11] <Der Einsame>	VII-6.4 [M2]
49	[Schubert 12] <Der Fischer>	VII-8.3; VII-11.7 [RK] [TOP]

50	[Schubert 13] <Der Hirt auf dem Felsen>	VII-11.2 [TOP]([M2])
51	[Schubert 14] <Der Jüngling an der Quelle>	VII-3.1; VII-6.3 [M2]
52	[Schubert 15] <Der Jüngling und der Tod>	VII-12.2 [N]
53	[Schubert 16] <Der Müller und der Bach>	VII-9.3; VII-11.7; VII-12.4 [Q] [TOP] [N]
54	[Schubert 17] <Der Taucher>	VII-1.3.2 [E1]
55	[Schubert 18] <Der Wanderer>	VII-3.1 [A1]
56	[Schubert 19] <Die Sterne>	VII-6.2 [M2]
57	[Schubert 20] <Die Taubenpost>	VII-6.2 [M2]
58	[Schubert 21] <Du bist die Ruh>	VII-6.1 [M2]
59	[Schubert 22] <Ellens zweiter Gesang>	VII-6.4 [M2]
60	[Schubert 23] <Erlafsee>	VII-4.1.1; VII-11.7; VII-11.8 [A3] [TOP]
61	[Schubert 24] <Erlkönig>	VII-5.1; VII-12.1; VII-12.6 [M1] [N]
62	[Schubert 25] <Erstarrung>	VII-5.2.3 [M1]
63	[Schubert 26] <Erster Verlust>	VII-6.4 [M2]
64	[Schubert 27] <Fahrt zum Hades>	VII-11.5; VII-11.7 [TOP]([M2])
65	[Schubert 28] <Frühlingsglaube>	VII-6.3 [M2]
66	[Schubert 29] <Ganymed>	VII-8.2; VII-8.3 [RK]
67	[Schubert 30] <Gretchen am Spinnrade>	VII-6.1 [M2]
68	[Schubert 31] <Hagars Klage>	VII-11.6 [TOP]([E1])
69	[Schubert 32] <Im Abendrot>	VII-2.2.3; VII-6.3 [A4] [M2]

70	[Schubert 33] <Im Dorfe>	VII-6.4 [M2]
71	[Schubert 34] <Im Frühling>	VII-4.1.2; VII-9.1; VII-11.2; VII-11.7; VII-12.3 [A3] [TOP] [N]
72	[Schubert 35] <Kriegers Ahnung>	VII-6.4 [M2]
73	[Schubert 36] <Letzte Hoffnung>	VII-6.1 [M2]
74	[Schubert 37] <Liebesbotschaft>	VII-6.4; VII-7.3 [M2] [TR]
75	[Schubert 38] <Meeres Stille>	VII-13 [M1]
76	[Schubert 39] <Nachtviolen>	VII-7.3 [TR]
77	[Schubert 40] <Nähe des Geliebten>	VII-8.1 [RK]
78	[Schubert 41] <Schäfers Klagelied>	VII-13 [M1]
79	[Schubert 42] <Sehnsucht(Ach, aus dieses Tales Gründen)>	VII-11.1 [TOP]([E1])
80	[Schubert 43] <Suleika I>	VII-3.2.1d; VII-14.2 [A2]
81	[Schubert 44] <Suleika II>	VII-6.2 [M2]
82	[Schubert 45] <Wanderers Nachtlid>	VII-2.2.3 [A4]
83	[Schubert 46] <Wer sich der Einsamkeit ergibt>	VII-3.2.1f; VII-7.1 [A2] [TR]
84	[Schumann 1] <Am leuchtenden Sommermorgen>	VII-3.2.1d; VII-14.2 [A2]
85	[Schumann 2] <Aus meinen Tränen sprissen>	VII-2.2.1 [A4]
86	[Schumann 3] <Das ist ein Flöten und Geigen>	VII-9.2 [Q]
87	[Schumann 4] <Der Nussbaum>	VII-3.2.1a; VII-7.4; VII-9.3 [A2] [TR] [Q]
88	[Schumann 5] <Die Stille>	VII-9.1 [Q]
89	[Schumann 6] <Er, der Herrlichste von allen>	VII-9.1 [Q]

90	[Schumann 7] <Frühlingsfahrt>	VII-9.3 [Q]
91	[Schumann 8] <Hör ich das Liedchen klingen>	VII-4.1.2 [A3]
92	[Schumann 9] <Ich hab im Traum geweinet>	VII-4.3 [A3] [A4]
93	[Schumann 10] <Ich will meine Seele tauchen>	VII-3.2.2; VII-7.2 [A2] [TR]
94	[Schumann 11] <Im Walde>	VII-8.2 [RK]
95	[Schumann 12] <Im wunderschönen Monat Mai>	VII-3.2.1a [A2]
96	[Schumann 13] <In der Fremde(Aus der Heimat)>	VII-7.3; VII-11.3 [TR] [TOP]
97	[Schumann 14] <In der Fremde(Ich hört die Bächlein rauschen)>	VII-2.1.1.1b [E2]
98	[Schumann 15] <Loreley>	VII-2.1.1.1; VII-11.8 [E2] [TOP]
99	[Schumann 16] <Meine Rose>	VII-5.2.1; VII-6.3 [M1]
100	[Schumann 17] <Mein schöner Stern>	VII-9.2 [Q]
101	[Schumann 18] <Mondnacht>	VII-2.1.1.1; VII-11.3 [E2] [TOP]
102	[Schumann 19] <Stille Tränen>	VII-5.2.1 [M1]
103	[Schumann 20] <Süsser Freund>	VII-6.1 [M2]
104	[Schumann 21] <Waldesgespräch>	VII-2.1.1.1; VII-5.1; VII-11.8 [E2] [M1] [TOP]
105	[Schumann 22] <Wanderlied>	VII-5.2.1 [M1]
106	[Schumann 23] <Wenn ich in deine Augen seh>	VII-4.2.1 [A3]
107	[Schumann 24] <Widmung>	VII-5.2.1 [M1]
108	[Schumann 25] <Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes>	VII-10 [M2]
109	[Straus 1] <Allerseelen>	VII-6.1 [M2]

110	[Strauss 2] <Beim Schlafengehen>	VII-2.1.1.1; VII-11.4 [E1][TOP]
111	[Strauss 3] <Das Rosenband>	VII-1.2 [Allg]
112	[Strauss 4] <Die Georgine>	VII-14.1 [A3] [M2]
113	[Strauss 5] <Die Zeitlose>	VII-6.3; VII-12.1; VII-12.6 [M2] [N]
114	[Strauss 6] <Freundliche Vision>	VII-14.2 [A1]
115	[Strauss 7] <Frühling>	VII-1.2; VII-2.2.4 [Allg] [A4]
116	[Strauss 8] <September>	VII-12.5 [N]
117	[Wolf 1] <Anakreons Grab>	VII-11.5 [TOP]([M2])
118	[Wolf 2] <An eine Äolsharfe>	VII-11.5; VII-14.3 [TOP]([A1])
119	[Wolf 3] <Auch kleine Dinge>	VII-3.2.1b [A2]
120	[Wolf 4] <Auf eine Christblume I>	VII-8.2 [RK]
121	[Wolf 5] <Das Ständchen>	VII-11.1; VII-11.7 [TOP]([M2])
122	[Wolf 6] <Der Gärtner>	VII-8.2 [RK]
123	[Wolf 7] <Gesang Weylas>	VII-8.2; VII-11.7 [RK] [TOP]
124	[Wolf 8] <Lebe wohl>	VII-1.3.1 [Allg]
125	[Wolf 9] <Mignon(Kennst du das Land)>	VII-2.3 [A4]+[E2]
126	[Wolf 10] <Nachruf>	VII-2.1.2.3 [E2]
127	[Wolf 11] <Nixe Binsefuss>	VII-8.2 [RK]
128	[Wolf 12] <Phänomen>	VII-1.3.1 [Allg]
129	[Wolf 13] <Sterb ich, so hüllt mich in Blumen>	VII-7.2 [TR]

130	[Wolf 14] <Über Nacht>	VII-7.1 [TR]
131	[Wolf 15] <Um Mitternacht>	VII-11.2; VII-11.7; VII-11.8 [TOP]([M2])
132	[Wolf 16] <Und steht Ihr früh am Morgen auf>	VII-8.2 [RK]
133	[Wolf 17] <Und willst du deinen Liebsten sterben sehen>	VII-6.2 [M2]
134	[Wolf 18] <Verschwiegene Liebe>	VII-14.4 [A1]
135	[Wolf 19] <Wenn du zu den Blumen gehst>	VII-5.2.1 [M1]

Kapitel III Sprachliche Vergangenheitsdarstellung

In diesem Kapitel wird aufgezeigt, durch was für sprachliche Mittel die Vergangenheit sich manifestiert. Wir unterscheiden grammatische und inhaltliche Möglichkeiten, einen in der Vergangenheit liegenden Sachverhalt darzustellen. Die grammatische Bestimmung eines Zeitraums erfolgt durch Verbzeitformen (Kapitel III -1.1) und Temporaladverbien (Kapitel III -1.2). Für genaue Informationen sind diese grammatischen Formen unerlässlich. In der Welt des Gedichts, wo es weniger auf den chronologisch abgegrenzten Zeit-Ablauf ankommt als auf die Qualität des Zeit-Erlebens, spielt darüber hinaus der Wort-Inhalt, also das Wort als Sinnträger eine grosse Rolle. Im weitesten Sinne kann man solche sinntragenden Worte unter dem Begriff Symbol (Kapitel III -2) zusammenfassen. Es liegt im Wesen des Symbols, dass seine Aussage niemals eindeutig und endgültig ist. Uns bleibt es letztlich selbst überlassen, der Spur zu folgen, die im Symbol aufleuchtet und durch eigene Assoziationen zu ergänzen, was das Symbol andeutet.

Bevor die Wortgruppen (Kapitel III -1.1=Verbzeitformen, Kapitel III -1.2=Temporaladverbien und Kapitel III -2=Symbole) vorgestellt werden, sei zunächst am Beispiel von Schuberts <Der Lindenbaum> aufgezeigt, wie komplex die Darstellung der Vergangenheit innerhalb eines Gedichts ist, und auf welche Weise ein Zugang in die verschiedenen Schichten sprachlicher Aussage erarbeitet werden kann.

[Beispiel] <Der Lindenbaum>

Textzeilen	Verb	Verbzeitformen
1.1 Am Brunnen vor dem Tore		
1.2 Da steht ein Lindenbaum,	steht	(Präsens)
1.3 Ich träumt' in seinem Schatten	träumt(e)	(Präteritum)
1.4 So manchen süssen Traum.		
2.1 Ich schnitt in seine Rinde	schnitt	(Präteritum)
2.2 So manches liebe Wort.		
2.3 Es zog in Freud und Leide	zog	(Präteritum)
2.4 Zu ihm mich immer fort.		
3.1 Ich musst' auch heute wandern	musst(e)	(Präteritum)
3.2 Vorbei in tiefer Nacht.		
3.3 Da hab ich noch im Dunkel	habe zugemacht	(Perfekt)
3.4 Die Augen zugemacht.		

4.1	Und seine Zweige rauschten	rauschten	(Präteritum)
4.2	Als riefen sie mir zu;	riefen	(Konjunktiv II)
4.3	Komm her zu mir, Geselle,	komm!	(Imperativ)
4.4	Hier findest du deine Ruh!	find(e)st	(Präsens)
5.1	Die kalten Winde bliesen	bliesen	(Präteritum)
5.2	Mir grad ins Angesicht		
5.3	Der Hut flog mir vom Kopfe	flog	(Präteritum)
5.4	Ich wendete mich nicht.	wendete	(Präteritum)
6.1	Nun bin ich manche Stunde	bin entfernt	(Präsens)
6.2	Entfernt von jenem Ort.		
6.3	Und immer hör ich's rauschen;	hör(e)	(Präsens)
6.4	Du fändest Ruhe dort.	fändest	(Konjunktiv II)

Dieses Lied bringt eine Rückschau. Jede Rückschau drückt durch den Gebrauch der Verbformen eine ganz bestimmte Mitteilungsperspektive aus: Wann ist etwas geschehen? Wie steht der Sprecher heute zu diesem Geschehen?

Ein junger Mann wird erwachsen. Der Zeitpunkt ist gekommen, wo die bisherigen Bindungen aufgegeben werden müssen. Das Gedicht beschreibt den Prozess dieser Ablösung. Durch dunkle Nacht und Winter führt der schwere Weg. Im Entscheidungsmoment(3.1-2) lockt die Versuchung, nicht weiterzugehen, hier zu bleiben beim Lindenbaum, der "in Freud und Leide" immer Zuflucht geboten hatte. Wenn der junge Mensch aber nicht aus dieser Bindung herauswächst, kann der gleiche sanfte Lindenbaum ihm Regression und Tod bedeuten. Im Verlauf des Liedes stellt er sich den Lebens-Stürmen und geht seinen Weg(5.1-4). So hat er also diese Krise erfolgreich überstanden(6.1-2). Aber die Erinnerung lässt sich nicht auslöschen. Tief im Herzen trauert er um das verlorene Paradies, um die nicht wahrgenommene Möglichkeit: "Du fändest Ruhe dort"(6.4).

Wird dieses Lied als Einzellied gesungen, so kann die Interpretation der zwischen jetzt und damals verflössenen Zeit sich über Jahre hinaus erstrecken. Innerhalb des Zyklus « Winterreise » hingegen wird das "nun"(6.1-2) manche "Wegstunde" bedeuten, d.h. mehrere Tage, vielleicht auch Wochen, aber doch innerhalb des Winters der Reise. Die Rückschau-Perspektive zeigt, dass es den Lindenbaum immer noch gibt, der heute wie damals vor dem Tor "steht"(1.2), beim Brunnen. Die Ursymbole Baum, Quelle und Tor bezeichnen eine Gegenwart von völlig anderen Dimensionen als das kurze Leben der Menschen. Aber hier bin ICH, der Geselle, mit meinem Schmerz, und mein ICH spricht aus der Mitteilungsperspektive von damals(6.1-3). Rückblickend überschaue ICH den Zeit-Raum meines "immer"(2.4) so glücklichen Sommers(1.3-4; 2.1-4). Die (einmalige) Abreise(3.1-2) verwendet ebenfalls das Präteritum, jedoch ist durch das "heute" ein besonderer Tag als Zeit-Punkt herausgehoben, der mir "wie heute" in einmaliger Erinnerung ist (im Französischen gibt es für die Darstellung einmaliger Ereignisse eine besondere Zeitform, das "Passé défini", im Deutschen müssen wir uns mit zusätzlichen

Informationen behelfen). Die Verwendung des Perfekt(3.3-4) zeigt an, wie sehr das Dunkel der damaligen Winternacht noch immer meine jetzige Situation prägt. Wie lockte doch der Lindenbaum zum ewigen Vergessen(4.1)! Schlafen unterm Lindenbaum war süß im Sommer, ist tödlich im Winter. Gleichermassen kann im Verlauf eines Lebens die bisher wichtigste seelische Bindung(die Mutter, die Geliebte, der Beruf oder was immer) plötzlich umschlagen und erstickend wirken. "Ich musst' auch heute wandern!" Die schlimme Nacht von damals mit Sturm und Verlust des Hutes(5.1, 5.3) liegt nun als abgeschlossene Vergangenheit (Präteritum) weit, weit hinter mir. Aber wie weit es auch zeitlich und räumlich entfernt sei, ich höre es noch immer: das Rauschen der Erinnerung als Gegenwart (weiteres zur archetypischen Mutter-Symbolik des Lindenbaums siehe Kapitel III -2.2.6).

Schon der Gebrauch der Verbformen zeigt an, wie kompliziert das Hin und Her im seelischen Zeitraum des EINST und JETZT verläuft. Hinzu kommen noch Zeitangaben, die nicht durch Verbformen bestimmt sind, z.B. das: "HEUTE in tiefer Nacht". Dieses HEUTE bezieht sich— chronologisch gesehen— auf den heutigen Tag: der junge Mann ist nach der nächtlichen Wanderung "nun manche (Weg-)Stunde entfernt von jenem Ort". Jedoch lässt sich das HEUTE auch als Erinnerungspunkt auffassen: weil in Schuberts Komposition vor der letzten Strophe als Grenze zwischen EINST(= damaliges HEUTE) und JETZT(= NUN) eine Fermate steht, ist nach Ansicht vieler Künstler(darunter auch Dietrich Fischer-Dieskau, im Interview des NHK vom 22. März 1993) auch eine psychologische Zeitinterpretation möglich, die "JENEN ORT" (des vormaligen HEUTE) sehr weit in die Vergangenheit abrückt. So kann die Vertonung den ursprünglichen Sinn der sprachlichen Aussage verunklaren. Aber wie immer man solche erlebten Zeitabläufe und erinnerten Zeitrückläufe auffassen mag: sprachlich unterliegen sie den Gesetzmässigkeiten der Vergangenheitsdarstellung, die im folgenden näher betrachtet werden sollen.

Alle im folgenden vorgestellten Beispiele sind der deutschsprachigen Liedliteratur entnommen. Die sprachliche Darstellung der Vergangenheit erfolgt:

1. nach grammatischen Gesichtspunkten (durch Verben und Temporaladverbien)
2. auf der Symbolebene (durch sprachliche Bilder)

III - 1 Gram m a t i s c h e V e r g a n g e n h e i t s d a r s t e l l u n g

III -1.1 Gebrauch der Verbzeitformen

Bei der sprachlichen Darstellung von Zeit ist zunächst das Verhältnis zwischen objektiver Zeit(Zeitinhalt) und grammatischen Zeitformen abzuklären. Man unterscheidet den absoluten und den relativen Gebrauch der Zeitformen.

III -1.1.1 absolut: Präsens

Objektive Zeit, in der Sprechakt und Perspektive des Sprechers übereinstimmen, unabhängig von einem anderen zeitlichen Geschehen und vom Kontext.

[Beispiel] "Still SITZ' ich an des Hügels Hang, der Himmel ist so klar"
(Schubert, <Im Frühling>)

III -1.1.2 relativ: Präteritum, Perfekt, Plusquamperfekt, Konjunktiv II

Kontext und andere zeitliche Geschehen beeinflussen die Aussage. In diesem Falle muss das Verhältnis zwischen Handlungszeit und Sprechzeit untersucht werden.

(1) PRÄTERITUM

Die Handlungszeit liegt VOR der Sprechzeit(Vergangene Sachverhalte).

[Beispiel] "Ich MUSST' auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht"
(Schubert, <Der Lindenbaum>)

[Beispiel] "Ein Jüngling LIEBT' ein Mädchen"
(Schumann, 《Dichterliebe》 Nr.11)

(2) PERFEKT

Die Sprechzeit liegt in der Gegenwart, aber die Handlung beschreibt einen verflossenen Sachverhalt.

[Beispiel] "und HAT sich mit dieser VERMÄHLT"
(Schumann, 《Dichterliebe》 Nr.11)

[Beispiel] "da HAB' ich noch im Dunkel die Augen ZUGEMACHT"
(Schubert, <Der Lindenbaum>)

(3) PLUSQUAMPERFEKT

Diese Zeitform wird verwendet als relative Zeit, um vom einen Sachverhalt zu berichten, der schon vor einem andern (auch in der Vergangenheit liegenden) eingetreten ist.

[Beispiel] "Mir WAR so bang, und du KAMST lieb und leise,
Ich HATTE grad im Traum an dich GEDACHT"
(Berg, <Traumgekrönt>)

[Beispiel] "Der Tag GING regenschwer und sturmbewegt,
Ich WAR an manch vergessnem Grab GEWESEN"
(Brahms, <Auf dem Kirchhofe>)

(4) KONJUNKTIV II

Diese Zeitform steht für einen Sachverhalt, den man sich als möglich vorstellt, der aber noch nicht eingetreten ist oder aber überhaupt nicht eintreten kann. Sie bezeichnet:

1. irrealer Wünsche, deren Erfüllung unmöglich ist

[Beispiel] "O, WÄR' dein Haus durchsichtig"
(Wolf, 《Italienisches Liederbuch》 Nr.40)

2. irrealer Vergleiche

[Beispiel] "Es war, als HÄTT' der Himmel die Erde still GEKÜSST"
(Schumann, <Mondnacht>)

3. Ein in der Vergangenheit liegendes Geschehen, von dem man wünscht, dass es anders verlaufen wäre. Die Sprechsituation drückt Bedauern aus.

[Beispiel] "Er HÄTT' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So HÄTT' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild"
(Schubert, <Die Wetterfahne>)

In Gedichten, die überwiegend seelische Vorgänge darstellen, ist der Gebrauch dieser Zeitform äusserst wichtig.

III -1.2 Temporaladverbien

Zur eindeutigen Bestimmung der Zeitverhältnisse gibt es ausser den grammatischen Zeitformen noch die Temporaladverbien.

[Beispiel] "Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,
Da kommen die Wolken HER ...

Wie BALD, ach wie BALD kommt die stille Zeit"
(Schumann, <In der Fremde> op.39,Nr.1)

Dieses Beispiel zeigt, wie wenig erreicht wird, wenn man nur die Verbformen betrachtet: Das Verb KOMMEN steht beide Male im Präsens. Jedoch ist es beim ersten Mal durch HER auf die Vergangenheit, beim zweiten Mal durch BALD auf die Zukunft bezogen.

III -1.2.1 Zeitpunkt, Zeitdauer

Vergangenheitsbezogene Temporaladverbien, die einen Zeitpunkt oder eine Zeitdauer bezeichnen: damals, ehemals, einst, gestern, früher, vorhin, seinerzeit, bislang, seither, stets, immer, lange.

[Beispiel] "Aber Vater und Mutter sind LANGE tot"(Zeitdauer)
(Schumann, <In der Fremde> op.39,Nr.1)

III -1.2.2 Überlagerung von Zeitebenen

Temporaladverbien zur Bezeichnung einer Zeit, die auf andere Zeit bezogen ist.

(1) gleichzeitig: als, seit, solange, sooft, während, wenn

[Beispiel] "SEIT ich ihn gesehen (habe),

Glaub ich blind zu sein"

(Schumann, 《Frauenliebe und -leben》 Nr.1)

Der genaue Anfangspunkt liegt in der Vergangenheit, und führt im Hauptsatz bis zur Sprechgegenwart.

(2) nachzeitig: bevor, bis, ehe

[Beispiel] "Krähe, lass mich endlich sehn Treue BIS zum Grabe!"

(Schubert, <Die Krähe>)

Der Sprecher stellt sich das Geschehen nach dem jetzigen Zeitpunkt vor.

(3) vorzeitige Gleichzeitigkeit: als, kaum dass, nachdem, seit

[Beispiel] "Im wunderschönen Monat Mai, ALS alle Knospen sprangen

Da ist in meinem Herzen Die Liebe aufgegangen"

(Schumann, 《Dichterliebe》 Nr.1)

Das Wort ALS bestimmt einen einmaligen Zeitpunkt in der Vergangenheit, wo die parallelen vorzeitigen Geschehen zusammenfließen (Springen der Knospen und Aufblühen der Liebe).

III -1.2.3 relative Zeit: vorher, vorhin, seither, indessen, sobald, bevor, ehe

[Beispiel] "EH' die Maienlüfte weh'n, EH' die Drossel singt im Wald"

(Brahms, <Immer leiser wird mein Schulummer>)

Der Bezugspunkt zum geschilderten Geschehen liegt in der Gegenwart des Sprechers.

III - 2 Sprachliche Bilder

Wichtiger als alle grammatischen Zuordnungen ist jedoch im Gedicht die Bedeutung eines Wortes als Sinträger.

III -2.1 Das Wort als Sinträger

[Beispiel] "Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,

Da kommen die Wolken her.

Aber Vater und Mutter sind lange tot ... "

(Schumann, <In der Fremde> op.39,Nr.1)

HEIMAT, VATER und MUTTER: das Bild einer Vergangenheit, aus der nur noch die WOLKEN in die Gegenwart herüberreichen.

[Beispiel] "Als machten zu dieser Stund
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund"
(Schumann, <Schöne Fremde>)

Halbversunkene Mauern, alten Götter: nicht mehr die eigene Vergangenheit, sondern eine versunkene Zeit, eine ferne Kultur, ein Mythos. Wenige Worte lassen ein Bild erstehen, das aufleuchtet und betroffen macht. Auf der Suche nach dem verborgenen Sinn folgen wir der Spur, die uns, einem Vexierbild gleich, neue Welten erschliesst.

III -2.2 Arten der sprachlichen Bilder

Man hat vielfach versucht, solche symbolischen Sprachbilder zu erfassen: als "Figuren"(AUERBACH 1957: 51), als "Topoi"(CURTIUS 1948: 109), als "Archetypen"(JUNG 1971: 94). Eindeutige Gesetze und Regeln für eine allgemeingültige Klassifizierung gibt es jedoch nicht. Die folgenden Untersuchungen über Wortsinn und Wortbedeutung verlaufen im Sinne von Curtius, " ... von allen Theorien absehen, und die Richtung allein durch den Zufall bestimmen, dass bestimmte Topoi uns auffallen"(CURTIUS 1938: 197-199), und von Auerbach, "...meine Interpretationen sind ohne Zweifel von einer bestimmten Absicht gelenkt; doch hat diese Absicht erst allmählich Gestalt gewonnen, jeweils im Spiel mit dem Text. ... Bei Untersuchungen dieser Art hat man es nicht mit Gesetzen, sondern mit Tendenzen und Strömungen zu tun, die sich auf mannigfache Weise kreuzen und ergänzen"(AUERBACH 1957: 517).

(1) Topos

Der Topos ist ein aus der Antike überliefertes inhaltliches Motiv, das in der literarischen Tradition eine Art von Kulisse für die poetische Darstellung bildet, wie z.B. der locus amoenus(lat.: angenehmer Ort), der als Hauptmotive der Naturschilderung Baum, Wiese und Bach brachte. Spuren von diesem Topos finden sich in Mörikes Gedicht(Darstellung der Muttergottes mit dem spielenden Jesuskind):

[Beispiel] "In grüner Landschaft Sommerflor
Bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr"
(Wolf, <Auf ein altes Bild>)

(2) Metapher

[Beispiel] "Leichte Segler in den Höhen"
(Beethoven, 《An die ferne Geliebte》 Nr.2)

Dem Vogel wird die Bedeutung des Segelschiffes übertragen.

[Beispiel] "Und seiner Rede Zauberfluss"
(Schubert, <Gretchen am Spinnrade>)

Die Verkoppelung von drei Wortarten aus völlig verschiedenen Bereichen: Rede, Zauber und Fluss.

(3) Allegorie

Die Allegorie übersetzt etwas Gedachtes in ein Bild, das man sich wieder in seinen Ursprung zurückdenken muss, um die Bedeutung zu verstehen.

[Beispiel] "Bricht die Sense des Saturns entzwei"

(Schubert, <Gruppe aus dem Tartarus>)

Diese Allegorie bringt ein Bild aus der Mythologie der Antike. Saturn, Vater des Jupiter, ein alter römischer Bauern- und Erntegott, wird oft mit dem griechischen Gott Kronos (dort Vater des Zeus) gleichgesetzt. Seine Sense, Attribut des Ackerbaus, die zur Erntezeit alles Gewordene niedermäht, wurde im europäischen Mittelalter dem Tod zugeordnet, den man als "Schnitter Tod" oder als "Sensenmann" bezeichnete. Hieraus lässt sich die Gleichsetzung des Saturn mit Kronos, dem Gott der Zeit, verstehen: mit dem Entzweibrechen der Sense ist der Kreislauf von Saat und Ernte (des Lebens, und vielleicht in weiterem Sinne auch der Kreislauf der Wiedergeburt) zu Ende, und damit auch die Zeit als solche: "Ewigkeit schwingt ihre Kreise".

(4) Personifikation

[Beispiel] "Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust"

(Schubert, <Über allen Gipfeln ist Ruh>)

[Beispiel] "Frühling lässt sein blaues Band

Wieder flattern durch die Lüfte"

(Schumann; Wolf < Er ist's >)

In der Alltagssprache erscheinen solche Aussagen sinnlos. Als seelisches Erleben jedoch ist ihre Bedeutung ohne weiteres verständlich.

(5) Symbol

Das Wort als Symbol trägt einen verborgenen Sinn, der auf Gefühl und Fantasie einwirkt. Laut Lurker ist das Symbol "sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Wirklichkeit" (LURKER 1985: 665). Durch Assoziation entstehen vielfältige Beziehungen, die freilich auch an Zeitepochen und Kulturkreise gebunden sind. So haben z.B. Kirschblüte und Chrysanthemen in Japan einen anderen Symbolwert als in Europa. In christlicher Vorstellung bedeutet das Kreuz Erleiden und Opfer, aber als Swastikakreuz (später zum Hakenkreuz umgeformt) steht es für die Sonnenrotation. Grenzkreuze, Strassenkreuzungen, Kreuzfahrer, Kreuzstich, Kreuzblütler – in Kunst und Wissenschaft und überall im Alltag begegnen wir dem Kreuz in mancherlei Bedeutung, ohne seinen Sinn bis in die letzten Tiefen ausloten zu können. Für die Interpretation des musikalischen Ausdrucksgehalts eines Liedes geben uns symbolische Wortbedeutungen im Text wertvolle Hinweise.

(6) Archetyp

Unter Archetypen versteht man nach der Definition von C.G.Jung bestimmte Urbilder, die jenseits der persönlichen Erfahrung im archaischen Urgrund der Seele, dem "kollektiven Unbewussten" gespeichert sind. Aus Träumen und Visionen steigen die Erinnerungen fernster Vergangenheit der gesamten Menschheit empor und setzen in symbolischen Bildern einen Reichtum an seelischer Energie frei. Jung nimmt an, dass in der Seele eines jeden Menschen das männliche und weibliche Element gleichermaßen enthalten ist und bezeichnet die männliche Komponente in der Psyche der Frau als ANIMUS, die weibliche Komponente in der Psyche des Mannes als ANIMA (LURKER 1985: 46). In subdominanz vertonten Liedertexten erscheint sehr oft als weibliche Komponente im Seelenbild des Mannes die ANIMA, z.B. als Verführerin (Liszt, <Die Lorelei>), oder als Muttersymbol (Schubert, <Der Lindenbaum>).

Der Lindenbaum, der am Brunnen (Wasser des Lebens, Ursprung) steht, kann als archetypisches Mutterbild interpretiert werden: als die "gute" Mutter, deren Allgegenwart "in Freud und Leide" behütet. Sie beschützt sogar den Sohn mit der Geliebten, wie in das vor 800 Jahren entstandene Gedicht <Unter der Linden> des Walther von der Vogelweide (1170-1230) bezeugt.

[Beispiel] "under der linden an der heiden
unser zweier bette was
dort mugt ihr vinden schone beide
gebrochen Laub und Gras" (MAURER 1962: 101)

Aber die archetypische Mutter ist auch die "böse" Mutter, die ihr Kind nicht ins Leben entlässt ("bleib hier! hier findest du deine Ruh") und dadurch in den Tod zieht. Der Text des Liedes deutet nur die unglückliche Liebe des Gesellen an, aber als archetypisches Bild steht der Lindenbaum für jede Art von Bindung, aus der man sich, wenn die Zeit gekommen ist, lösen muss. So haben wir wohl alle irgendwo in unserer Lebensgeschichte einen solchen "Lindenbaum" (sei dies nun ein Mensch oder ein Ort), der einst hinter uns lassen mussten, aber gleichwohl nie vergessen werden. Es liegt im Wesen der Archetypen, dass sie unbewusst entstehen und auch weitgehend unbewusst bleiben. Gerade darauf scheint ihre seelische Tiefenwirkung zu beruhen.

(7) Motiv

Das Motiv strukturiert durch wiederholtes Auftreten das sprachliche Gefüge.

(8) Figuralstruktur

Die Figuralstruktur ist dem Motiv verwandt, hat aber mehr ornamentale Funktion. Die Wortbezeichnungen "Motiv" und "Figuralstruktur" zeigen die Verwandtschaft mit musikalischen Formelementen.

III - 3 Ausweitung des Toposbegriffes für die Zusammenschau von Wort und Musik

Für die Analyse der Liedertexte ist keine besondere Wort-Klassifizierung vorgesehen. Von Fall zu Fall wird untersucht, was zwischen den Zeilen steht, was hinter den Worten schwingt, und in welcher Weise der Komponist dies musikalisch ausdeutet. Jedoch bieten die sprachlichen Begriffe (Kapitel III -2.2) eine wertvolle Hilfe zur Ausdeutung musikalischer Grundelemente. Insbesondere soll in Kapitel V der Begriff Topos als Hilfsmittel zum Aufzeigen harmonischer Strukturverhältnisse verwendet werden.

Die Definition des Begriffes "musikalische Topik" ist umstritten. Edgar Mertner wendet sich entschieden gegen die Verwendung des Begriffes TOPOS im Bereich der Musik (VEIT 1963: 180). Jedoch lassen sich, weit genug gefasst, sogar Schweitzers Ausführungen über die bildliche und symbolische Sprache in Bachs Chorälen dem Gebiet der Topik zuordnen (SCHWEITZER 1954: 425). Schering spricht von "gedanklichen Stützen" für die "rechte Invention beim Komponieren" (SCHERING 1941: 5-9), die dann von Gurlitt im Zusammenhang mit der Affektenlehre des Barock als "topoi", "loci", sowie auch als "loci communes", "Gemeinplätze" bezeichnet werden (SCHERING 1941: 183, Nachwort). Zur Vermeidung des Pleonasmus "topische Örter" (da "Topos" schon die Bedeutung von "Ort" hat) taucht der Begriff "loci topici" (SCHERING 1941: 192) auf, der unseren Untersuchungen sehr entgegenkommt. Meines Wissens hat man bisher in der musikalischen Topik den Begriff des Topos nur für die "Wiederaufnahme, Abwandlung und Neubearbeitung bestimmter Themen, Formeln und Wendungen" (VEIT 1963: 181) verwendet und nicht in Bezug zu tonalen Funktionen gesetzt. Wenn aber im Zeit-RAUM einer Liedkomposition subdominante ORTE (Topoi) mit den ihnen zugrund liegenden sprachlichen Bildern (Topoi) in Verbindung gebracht werden, so dürfte diese Sinn-Verknüpfung durchaus im Sinne von Curtius sein: "Die Toposforschung hat neben ihren eigenen Aufgaben noch eine weitere Funktion, die wir als Heuristik bezeichnen" (CURTIUS 1938: 20). Heuristik bedeutet die "Lehre von dem Wege zur Gewinnung neuer Erkenntnisse" (WAHRIG 1978: 1801) (eigentlich "Findungs-, Erfindungskunst"; heureskein, griech. = "finden"). Und Pöggeler sei zitiert: "Das topische Denken gewinnt für seine Erkenntnisse einen Anspruch auf Objektivität dadurch, dass es sich immer neu dem Problem stellt" (PÖGGELER 1960: 101). So soll ich in den folgenden Untersuchungen der TOPOS-Begriff als Hilfsmittel zum Auffinden funktionaler Orte und des ihnen zugehörigen Ausdrucksgehalts angewandt werden.

Kapitel IV Die Erscheinungsformen der Subdominante

Innerhalb einer Komposition kann die Subdominante als subdominante Richtung im Quintfall(Kapitel IV-1) und als subdominantischer Ton-Ort(Kapitel IV-2) auftreten.

Als subdominantische Richtung bezeichnet man eine Reihe von sukzessive fallenden Quinten im Bass, also den Weg im Quintenzirkel abwärts.

Der Begriff des Ton-Orts erfährt gerade zur Blütezeit des deutschsprachigen Klavierlieds(also im Jahrhundert zwischen Beethoven und Richard Strauss) einen grundlegenden Auffassungswandel vom Ton-Ort zum Ton-Pol. Die Stufenlehre (Kapitel IV-2.1) bezeichnet die ORTE der Ton-Stufen entsprechend ihrem Stellenwert innerhalb der Tonleiter mit römischen Ziffern, während die Funktionslehre(Kapitel IV-2.2) das polare Spannungsverhältnis zwischen den Tönen durch die Funktionsbezeichnungen TONIKA [T], DOMINANTE [D] und SUBDOMINANTE [S] ausdrückt.

IV-1 Die subdominantische Richtung

In jeder musikalischen Komposition sind statische und dynamische Kräfte wirksam. Die KADENZ(als statisches Prinzip) umschließt die Tonika-Basis mit der festen Form [T-S-D-T], während die SEQUENZ(als dynamisches Prinzip) aus dieser Form ausbricht und durch das Fortspinnen der gleichen Tongestalt auf verschiedenen Tonstufen die funktionalen Beziehungen [T-S-D-T] ignoriert, um in der Fortbewegung neue Tonräume zu erschliessen. Diese Fortbewegung kann steigend oder fallend sein. Dass fallende Bewegungsabläufe als Entspannung, steigende als Spannung erlebt werden, liegt begründet in der Einteilung des musikalischen Tonmaterials in HOCH und TIEF: das Gesetz der Schwerkraft gilt nicht nur im realen dreidimensionalen, sondern auch im imaginären Tonraum. So wird in der leitereigenen diatonischen Quintfall-Sequenz der gesamte Tonraum abwärts, also in subdominantischer Richtung, durchschritten. Bruckner bezeichnete das Quintfall-Muster als wichtigstes Prinzip der musikalischen Komposition und stellte für seine Kompositionsschüler das folgende "Kadenztaferl" auf(DACHS; SÖHNER 1960: 39).

[Bruckner's Kadenztaferl]

I	IV
VII	III
VI	II
V	I

Die Verkettung der fallenden Quinten in den zeitlichen Ablauf übertragen:

[I → IV → VII → III → VI → II → V → I]

Für das obige Modell der Quintfall-Sequenz der fallenden Quinten hat Chailley die sehr anschauliche Bezeichnung "Cascade des quintes"(CHAILLEY 1951: 6) geprägt.

IV-2 Auffassungswandel der Subdominante vom Ton-Ort zum Ton-Pol

IV-2.1 Die Subdominante, diatonisch definiert

In diatonischer Auffassung definiert der Begriff SUBDOMINANTE die Lage eines Ton-Orts: in der diatonischen Tonleiter heisst die IV.Stufe Subdominante. Der Name bedeutete in der Generalbasszeit wahrscheinlich den Ton-ORT UNTER der Dominante, von <c> aus gesehen also den Ton, der eine Stufe unter dem Dominantton <g> steht, das <f>. Das Wort DOMINANTE bezeichnete im 16.Jahrhundert die Repercussa einer Kirchentonart. Seit dem 18.Jahrhundert gehört die Dominante als 5.Ton der Leiter neben Finalis und Mediante zu den Cordes essentielles eines Modus.

Die heutige Bedeutung des Begriffes Dominante geht auf J.Ph.Rameau(1683-1764) zurück, der "unter Dominante jeden Ton versteht, der Basis eines zur Auflösung in den Unterquintton strebenden Septakkords ist, unter dominante tonique im besonderen die Quinte der Tonart und den darauf errichteten Septakkord, der sich in den Tonikadreiklang auflöst"(RIEMANN 1989: 331). Rameau verwendet auch als erster den Ausdruck "sous-dominante"(LOUIS; THUILE 1910: 9; SCHENK 1956: 88). Diese Definition entspricht dem harmonischen Stil der Generalbasszeit, in welchem sich die Akkorde über den einzelnen Bass-Stufen aufschichten.

IV-2.2 Die Subdominante, chromatisch definiert

Mit der Chromatik vollzieht sich ein Auffassungswandel. Statt des statischen Ton-Orts wird das energetische Spannungsverhältnis zwischen den Tönen als wichtig erachtet. Das Ergebnis dieses Auffassungswandels ist die Ablösung der Stufenlehre durch die Funktionslehre. Der Begriff FUNKTION setzt eine spannungsmässige Betrachtungsweise(energetische Auffassung) voraus. Die funktionellen Bezeichnungen beziehen sich auf das Verhältnis zwischen Teil und Ganzheit. Die Ton-STUFE steht nunmehr als harmonisches Glied in spannungsmässiger Beziehung zu ihrem tonalen Zentrum. Deshalb bezeichnet in neuerer Zeit die Gegenüberstellung von (Ober-)Dominante und Unterdominante nicht mehr die Stufen innerhalb der aufsteigenden Tonleiter(wo die IV.Stufe unter[=SUB =SOUS] der V.Stufe steht, liegt oder ruht), sondern einzig das polare Verhältnis, in welchem beide Dominanten in entgegengesetzter Richtung gleich weit entfernt vom Zentrum der Tonika abstehen.

IV-2.3 Vertreterfunktion in diatonischer Auffassung

IV-2.3.1 Diatonische Subdominantvertreter (Anzahl: 3)

Zur Kadenzbildung in diatonischer Auffassung [I-IV-V-I] kommen als Vertreter der IV.Stufe in Betracht:

1. Die II.Stufe: diese erscheint vor allem in der ersten Umkehrung, wodurch als Basston der Grundton der IV.Stufe erklingt.
2. Der Neapolitanische Sextakkord ([N],[♯II]): dieser erscheint ebenfalls in der ersten Umkehrung, wodurch wiederum der Basston identisch mit dem Grundton der IV.Stufe ist (Es scheint, dass in [II¹] und [N¹] das menschliche Ohr sich aus dem Dreiklang zunächst den BASS-Ton heraushört, der nicht notwendigerweise Grundton sein muss).
3. Die Doppeldominante oder Wechseldominante: diese vertritt nach dem Gesetz der Schwerkraft in der "Cascade des quintes" die IV.Stufe.

Die Diatonik kennt also drei Vertreter für die eigentliche Subdominante: statt der IV.Stufe kann die II.Stufe, der Neapolitanische Sextakkord oder die Doppeldominante erscheinen. Bumcke bezeichnet die Subdominante als "Entsprechung des Objekts im grammatischen Satzbau. Subjekt[T] und Prädikat[D] sind unerlässlich für die sprachliche Aussage, aber das Objekt[S] kann fehlen. Eben gerade weil sie (die Subdominante) fehlen kann, seltener vorkommt als die anderen harmonischen Werte (Tonika und Dominante), neigt sie, WENN sie erscheint, zu einem besonders breiten, kräftigen Auftreten. Deshalb kommt sie in erster Linie für Verlängerungen durch Ersatzstufen in Betracht" (BUMCKE 1921:62). Bei Durchsicht der Liedliteratur zeigt sich, dass tatsächlich in vielen Vertonungen der Subdominante keine besondere Bedeutung zukommt, während eine Komposition ohne Dominante nicht denkbar ist. Wenn die Subdominante aber erscheint, dann vertieft sie nachdrücklich an der betreffenden Stelle die gleichzeitige sprachliche Aussage, deren Ausdrucksgehalt aufzufinden das Ziel dieser Untersuchungen ist.

VI-2.3.2 Diatonische Tonikavertreter (Anzahl: 1)

Als Tonikaersatz bietet sich im Trugschluss die VI.Stufe an. In der Diatonik erscheint der Trugschluss als Tonikavertreter sowohl in Dur als auch in Moll, da die Tonnamen, unabhängig vom tatsächlich erklingenden Ton, die leitereigenen Stufen bezeichnen. Somit lautet der Trugschluss [I-V-VI] in C-dur [C-G-a], in c-moll [c-G-As]. Im Tonnamen <a> lässt sich zwar die ursprüngliche Tonstufe <a> noch erkennen, aber in Wirklichkeit liegt die VI.Stufe in Moll um einen halben Ton tiefer als die VI.Stufe in Dur.

IV-2.3.3 Diatonische Dominantvertreter (Anzahl: 0)

Interessanterweise kennt jedoch die Diatonik keinen Ersatz für die Dominante: der Bedeutung des Namens (dominans, lat. = herrschend) entsprechend, bestimmt sie als absolute Alleinherrscherin im Bereich ihres Tonraums den Fortlauf des musikalischen Geschehens.

IV-2.4 Auffassungswandel der Vertreterfunktionen durch die Chromatik

IV-2.4.1 Chromatische Dominantvertreter

Da in der Chromatik nicht mehr nur 7, sondern insgesamt 12 Ton-Orte zur Verfügung stehen, kann nun auch die bisher alleinherrschende Dominante vertreten werden. Bei Beethoven finden wir im 1. Satz der Waldstein-Sonate op. 53 das 1. Thema in C-dur, das 2. Thema jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, in G-dur, sondern in E-dur: E-dur als die Dominante von a-moll, der parallelen Molltonart von C-dur, erscheint hier stellvertretend für G-dur.

IV-2.4.2 Chromatische Subdominantvertreter

Beethoven bringt im Klavierkonzert Nr. 1 C-dur, op. 15, für den zweiten Satz die Tonart As-dur stellvertretend für die Subdominante F-dur. Nach diatonischer Auffassung hat As-dur als VI. Stufe (Trugschluss) der gleichnamigen Moll-Tonart Tonika-Funktion. In chromatischer Betrachtungsweise des erweiterten Tonraums jedoch wird man dieses As-dur als subdominantisch bezeichnen, und zwar mit folgender Begründung: die funktionsgleiche Paralleltonart von c-moll ist Es-dur. Die Unterdominante von Es-dur (und somit auch in subdominantischer Vertretung für c-moll und C-dur) ist As-dur.

IV-2.4.3 Chromatische Tonikavertreter

Hier ist ein interessantes Beispiel für die Verwendung sämtlicher Vertreter der Tonika im chromatischen Tonraum:

[Liszt 1] <Die Lorelei>

Das Lied steht in G-dur. Ab T. 31 erscheint als Ersatztonika E-dur (Rheinwellen), als die nach Dur aufgehellte parallele Molltonart e-moll. T. 50 bringt als weitere Ersatztonika B-dur (Gipfel des Berges): man denke sich die Ausgangstonart G-dur zur gleichnamigen Molltonart g-moll eingedunkelt, als deren parallele Durtonart nun B-dur auftritt. In T. 62 erscheint die polare Gegentonika Des-dur (ihr goldenes Haar), welche von B-dur (Gipfel des Berges) aus gesehen die Paralleltonart zur gleichnamigen Molltonart b-moll ist, von E-dur (Rheinwellen) aus hingegen als die parallele Molltonart cis-moll, aufgehellt nach Dur, Cis-dur = Des-dur, aufgefasst werden kann. Liszt bereist in diesem Lied vier Tonorte, die ihm als Ersatztonika geeignet erscheinen und kehrt in T. 107 (Coda) zur Ausgangstonart G-dur zurück.

IV-2.5 Theoretische Erklärungen des Funktionssystems

Theoretische Erklärungen für neue Wege – auf welchem Gebiet auch immer – erfolgen stets in erheblichem zeitlichem Abstand. So wurde z.B. die Lehre vom Generalbass erstmals umfassend schriftlich niedergelegt, als das Generalbass-Zeitalter bereits seinem Ende entgegen ging. In den oben genannten Kompositionen von Beethoven und Liszt wirkt ein Gesetz, das erst in unserem Jahrhundert definiert wurde. Dieses Gesetz besagt, dass es im Tonraum der Chromatik (12 Töne) für jede der Funktionen [S], [T] und [D] jeweils vier Ton-Orte gibt, die im Abstand einer kleinen Terz voneinander entfernt liegen.

IV-2.5.1 Capellens Harmonische Reihe

Capellen erklärt diese Verwandtschaft der Funktionen sehr anschaulich in der Tabelle von den Rechts- und Linksklängen (CAPELLEN 1903: 51; GRABNER 1988: 156). Die HARMONISCHE REIHE ([Beispiel IV-1]) teilt die Funktionen [T], [S] und [D] in Mittel-, Links- und Rechtsklänge ein. Da die gleichnamige Durtonart einer Molltonart sowie auch die Paralleltonart einer jeden Tonart funktionsgleich sind, ergibt sich je eine den gesamten Tonbereich des Quintenzirkels durchlaufende Reihe für Subdominantklänge (links), Tonikaklänge (Mitte) und Dominantklänge (rechts). Für die Untersuchungen des Ausdrucksgehalts der Subdominante im Vergleich mit der sprachlichen Aussage ist bedeutsam, dass die Subdominante LINKS, die Dominante hingegen RECHTS der Tonika steht.

[Beispiel IV-1] Capellens HARMONISCHE REIHE

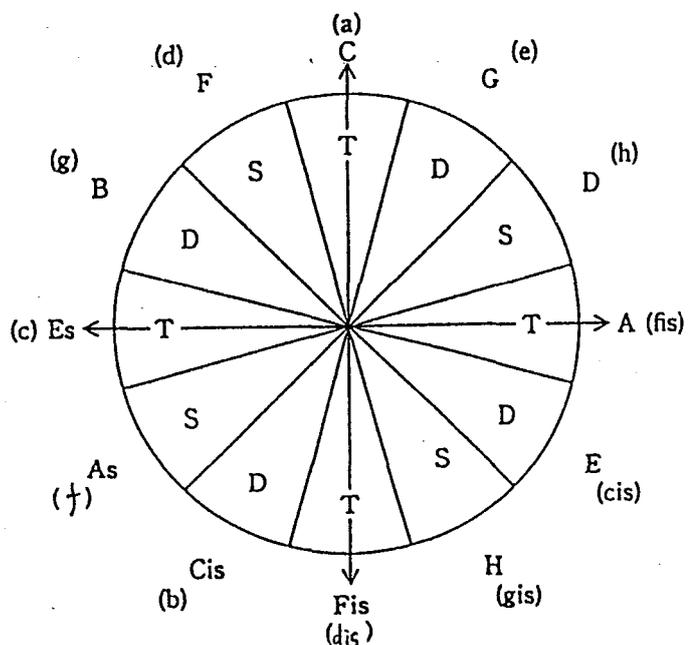
S links	T Mitte	D rechts	
as	es	b	gleichnamige Tonart
As	Es	B	
f	c	g	Paralleltonart
F	C	G	
d	a	e	
D	A	E	
h	fis	cis	
H	Fis	Cis	
gis (as)	dis (es)	ais (b)	

IV-2.5.2 Bartóks Achsensystem

Auf anderem Weg kommt Bartók über das enharmonische Tritonusgerüst zum "Harmonischen Achsensystem" mit Pol und Gegenpol (LENDVAI 1971 in GRABNER 1988: 159). Bartóks Achsenkreuz ([Beispiel IV-2]) ist aus der allmählichen Erweiterung des tonalen Raums entwickelt: die Ersatztonika von C-dur ist nicht nur a-moll sondern auch A-dur, und in der Gegenrichtung des Quintenzirkels kann die Ersatztonika von c-moll sowohl Es-dur als auch es-moll sein.

Für unsere Subdominant-Betrachtungen ist bedeutsam, dass von einer Durtonart aus der dominantische Weg (Quintanstieg, nach rechts) in die Welt der parallelen Molltonart, von der gleichnamigen Molltonart aus jedoch der subdominante Weg ("Cascade de quintes", nach links) in die Welt der parallelen Durtonart führt.

[Beispiel IV-2] Bartóks ACHSENKREUZ



C-dur führt im Quintanstieg nach rechts zu a-moll und A-dur, fis-moll und Fis-dur. c-moll hingegen führt im Quintfall nach links zu Es-dur und es-moll, sowie Ges-dur (= Fis-dur), womit der Kreis sich schliesst.

Ungeachtet des verschiedenen Ansatzes führen Capellens Tabelle und Bartóks Achsenkreuz zum gleichen Ergebnis: für jede Tonika, für jede Subdominante und für jede Dominante gibt es jeweils drei Vertreter.

IV-2.6 Zusammenfassung der funktionalen Veränderungen

Die wichtigsten Neuerungen der chromatischen Auffassungsweise sind:

1. Der bisher (diatonisch) als Subdominante definierte Neapolitanische Sextakkord erhält Dominantfunktion.
2. Die VI. Stufe in Moll ist nicht mehr Tonika, sondern Subdominante. Demnach lautet nun der Trugschluss [I-V-VI] einer Molltonart nicht mehr [T-D-T], sondern [T-D-S] und berührt damit das labyrinthische Gebiet der gespiegelten Kadenz (Kapitel VII-8).
3. Die parallele Durtonart einer Molltonart wird zur Tonika.

Es scheint bedeutsam, dass die funktionalen Umschichtungen der Chromatik vor allem den Moll-Bereich betreffen.

Für unsere Lied-Analysen sind die obigen Ergebnisse wichtig, weil der Auffassungswandel vom diatonischen zu chromatischen Funktionsdenken sicher kein plötzlicher Umbruch, sondern ein allmählicher Wachstumsprozess war. Bei Schubert findet man neben den kühnsten harmonischen Experimenten auch ganz traditionelle Vertonungen im Generalbass-Stil. Demzufolge muss bei der Interpretation von Schubert-Liedern von Fall zu Fall bedacht werden, ob z.B. der Neapolitanische Sextakkord NOCH diatonisch [S] oder SCHON chromatisch [D] aufzufassen sei (Auf die funktionale Mehrdeutigkeit des Neapolitanischen Sextakkords [N] wird in Kapitel VII-12 ausführlich eingegangen).

Kapitel V Kontext der Subdominante in den folgenden Untersuchungen

In diesem Kapitel werden die verschiedenen Möglichkeiten des Erscheinens der Subdominante innerhalb einer Komposition aufgezeigt. Um das WANN des Zeitpunkts zu erfassen, lässt sich dieses WANN als WO im Zeitablauf ansetzen. Wir verwenden als Hilfsmittel ein Modell aus der Bildbetrachtung, die sogenannte "Topographie des Raums" (RIEDEL 1988: 26). Man benutzt die Bildfläche als Projektionsebene für eine Entwicklungslinie, die den Weg innerhalb eines ZEIT-Raums anzeigt. Um den Zeitfaktor einzubringen, stellt sich die Raumprojektion als Koordinatensystem dar, von dessen Nullpunkt aus ein Weg beginnt. Die Abszisse (von links nach rechts) bezeichnet die Zeit, die für diesen Weg benötigt wird, die Ordinate (von unten nach oben) misst die auf diesem Weg erreichte Leistung. Aus der Resultante von Erfolgsniveau und Zeit (in der Bildbetrachtung als "Lebenslinie" bezeichnet) lässt sich das Verhältnis von gelebter Zeit und erreichtem Ergebnis ablesen. Wird dieses Modell der Bildbetrachtung auf musikalische Zeitabläufe übertragen, so zeigt innerhalb des durch die Anzahl der Takte abgegrenzten Zeit-Raums die Horizontale von links nach rechts den Weg an, den eine Komposition in ihrem Verlauf zurücklegt. Die Vertikale gibt Aufschluss über die Qualität der Erfahrungen auf diesem Weg.

V-1 Die Subdominante als Ort

Es ist nicht gleichgültig, an welchem Punkt der horizontalen Zeitlinie innerhalb einer Komposition die Subdominante erscheint: ob der musikalische Ablauf gerade erst begonnen hat, ob er schon in der Mitte steht oder ob er sich bereits dem Ende zuneigt. Heraklit hat schon vor über 2000 Jahren erkannt, dass in jeder Erfahrung der Zeitpunkt eine wichtige Rolle spielt ("Man steigt niemals in den gleichen Fluss"). So muss auch im Erfahrungsbereich der Subdominante der Zeitpunkt ihres Erscheinens in Betracht gezogen werden. Die Unterteilung des Tonraums in Anfang[A], Mitte[M] und Ende[E] ermöglicht die Zusammenschau von Zeitpunkt und Erfahrungsqualität der Subdominante innerhalb einer Komposition. Zur genauen Erfassung der Erscheinungsart der Subdominante am jeweiligen Ton-Ort auf dem Weg des musikalischen Zeitablaufs wurden diese drei Kategorien wiederum in Untergruppen aufgegliedert. Das folgende [Beispiel V-1] zeigt zusammenfassend die subdominantischen Erscheinungsorte innerhalb des zeitlichen Ablaufs der Komposition.

[Beispiel V-1] Erscheinungsort der Subdominante

[A] Erscheinungsort am Anfang eines Liedes		Beispiel
[A1]	aufsteigend aus der Subdominanttonart	[Schubert 18] <Der Wanderer>
[A2]	beginnt mit der Subdominante (unvollkommene Kadenz, es fehlt die Ausgangstonika)	[Schumann 12] <Im wunderschönen Monat Mai>
[A3]	Modulation in die Subdominante (anstatt der zu erwartenden Dominante) nach Bestätigung der Grundtonart	[Schubert 23] <Erlafsee>
[A4]	beginnend in der Tonika, jedoch erscheint vor der die Tonika bestätigenden Kadenz das subdominantische AMEN-Muster	[Schumann 2] <Aus meinen Tränen spriessen>
[M] Erscheinungsort in der Mitte eines Liedes		Beispiel
[M1]	Die Subdominante als formbildendes Element (Form von Gedicht und Komposition stimmen überein)	
M1a	Formbildend wirkt die Subdominante in Rollenliedern, wo die sprachliche Aussage der jeweiligen Personen häufig in tonale Funktionen eingebunden ist	[Schubert 24] <Erlkönig> [Mahler 4] <Lied des Verfolgten im Turm>
M1b	Im Mittelteil eines Liedes ändert sich der Inhalt der sprachlichen Aussage (z.B. vom Naturbild der Aussenwelt zum Seelenbild)	[Schumann 16] <Meine Rose>
[M2]	Die Subdominante interpretiert den Ausdruck wichtiger Stellen des Gedichts, unabhängig vom formalen Aufbau des Liedes	[Schubert 44] <Suleika II>
[E] Erscheinungsort am Ende eines Liedes		Beispiel
[E1]	Die Modulation in die Subdominante am Ende eines Liedes. Das Verlassen der Tonart auf Nimmerwiederkehr bringt eine nicht umkehrbare Veränderung (endgültigen Abschied, oft den Tod)	[Mahler 9] <Zu Strassburg auf der Schanz> [Strauss 2] <Beim Schlafengehen>
[E2]	Die Amenkadenz genau/am Ende des Liedes in ihrem verschiedenen Erscheinungsform	[Schubert 36] <Letzte Hoffnung>

V-1.1 Die Subdominante am Anfang des Liedes: [A]

Das Erscheinen der Subdominante am Anfang des Liedes lässt sich in vier Kategorien unterteilen.

- [A1] ist eine seltene Erscheinungsform der Subdominante: das Lied beginnt in der Subdominanttonart und moduliert dann, nach Bestätigung der Subdominanttonart durch ein ausführliches Klaviervorspiel, zur Tonika. Der endgültige Aufstieg in die Grundtonart erfolgt nach dem Einsatz der Singstimme.
- [A2] erscheint häufig am Anfang eines Liedes: die Komposition beginnt (fast immer im Klaviervorspiel) mit dem subdominantischen Glied der Kadenz der Grundtonart. Durch die ausgesparte Anfangstonika entsteht der Eindruck, dass die Komposition eigentlich schon längst begonnen habe und man als Hörer von unterwegs in den musikalischen Ablauf zusteigen würde.
- [A3] umfasst eine Gruppe von Liedern, die zwar in der Grundtonart beginnen, aber nach Bestätigung der Ausgangstonart nicht (wie normalerweise zu erwarten wäre) zur Dominante aufsteigen, sondern sich dem subdominantischen Bereich zuwenden.
- [A4] bezeichnet Kompositionen, die mit dem plagalen Amen-Muster beginnen, das normalerweise als Abschluss, nicht als Einleitung des musikalischen Verlaufs erscheint.

V-1.2 Die Subdominante in der Mitte des Liedes: [M]

Das Erscheinen der Subdominante im Mittelfeld eines Liedes wurde in zwei Gruppen klassifiziert:

- [M1] bezeichnet das Auftreten der Subdominante als formbildendes Element. Da die Subdominante in Rollenliedern [M1a] oft an eine bestimmte Person gebunden auftritt, ist sie beteiligt am tonalen Aufbau der musikalischen Form. In der "A-B-A" Lied-Form entspricht der subdominantische Mittelteil [M1b] dem Trio des Menuetts in der Instrumentalmusik.
- [M2] vertieft als Ausdrucksträger den Inhalt der sprachlichen Aussage; ihr (oft völlig unerwartetes) Auftreten hängt nicht von musikalischen Formprinzipien ab.

V-1.3 Die Subdominante am Ende des Liedes: [E]

Auch diese Erscheinungsform lässt sich in zwei Gruppen unterteilen:

- [E1] bezeichnet das endgültige Verlassen der Ausgangstonart am Ende des Liedes durch Modulation in die Subdominanttonart.
- [E2] umfasst verschiedene Erscheinungsformen des Amenschlusses.

V-2 Energetische Einwirkung der Subdominante auf den musikalischen Zeitablauf

Als bewegendes Element innerhalb einer Komposition nimmt die Subdominante Einfluss auf den horizontal nach rechts fliessenden Zeitablauf: im Quintfall und in der gespiegelten Kadenz erwirkt sie auf der horizontalen Ebene eine psychologische Umkehrung des chronologischen Zeitflusses nach links, im Tristan-Akkord wirkt sie von oben nach unten in vertikaler Richtung hemmend auf das musikalische Geschehen ein. Die psychologische Wirkung ist eine plötzliche Stockung im musikalischen Zeitablauf, die sogar als vorübergehendes Stillestehen der Zeit erlebt werden kann, im Sinne von Goethes *«Faust»*: "Werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön!" (GOETHE 1953: 756).

Im folgenden [Beispiel V-2] sind als energetische Phänomene erfasst: der Quintfall[Q], die gespiegelte Kadenz[RK] und der Tristan-Akkord[TR].

[Beispiel V-2] Energetische Wirkungsweise der Subdominante

	Wesen	Wirkung	Beispiel
Richtung: horizontal nach links  auf der Abszisse der Zeitachse			
[Q]	als linksdrehende Spirale von Zentrum wegführend, abwärts 	Energieabfall, Loslassen, Resignation, Vergessen	[Schumann 5] <Die Stille>
[RK]	Umkehrung des Zeitablaufs nach links  Weg des Labyrinths	Energieabfall, Spiegelung, Ferne, Erinnerung	[Wolf 7] <Gesang Weylas>
Richtung: vertikal  von oben nach unten einwirkend, sich einwurzelnd			
[TR]	Umkehrung der aufwärts strebenden Dynamik des Dominantseptakkords abwärtsführend, vertiefend 	Energieanstieg, Intensivierung des Ausdrucks, Nähe, Tiefe	[Schubert 37] <Liebesbotschaft>

※ -----> = virtuelle Zeit

V-2.1 Quintfall [Q]

V-2.1.1 Die Spirale als dynamische Form

Der Quintfall lässt sich mit einer Spirale vergleichen. Unter Spirale versteht man eine offene dynamische Figur, die mit jeder Drehung weiter über sich hinauswächst. Falls sie nicht aufgehalten wird, setzt sich diese Bewegung ins Unendliche fort. Dem Maler Friedrich Hundertwasser zufolge findet sich "die Spirale dort, wo die Materie aufhört zu sein und beginnt, etwas Lebendiges zu werden"(RIEDEL 1988: 122).

Die Symbolkunde definiert die Spirale wie folgt: "Von alters her unterscheidet der Mensch zwei Spiralformen: die linksdrehende, die, von der Mitte aus gesehen, entgegen dem Uhrzeigersinn läuft, und die rechtsdrehende, die, von der Mitte aus gesehen, mit dem Uhrzeiger geht. Die linksdrehende Spirale bezeichnet als sich einrollende den Weg zurück zum Ursprung, zum Mutterleib und auch zum Tod. Die rechtsdrehende Spirale stellt als die aufrollende die Entfaltung zu Leben und Zukunft, die Evolution dar"(RIEDEL 1988: 115).

V-2.1.2 Der Quintfall als linksdrehende Spirale

Der Quintfall entspricht der linksdrehenden, abwärts gerichteten Spirale. Jede Drehung (= jeder Quinttonschritt nach abwärts) bedeutet Abnehmen der Lebenskraft bei wachsender Masse, ein IN SICH ZUSAMMENSINKEN. Damit diese Spirale des Quintfalls nicht ins Unendliche versickert, sondern zum Grundton zurückkehrt, muss der Fall an einer Stelle unterbrochen(bzw. korrigiert) werden: in der Diatonik(7 Stationen) ist dann eine der Quinten "falsch". Auf Bruckners "Kadenztaferl"(Kapitel IV-1) ist der Schritt von der IV. zur VII.Stufe keine reine Quinte, sondern ein Tritonus, wodurch die Rückkehr zum Grundton ermöglicht wird. In der Chromatik(12 Stationen) geschieht die reibungslose Rückkehr zur Ausgangstonart durch enharmonische Verwechslung(Kapitel IV-2.5.2, Bartóks Achsenkreuz). In beiden Fällen setzt die jeweilige Korrektur eine entschiedene Grenze: bis hierher und nicht weiter! Es ist interessant zu beobachten, wo und in welcher Weise der Quintwasserfall in der Liedliteratur auftritt. Am häufigsten benutzt ihn Schumann, während Brahms eindeutig die nach rechts drehende, aufwärtsgerichtete Spirale des Quintanstiegs bevorzugt. Für den Quintfall verwenden wir in den folgenden Ausführungen die Abkürzung [Q]. In Kapitel VII-9 werden verschiedene Quintfall-Beispiele vorgestellt.

V-2.2 Die Subdominante in der gespiegelten Kadenz([T-D-S-T]) [RK]

V-2.2.1 Definition

In der gespiegelten(umgekehrten, rückläufigen) Kadenz folgt auf den Halbschluss[T-D] der Amen-Schluss[S-T] ohne das vermittelnde Auftreten der Tonika[T] zwischen [D] und [S]. Es ist, laut Rummenhüller, "als hätte man das Kadenzgefälle [T-S-D-T] umgekehrt und gleichsam rückwärts aufgespult" (RUMMENHÖLLER 1989: 174). Die Inversion der musikalischen Funktionsfolge bewirkt, dass das musikalische Geschehen, wiewohl chronologisch von links nach rechts ablaufend, sich psychologisch in umgekehrter Richtung bewegt. Im folgenden wird die gespiegelte Kadenz mit der Abkürzung [RK] (= rückläufige Kadenz) bezeichnet.

V-2.2.2 Ansichten über die gespiegelte Kadenz

Die meisten Harmonielehrebücher raten ohne nähere Begründung von der Verwendung der [RK] ab. Hier sind einige Zitate über die psychologische Wirkung der [RK].

- (1) Scholz: "geradezu befremdlich wirkt aber die Fortschreitung der Dominante zur Subdominante, ein beliebter Kunstgriff, archaisierende Wirkungen hervorzubringen. Diese Akkordfolge erinnert an Zeiten, denen unsere Tonalitätsbegriffe fremd waren"(SCHOLZ 1920: 14).
- (2) Dahlhaus: Dahlhaus spricht von einer LOGIK und GRAMMATIK in der Musik, "dass sich die Funktion eines Akkords als Subdominante, Dominante und Tonika nicht in der Position erschöpft, die er in der Kadenz [I-IV-V-I] einnimmt. Die Sukzession ist gleichsam grammatisch reguliert(die Subdominante MUSS der Dominante voraus gehen, statt ihr zu folgen), ohne dass die LOGIK der Quintbeziehungen, aufgrund deren sich die Subdominante und die Dominante um die Tonika als Zentrum gruppieren, aus der Grammatik der Sukzession ableitbar wäre, oder umgekehrt die Grammatik der Sukzession aus der Logik der Quintbeziehungen: es handelt sich, wie in der Sprache, um verschiedene SCHICHTEN des Phänomens. Die WORTSTELLUNG [S-D-T] ist zwar AUSDRUCK der logischen Struktur, fällt aber nicht mit ihr zusammen"(DAHLHAUS 1989: 91).
- (3) Rummenhüller: Laut Rummenhüller erzeugt "das umgekehrte Kadenzgefälle VERFREMUNG, PATINA"(RUMMENHÖLLER 1989: 174).

V-2.2.3 Auf den Spuren der sprachlichen Aussage

Wo immer die umgekehrte(gespiegelte) Kadenz im Verlauf eines Liedes erscheint, lässt auch der Textinhalt einen labyrinthischen Rücklauf erkennen, dessen Spuren im weiteren Verlauf dieser Untersuchungen verfolgt werden. Das Beispiel [Wolf 7] <Gesang Weylas> im [Beispiel V-2] beginnt mit der gespiegelten Kadenz [I-V-IV-I]. Die ersten Zeilen des Liedes lauten: "Du bist Orplid, mein Land/ Das FERNE leuchtet". Dem Wort FERNE ist die IV.Stufe zugeordnet. Das Land Orplid, mit seinen URALTEN WASSERN, liegt als Vergangenheits-Topos sowohl zeitlich als auch räumlich in weiter FERNE zurück. In Kapitel VII-8 wird ausführlich auf Wesen und Wirkung der gespiegelten Kadenz im Zusammenhang mit der sprachlichen Aussage eingegangen.

V-2.3 Der Tristan-Akkord als Subdominanttopos [TR]

V-2.3.1 Der Tristan-Akkord als gespiegelter Dominantseptakkord

Entsprechend der Umkehrung des VORHER und NACHHER im zeitlichen Ablauf eines musikalischen Geschehens, wie in der gespiegelten Kadenz(Kapitel V-2.2), lässt sich auch das OBEN und UNTEN im Tonraum des musikalischen Geschehens spiegeln. Da im Akkord durch die Gleichzeitigkeit die Zeitachse entfällt, kehren sich durch die Spiegelung die Intervallbeziehungen im räumlichen Bereich um. Analog zum ZEIT-Krebs der horizontalen Spiegelung lassen sich vertikale Spiegelungen als RAUM-Krebs bezeichnen.

Hugo Riemann interpretiert den Molldreiklang als Spiegelung des Durdreiklangs(RIEMANN 1903: 13). Wenn man im Dur-Dreiklang die Reihenfolge des Aufbaus <grosse Terz + kleine Terz> umkehrt, entsteht der Moll-Dreiklang <kleine Terz + grosse Terz>. Vom Grundton <c> als Spiegelachse aus, ergibt also die Umkehrung des Dreiklangs <c-e-g> den Dreiklang <f-as-c>.(Hier wird nur auf Proportionsverhältnisse eingegangen, da die tonale Beziehung der beiden Dreiklänge zueinander nicht eindeutig ist: der gespiegelte Dreiklang kann im Ganzschluss [V-I] die Tonika von f-moll, im plagalen Schluss [°IV-I] hingegen die Moll-Subdominante von C-dur sein)

Was ergibt sich nun, wenn man den Dominantseptakkord umkehrt? Der Dominantseptakkord setzt sich zusammen aus <grosser Terz + kleiner Terz + kleiner Terz>. Wenn wir diese Aufsichtung(wie in Kapitel V-2.2 die Reihenfolge der Kadenzglieder) umkehren, so entsteht der Tristan-Akkord: <kleine Terz + kleine Terz + grosse Terz>, der in Moll als Septakkord der II.Stufe

leitereigen ist und deshalb dem subdominantischen Gebiet zugeordnet werden könnte. Allerdings ist eine solche Klassifizierung nur bedingt gültig, weil der gleiche Akkord auch als Dominantseptnonakkord in Dur mit verkürztem Grundton auftreten kann und dann dem Dominantbereich zugehört. Deshalb wird der Tristan-Akkord zunächst als energetisches Phänomen, unabhängig von seiner Stellung innerhalb des tonalen Gefüges betrachtet. Die Abkürzung in den folgenden Ausführungen lautet [TR].

V-2.3.2 Der Tristan-Akkord als Ausdrucksträger

Da er in vielen Liedern an exponierter Stelle auftritt, deren besondere Bedeutung sich jeweils aus dem Text erschliesst, bezeichnen wir den Tristan-Akkord als AUSDRUCKSTRÄGER. Um das Wesen dieses Ausdrucksträgers zu erschliessen, ist es aufschlussreich, ihn zunächst mit seinem polaren Gegenbild, dem Dominantseptakkord zu vergleichen.

Der Dominantseptakkord hat als Basis die breite grosse Terz, über der sich zwei schmale kleine Terzen aufschichten. Er bildet ein nach oben ausgerichtetes Dreieck.

Ein Dreieck ist eine ausserordentlich energiegeladene Figur, in der sich Statik und Dynamik ausbalancieren. Ein Dreieck, dessen Spitze nach oben weist (wie z.B. die Pyramidenform), gilt in der Psychologie als Symbol für aufflammendes FEUER, für die männliche, zeugende Lebenskraft YANG. Andererseits verkörpert ein mit der Spitze abwärts ausgerichtetes Dreieck das nach unten ziehende WASSER, die empfangende Materie(mater, lat. = Mutter), den Mutterschoss, also das weibliche Prinzip des YIN

Der Tristan-Akkord als Spiegelung des Dominantseptakkords bildet mit seiner kopflastigen grossen Terz über der schmalen Basis ein nach unten zeigendes Dreieck. Über die Symbolbedeutung dieser Dreiecksform in der Bildinterpretation schreibt Riedel: "es weist zur Erde, zur Tiefe... entlässt seine Dynamik in die Körpersphäre... transzendiert die Horizontale... erschliesst die Transzendenz, die der dem Leben immanenten Tiefe innewohnt, und dort, mitten im Leben erfahren und ausgelotet wird"(RIEDEL 1985: 70).

Bedeutsam erscheint, dass im symmetrischen Aufbau des Dominantseptnonakkords von Dur[V₉] beide Prinzipien, YANG(also der Dominantseptakkord) und YIN(der Tristan-Akkord) vereinigt sind. Erst durch die Abspaltung eines der Elemente(der oberen bzw. der unteren grossen Terz) treten sie in das Spannungsfeld der Dualität ein. Auf diese Polarität kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

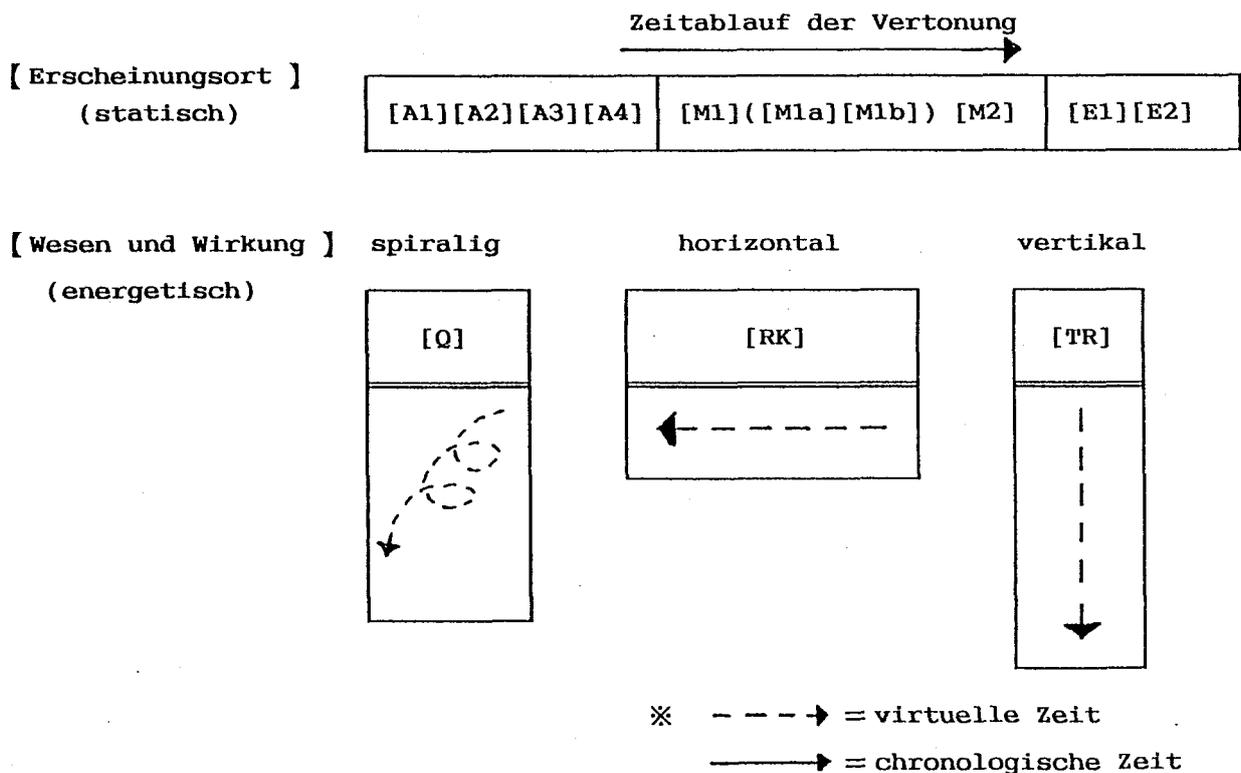
V-2.3.3 Der Tristan-Akkord als Stauwehr im musikalischen Zeitfluss

Am Beispiel [Schubert 37]<Liebesbotschaft> aus [Beispiel V-2] sei kurz erklärt, auf welche Weise der Tristan-Akkord das musikalische Geschehen beeinflusst. Die letzte Gedichtzeile lautet: "Flüstere ihr Träume der Liebe zu". Das Wort LIEBE erstreckt sich über T.66-67. Die erste Hälfte von T.66 bringt in Vorbereitung der Schlusskadenz die 2.Umkehrung des G-dur Tonika-Dreiklangs und lässt den Dominantseptakkord erwarten. Jedoch nistet sich genau an dieser Stelle zwischen [I²] und [V₇] in der zweiten Hälfte von T.66 völlig überraschend der Tristan-Akkord ein (als Dominantseptnonakkord der Doppeldominante mit verkürztem Grundton, in der zweiten Umkehrung) und staut den musikalischen Fluss: für einen kurzen Augenblick aufflammender Erinnerung scheint die Zeit still zu stehen. Erst nachdem das Wort LIEBE musikalisch ausgekostet ist – ein Wunderwerk komponierter Erotik! –, darf in T.67 die Dominante in die Schlusskadenz einmünden.

V - 3 Z u s a m m e n f a s s u n g

Zusammenfassend wird hier in [Beispiel V-3] die raumbezogene Erscheinungsweise der Subdominante sowie ihre energetische Wirkung aufgezeigt.

[Beispiel V-3] Die Klassifizierung der Subdominante nach Ort und Wirkung



Kapitel VI Das klassifizierte Forschungsmaterial

VI - 1 Die Kategorien der Subdominate

Die folgende Liste enthält das gesamte Untersuchungsmaterial dieser Arbeit, angeordnet nach den in Kapitel V entwickelten Kategorien. Diese Kategorien wurden durch die folgenden Abkürzungen klassifiziert:

1. Nach dem Erscheinungsort der Subdominante:

[A1],[A2],[A3],[A4]: die Subdominante erscheint zu Beginn der Komposition

[M1],[M2]: die Subdominante erscheint im Mittelfeld der Komposition

[E1],[E2]: die Subdominante erscheint am Ende der Komposition

2. Nach der energetischen Wirkung der Subdominante:

[Q] : im Quintfall

[RK]: in der gespiegelten (rückläufigen) Kadenz

[TR]: im Tristan-Akkord

3. Ferner erscheinen in dieser Liste auch noch die folgenden im Kontext der Analysen verwendeten Abkürzungen, deren genaue Bedeutung zu Beginn dieser Arbeit (im Abschnitt über Zeichenerklärung) erklärt wird:

[N] : der Neapolitanische Sextakkord [♯ $\frac{6}{4}$]

[TOP] : sprachlicher Topos

[Allg]: allgemein auf das Thema dieser Arbeit, aber nicht unmittelbar auf die Subdominante bezogen

Lieder, die mehreren Kategorien zugeordnet werden können, erscheinen in dieser Liste unter verschiedener Klassifizierung mehrmals. Aus der Liste von Kapitel II(Forschungsmaterial nach Komponisten in alphabetischer Reihenfolge), die jedes Lied nur einmal aufführt, ist eine solche Mehrfachzuordnung sofort ersehen.

VI - 2 Liste der Lieder nach Kategorien angeordnet

[A 1]

40	[Schubert 3]	< An die Nachtigall >
55	[Schubert 13]	< Der Wanderer >
114	[Strauss 6]	< Freundliche Vision >
134	[Wolf 18]	< Verschwiegene Liebe >

[A 2]

5	[Brahms 2]	< An den Mond >
12	[Brahms 9]	< Eine gute, gute Nacht >
17	[Brahms 14]	< Mondnacht >
21	[Brahms 18]	< Sommerabend >
36	[Mendelssohn 1]	< Pagenlied >
44	[Schubert 17]	< Dass sie hier gewesen >
80	[Schubert 43]	< Suleika I >
83	[Schubert 46]	< Wer sich der Einsamkeit ergibt >
84	[Schumann 1]	< Am leuchtenden Sommermorgen >
87	[Schumann 4]	< Der Nussbaum >
93	[Schumann 10]	< Ich will meine Seele tauchen >
95	[Schumann 12]	< Im wunderschönen Monat Mai >
119	[Wolf 3]	< Auch kleine Dinge >

[A 3]

43	[Schubert 6]	< Das Rosenband >
60	[Schubert 23]	< Erlafsee >
71	[Schubert 34]	< Im Frühling >
91	[Schumann 8]	< Hör ich das Liedchen klingen >
92	[Schumann 9]	< Ich hab im Traum geweinet >
106	[Schumann 23]	< Wenn ich in deine Augen seh >
112	[Strauss 4]	< Georgine >

[A 4]

37	[Mendelssohn 2]	< Schilflied >
39	[Schubert 2]	< Am Meer >
69	[Schubert 32]	< Im Abendrot >
82	[Schubert 45]	< Über allen Gipfeln ist Ruh >
85	[Schumann 2]	< Aus meinen Tränen sprriessen >
92	[Schumann 9]	< Ich hab im Traum geweinet >
115	[Strauss 7]	< Frühling >
125	[Wolf 9]	< Mignon(Kennst du das Land) >

[M 1]

3	[Beethoven 3]	< Wo die Berge so blau >
11	[Brahms 8]	< Des Liebsten Schwur >
19	[Brahms 16]	< O kühler Wald >
29	[Mahler 3]	< Ich ging mit Lust >
30	[Mahler 4]	< Lied des Verfolgten im Turm >
31	[Mahler 5]	< Rheinlegendchen >
33	[Mahler 7]	< Wenn mein Schatz Hochzeit macht >
38	[Schubert 1]	< Abschied >
41	[Schubert 4]	< An die untergehende Sonne >
46	[Schubert 9]	< Der Alpenjäger(Willst du nicht) >
61	[Schubert 24]	< Erlkönig >
62	[Schubert 25]	< Erstarrung >
75	[Schubert 38]	< Meeres Stille >
78	[Schubert 41]	< Schäfers Klagelied >
99	[Schumann 16]	< Meine Rose >
102	[Schumann 19]	< Stille Tränen >
104	[Schumann 21]	< Waldesgespräch >
105	[Schumann 22]	< Wanderlied >
107	[Schumann 24]	< Widmung >
135	[Wolf 19]	< Wenn du zu den Blumen gehst >

[M 2]

1	[Beethoven 1]	< Adelaide >
2	[Beethoven 2]	< Ich liebe dich >
4	[Brahms 1]	< Alte Liebe >
10	[Brahms 7]	< Dein blaues Auge >
16	[Brahms 13]	< Mädchenlied(Auf die Nacht) >
18	[Brahms 15]	< Nachtigall >
23	[Brahms 20]	< Ständchen >
32	[Mahler 6]	< Verlorne Müh' >
34	[Mahler 8]	< Wo die schönen Trompeten blasen >
45	[Schubert 8]	< Delphine >
48	[Schubert 11]	< Der Einsame >
51	[Schubert 14]	< Der Jüngling an der Quelle >
56	[Schubert 19]	< Die Sterne >
57	[Schubert 20]	< Die Taubenpost >
58	[Schubert 21]	< Du bist die Ruh >
59	[Schubert 22]	< Ellens zweiter Gesang >
63	[Schubert 26]	< Erster Verlust >
65	[Schubert 28]	< Frühlingsglaube >
67	[Schubert 30]	< Gretchen am Spinnrade >
69	[Schubert 32]	< Im Abendrot >
70	[Schubert 33]	< Im Dorfe >
72	[Schubert 35]	< Kriegers Ahnung >
73	[Schubert 36]	< Letzte Hoffnung >
74	[Schubert 37]	< Liebesbotschaft >
81	[Schubert 44]	< Suleika II >
103	[Schumann 20]	< Süßer Freund >
108	[Schumann 25]	< Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes >
109	[Strauss 1]	< Allerseelen >
112	[Strauss 4]	< Die Georgine >
113	[Strauss 5]	< Die Zeitlose >
133	[Wolf 17]	< Und willst du deinen Liebsten sterben sehen >

[E 1]

7	[Brahms 4]	< An eine Äolsharfe >
28	[Mahler 2]	< Erinnerung >
35	[Mahler 9]	< Zu Strassburg auf der Schanz >
54	[Schubert 17]	< Der Taucher >
110	[Strauss 2]	< Beim Schlafengehen >

[E 2]

6	[Brahms 3]	< An die Nachtigall >
9	[Brahms 6]	< Das Mädchen spricht >
15	[Brahms 12]	< In Waldeseinsamkeit >
17	[Brahms 14]	< Mondnacht >
20	[Brahms 17]	< Sapphische Ode >
24	[Brahms 21]	< Vorüber >
26	[Liszt 1]	< Die Lorelei >
39	[Schubert 2]	< Am Meer >
47	[Schubert 10]	< Der Doppelgänger >
97	[Schumann 14]	< In der Fremde(Ich hört die Bächlein rauschen >
98	[Schumann 15]	< Loreley >
101	[Schumann 18]	< Mondnacht >
104	[Schumann 21]	< Waldesgespräch >
125	[Wolf 9]	< Mignon(Kennst du das Land) >
126	[Wolf 10]	< Nachruf >

[Q]

53	[Schubert 16]	< Der Müller und der Bach >
86	[Schumann 3]	< Das ist ein Flöten und Geigen >
87	[Schumann 4]	< Der Nussbaum >
88	[Schumann 5]	< Die Stille >
89	[Schumann 6]	< Er, der Herrlichste von allen >
90	[Schumann 7]	< Frühlingsfahrt >
100	[Schumann 17]	< Mein schöner Stern >

[R K]

13	[Brahms 10]	< Geistliches Wiegenlied >
14	[Brahms 11]	< In der Gasse >
17	[Brahms 14]	< Mondnacht >
22	[Brahms 19]	< Sonntag >
25	[Grieg 1]	< Dereinst, Gedanke mein >
42	[Schubert 5]	< Ave Maria >
49	[Schubert 12]	< Der Fischer >
66	[Schubert 29]	< Ganymed >
77	[Schubert 40]	< Nähe des Geliebten >
94	[Schumann 11]	< Im Walde >
120	[Wolf 4]	< Auf eine Christblume I >
122	[Wolf 6]	< Der Gärtner >
123	[Wolf 7]	< Gesang Weylas >
127	[Wolf 11]	< Nixe Binsefuss >
132	[Wolf 16]	< Und steht Ihr früh am Morgen auf >

[T R]

6	[Brahms 3]	< An die Nachtigall >
8	[Brahms 5]	< Auf dem Kirchhofe >
44	[Schubert 7]	< Dass sie hier gewesen >
74	[Schubert 37]	< Liebesbotschaft >
76	[Schubert 39]	< Nachtviolen >
83	[Schubert 46]	< Wer sich der Eiskälte ergibt >
87	[Schumann 4]	< Der Nussbaum >
93	[Schumann 10]	< Ich will meine Seele tauchen >
96	[Schumann 13]	< In der Fremde(Aus der Heimat) >
129	[Wolf 13]	< Sterb ich, so hüllt mich in Blumen >
130	[Wolf 14]	< Über Nacht >

[N]

27	[Mahler 1]	< Die zwei blauen Augen >
47	[Schubert 10]	< Der Doppelgänger >
50	[Schubert 13]	< Der Hirt auf dem Felsen >
52	[Schubert 15]	< Der Jüngling und der Tod >
53	[Schubert 16]	< Der Müller und der Bach >
61	[Schubert 24]	< Erlkönig >
71	[Schubert 34]	< Im Frühling >
113	[Strauss 5]	< Die Zeitlose >
116	[Strauss 8]	< September >

【 T O P 】

7	[Brahms 4]	< An eine Äolsharfe >
17	[Brahms 14]	< Mondnacht >
26	[Liszt 1]	< Die Lorelei >
49	[Schubert 12]	< Der Fischer >
53	[Schubert 16]	< Der Müller und der Bach >
60	[Schubert 23]	< Erlafsee >
64	[Schubert 27]	< Fahrt zum Hades >
68	[Schubert 31]	< Hagens Klage >
71	[Schubert 34]	< Im Frühling >
79	[Schubert 42]	< Sehnsucht >
96	[Schumann 13]	< In der Fremde(Aus der Heimat) >
98	[Schumann 15]	< Loreley >
101	[Schumann 18]	< Mondnacht >
104	[Schumann 21]	< Waldesgespräch >
110	[Strauss 2]	< Beim Schlafengehen >
117	[Wolf 2]	< Anakreons Grab >
118	[Wolf 2]	< An eine Äolsharfe >
121	[Wolf 5]	< Das Ständchen >
123	[Wolf 7]	< Gesang Weylas >
131	[Wolf 15]	< Um Mitternacht >

【 A l l g 】

26	[Liszt 1]	< Die Lorelei >
111	[Strauss 3]	< Das Rosenband >
115	[Strauss 7]	< Frühling >
124	[Wolf 8]	< Lebe wohl >
128	[Wolf 12]	< Phänomen >

Kapitel VII Liedanalysen

Dieses Kapitel besteht aus mehreren Unterkapiteln, die jeweils einen Themenkreis behandeln, mit ausführlichen Beispielen und Verweisungen auf ähnliche Beispiele. Kapitel VII bringt die Verarbeitung des unter Kapitel VI (Liederliste, nach Typen klassifiziert) vorgestellten Materials. Das Erscheinen der Subdominante (Qualität, Ort) in den Liedern wird mit den betreffenden Textstellen des vertonten Gedichts konfrontiert. Im Zusatzband zu dieser Arbeit sind zu jedem besprochenen Lied bereitgestellt:

1. Der vollständige Liedertext, mit durchnummerierten Strophen und Zeilen.
Im Gedicht sind die subdominantisch vertonten Stellen durch Unterstreichung kenntlich gemacht.
2. Die "Time Line", worin die Gedichtzeilen mit den Taktzahlen der Komposition koordiniert sind. Die "Time-Line" ermöglicht es, die betreffenden Gedichtzeilen innerhalb des musikalischen Ablaufs aufzufinden.
3. Die Modelle von Capellens Harmonischer Reihe (Kapitel IV-2.5.1) und Bartóks Achsenkreuz der Funktionen (Kapitel IV-2.5.2). Aus der Harmonischen Reihe und aus dem Achsenkreuz lassen sich die funktionalen Zusammenhänge der verwendeten Tonarten ablesen.

VII - 1 T o n - R a u m u n d Z e i t d a r s t e l l u n g

VII-1.1 Der viergeteilte Tonika-Raum als Gegenwart

Die Orientierung im Raum ist durch die Zahl 4 definiert: durch die vier Himmelsrichtungen, die vier Ecken des Quadrats, die vier Endpunkte der Linien eines Achsenkreuzes u.a. mehr. Entsprechend hierzu ist auch der Bereich des Ton-Raums durch die Zahl 4 definiert. Zur Abgrenzung des Ton-Raums sei noch einmal auf die Hilfsmittel zur Bestimmung der tonalen Funktions-Bereiche hingewiesen:

1. Capellens Harmonische Reihe mit Mittel-, Rechts- und Linksklang.
2. Bartóks Achsenkreuz mit den vier Polen, denen jeweils rechts die Dominante, links die Subdominante zugeordnet ist.

Die Endpunkte der polaren Achsen in Bartóks Modell (Kapitel IV-2.5.2), wie auch die Ton-Orte auf der Mittellinie in Capellens System (Kapitel IV-2.5.1), teilen den musikalischen Ton-Raum in jeweils vier Tonika-, vier Dominant- und vier Subdominantorte auf. Das Mittelfeld der Harmonischen Reihe und die vier Tonika-Pole der Bartókschen Unterteilung des 12-Tonraums entsprechen in der Hypothese dieser Arbeit dem PRÄSENS.

VII-1.2 Die Tonika als Gegenwarts-Topos

Die folgenden Beispiele zeigen die Tonika als Gegenwarts-Topos. Wie in Kapitel IV-2.5.1(Capellen) und IV-2.5.2(Bartók) dargelegt, kann die Tonika einer Tonart durch die Tonika ihrer parallelen Dur- bzw. Molltonart vertreten werden. Durch Tonika-Austausch lassen sich kompositorisch verschiedene Gegenwartsebenen darstellen.

[Liszt 1] <Die Lorelei>

In Liszts <Die Lorelei> wird der gesamte Tonika-Raum durchschritten: die gleiche Gegenwart(Tonika) erscheint unter jeweils anderer Perspektive.

1. G-dur T.1- Seelenbild des Erzählers
2. E-dur T.31- Rheinwellen, Fluss(vom Ausgangspunkt gesehen: unten)
3. B-dur T.50- Gipfel des Berges(vom Ausgangspunkt gesehen: oben)
4. Des-dur T.62- Projektion der Anima(vom Ausgangspunkt gesehen: entgegengesetzt polar)
5. G-dur T.107- Rückkehr zum Anfang(Erzähler und Wellen sind eins)

Aus dem Achsenkreuz und in der Harmonischen Reihe lassen sich diese Verhältnisse sofort ablesen, z.B. dass G-dur(Erzähler, Hauptperson, männlich) in polarem Gegensatz zu Des-dur(Verführerin, weiblich) steht, oder dass E-dur UNTEN(Wasser) in polarem Gegensatz zu B-dur OBEN(Berg) steht.

[Strauss 3] <Das Rosenband>

Die Tonart, in der der junge Liebende als ICH singt, ist A-dur(T.1-10). Er bindet die Geliebte mit Rosenbändern, in der Hoffnung, sie dadurch fürs ganze Leben an sich zu fesseln. Sie aber schläft und merkt nicht, was ihr geschieht: Ihr Schlummer steht in Es-dur(T.11-12). Das Geschehen spielt sich gleichzeitig auf zwei verschiedenen existentiellen Ebenen ab: ER bindet sie und sieht sie an (aktiv), während SIE nichts fühlt und schlummert(passiv). Durch die Verwendung der Tonika A-dur für die Ebene des Wachbewusstseins und der polaren Gegen-Tonika Es-dur für den Schlummer ist diese "entgegengesetzte Gleichzeitigkeit" überzeugend dargestellt. Sobald SIE erwacht und ihn ansieht, begibt SIE sich auf seine Tonart-Ebene nach A-dur(T.27-30), um von da aus gemeinsam ("um uns", T.35-36) das Elysium zu erfahren.

Die Beispiele [Liszt 1] und [Strauss 3] zeigen(repräsentativ für viele andere), dass in der Vertonung eines Textes sich dessen Gegenwarts-Bereiche durch Tonika-Austausch darstellen lassen. Ein weiteres Beispiel für den Austausch von Gegenwartsebenen der Tonika findet sich in Kapitel VII-2.2.4 ([A4]): [Strauss 7] <Frühling>.

VII-1.3 Rechts und Links als Zeitkomponenten

Während der Raum durch die Zahl 4 definiert ist (Kapitel VII-1.1), stellt sich die Zeit als VORHER, JETZT und NACHHER durch die Zahl 3 dar ("Dreifach ist der Schritt der Zeit" [SCHILLER 1954, 1: 64]). Eigentlich existiert das JETZT nur für jeweils einen kurzen Augenblick in der schmalen Spalte zwischen VORHER und NACHHER. Jedoch sind wir darauf eingestellt, auch das Umfeld dieses Augenblicks JETZT als Gegenwart einzuordnen. "Rechts und Links als Ausdruck eines bipolaren Weltverständnisses" (LURKER 1985: 564) bedeutet, dass aus der Gegenwartssicht des "ICH BIN JEZT HIER" das VORHER als LINKS, das NACHHER als RECHTS situiert erscheint. Vielleicht liegen im europäischen Kulturkreis hier die Wurzeln zu der Gewohnheit, von links (aus der Vergangenheitsperspektive) nach rechts (in Richtung Zukunft) zu schreiben. Ansermet spricht von einem "Tonartenhorizont der Gegenwart", aus welchem die "Tonperspektiven in dominantischer Richtung in die ZUKUNFT" weisen, die "Tonperspektiven in subdominantischer Richtung in der VERGANGENHEIT situiert" sind (ANSERMET 1985: 273), was sich mit den Auffassungen von rechts und links in Bartóks Achsenkreuz und in der Harmonischen Reihe von Capellen deckt (Kapitel IV-2.5).

VII-1.3.1 Die Dominante als Zukunfts-Topos

Das Gebiet der Zukunft liegt im Ton-Raum jeweils rechts von der Tonika. Der Quintanstieg im Uhrzeigersinne weist nach vorwärts (selbstverständlich kommt auch der Quint einer jeden Ersatztonika die gleiche funktionale Bedeutung zu). Die folgenden Beispiele zeigen die Zukunftsrichtung, dargestellt durch Modulationen den Dominant-Bereich am Ende eines Liedes.

[Wolf 12] <Phänomen>

In diesem berühmten Gedicht ahnt der alternde Goethe die Liebes-Begegnung mit SULEIKA voraus: ein Regenbogen im Nebel verheißt ihm künftiges Glück. Das Lied steht in A-dur. Zunächst moduliert es in die Subdominantregion nach F-dur (T.4-5): grammatisch lässt sich die Alterserfahrung der Vergangenheit durch die Zeitform, "farbig beschattet" (Partizip Perfekt), nachweisen. Jedoch endet das Lied mit der Modulation in die Oberdominante E-dur (T.14-16), "doch wirst du lieben" (Futur). Wir hoffen mit dem "muntern Greis" des Gedichts, dass er sich, ungeachtet des fortgeschrittenen Alters (T.13), "sind auch die Haare weiss", seiner späten Liebe erfreuen wird! Interessant ist, dass die Vertonung des gleichen Gedichtes von Brahms (op.61, Nr.3) diesen Zukunftsaspekt nicht berücksichtigt, sondern ihn vielmehr am Ende der Komposition durch eine ausgedehnte Amenkadenz mit eingetrübter Mollsubdominante in Frage zu stellen scheint.

[Wolf 8] <Lebe wohl>

Das Lied steht in Ges-dur, endet aber in Des-dur. Im Gedicht wird eine Trennung beschrieben: DU verlässt mich und ICH muss allein zurückbleiben. Während ICH mir in "nimmersatter Qual" das grausame Wort "Lebe wohl"(ab T.9 auch als Motiv in der Klavierbegleitung) "tausendmal" vorspreche und mir damit das Herz breche, entschwindest DU aus dem Ges-dur unserer gemeinsamen Gegenwart in die Zukunfts-Ebene der Dominante Des-dur. ICH verbleibe in Ges-dur(von Des-dur ausgesehen nun die IV.Stufe), von wo aus ICH dir innige Gebete und Segenswünsche für deinen neuen Lebensbereich Ges-dur schicke(T.19-20): als Amenkadenz [IV-I] (Weil ICH so traurig bin, erscheint die Subdominante in Moll).

Weitere Beispiele für Dominantmodulationen am Ende eines Liedes finden sich in Kapitel VII-12, im Abschnitt über den Neapolitanischen Sextakkord.

VII-1.3.2 Die Subdominante als Vergangenheits-Topos [E1]

Anknüpfend an die Beispiele [Wolf 12] und [Wolf 8](Zukunftsrichtung) soll nun aufgezeigt werden, wie durch Modulation in die Subdominattonart am Ende eines Liedes sich diese Zukunftsrichtung umkehrt und(entgegen dem Uhrzeigersinn) zurückweist in die Vergangenheit. Diese Vergangenheitsrichtung zeigt sich im sprachlichen Inhalt als Regression, Resignation, endgültiger Abschied, Rückkehr zum Ursprung, Tod.

[Mahler 9] <Zu Strassburg auf der Schanz> [E1]

Wie in Beispiel [Wolf 8] ist auch hier ein Abschied beschrieben, aber dieser Abschied ist endgültig und ohne Hoffnung auf Zukunft. Ein junger Soldat wird zum Tode verurteilt, weil er versucht hat, von seinem jetzigen Truppenstandort (Strassburg) aus in die Heimat(Schweiz) zu desertieren: schwimmend wollte er den Rhein überqueren, wurde aber von aufmerksamen Wachen "ausgefischt". Das Lied steht in g-moll und solange es den Verlauf des Geschehens(Klang des Alphorns-Heimweh – Versuch, den Rhein zu überqueren – die Gefangennahme – das Urteil) berichtet, bleibt es in dieser Gegenwartstonart[T]. Wie nun(T.39) die Stunde der Hinrichtung näherrückt, singt der Verurteilte seinen herzbewegenden Abschied: nicht mehr in g-moll sondern in der dorischen (Dur)Subdominant-Tonart C-dur. Dem Alphorn(von Strassburg aus wohl zu hören) gibt er die Schuld für seinen frühen Tod, das "klagt er an", und mit seinen letzten Worten(T.57) trübt sich die Tonart nach c-moll[S] ein. Sprachlich gesehen gehört "Heimat" zu den wichtigsten Topoi der Vergangenheitsdarstellung(Siehe Kapitel III-2.2). Der Tod führt den jungen Mann, der aus Heimweh sein Leben aufs Spiel gesetzt und verloren hat, in die "ewige Heimat" zurück.

[Schubert 17] <Der Taucher> [E1]

Der mutige Jüngling ist beim ersten Mal dem Tod entronnen. Als er zum zweiten Mal sein Leben wagt, kehrt er nicht mehr zurück. Das Lied steht in C-dur. Jedoch scheint die im Anfangsrezitativ berührte Tonart d-moll[S] bereits Unheil anzukündigen. Der Jüngling ("ein Edelknecht") erscheint(T.65) in As-dur [S], wagt sein Leben(T.84-106) in g-moll[D](Zukunftshoffnung) und besteht(ab T.107) die grausige Gegenwart auf dem Meeresgrund in c-moll[T]. Zurückgekehrt erstattet er(T.316-456) in A-dur[T] und C-dur[T] Bericht über die Welt der Tiefe. Der König verspricht ihm Schätze(T.467-470) in Des-dur[D] und schliesslich sogar die Königstochter zur Gemahlin(T.499-501) in G-dur[D], dominantisch eine prächtige Zukunft verheissend, falls er es noch einmal wagt, in die Tiefe hinabzutauchen: "da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben, und er stürzt hinunter auf Leben und Sterben"(T.517-525). Bereits mit dem Wort "Sterben"(T.725) wird die Tonart d-moll[S] erreicht, die das Anfangsrezitativ schon vorausgeahnt hatte und in welcher das Lied (mit T.616) dann auch endet—"es kommen die Wasser ... doch den Jüngling bringt keines wieder".

[Mahler 2] <Erinnerung> [E1]

Dieses Lied schildert den verzweifelten Versuch, sich aus einer erstickenden Liebesbindung zu lösen—umsonst! Kein Weg öffnet sich in die Freiheit: Der Sänger bleibt gefangen in den Banden der Liebe. Er befindet sich in einem circulus vitiosus, "...es weckt das Lied die Liebe! Die Liebe weckt die Lieder!", sodass am Ende des Liedes die Situation eher noch schlimmer ist als zuvor.

Der tonale Aufbau entspricht genau dem Gedichtinhalt: im Mittelteil versucht der Liebende sich loszureissen, sich aus der Ausgangstonart g-moll auf dem Dominantton <d>(Orgelpunkt, T.21-30) spiralig nach oben in Richtung Zukunft [D] auszurichten, aber so sehr er auch kämpft, er wird wieder in den Strudel seiner Liebe hineingezogen, denn der Dominantton <d> gibt im Verlauf des qualvollen Ringens seine Funktion als V.Stufe der Ausgangstonart auf, um sich erschöpft zur IV.Stufe der Subdominanttonart a-moll umzudefinieren. Dieser folgt dann als V.Stufe von a-moll der Basston <e>(ab T.37) und bringt(T.42-53) den Ganzschluss von a-moll([S], als Paralleltonart von [+IV], der dorischen IV.Stufe von g-moll). Die Komposition endet ohne jede Hoffnung, noch einmal in die Ausgangstonart zurückzufinden, geschweige denn, jemals eine sich in die Zukunft öffnende Dominanttonart zu erreichen. Jedoch lässt andererseits der tonale Zusammenhang mit der dorischen IV([+IV]) der Ausgangstonart ahnen, dass dem Sänger diese süssen Banden nicht so unwillkommen sein mögen.

Das dominantische Ende der Beispiele [Wolf 12] und [Wolf 8] weist sich durch den entsprechenden Sprachinhalt als vorwärtsgerichtet aus. Das subdominantische Ende der Beispiele [Mahler 9], [Schubert 17] und [Mahler 2] zeigt vom Sprachinhalt her nach rückwärts.

VII - 2 Das Amen-Muster in der Vergangenheitsdarstellung [E2], [A4]

Am Schluss einer Komposition steht im allgemeinen der Tonikadreiklang der Grundtonart als Endziel und Ruhepunkt (Ausnahmen kommt eine besondere Bedeutung zu, siehe Kapitel VII-1.3.2 über Kompositionen, die die Ausgangstonart verlassen). Um diesen Zielpunkt zu erreichen, gibt es zwei Möglichkeiten des Schlusses: den sogenannten authentischen Schluss [V-I] [D-T], und den sogenannten plagalen Schluss [IV-I] [S-T]. Der plagale Schluss (plagal, griech. = angelehnt, abgeleitet) wird auch Amenschluss genannt. Diese Bezeichnung stammt aus der Organistenpraxis, weil der plagale Schluss bei mehrstrophigen Chorälen den endgültigen Schluss vollzieht, nachdem der eigentliche authentische Schluss (authentisch, griech. = selbständig, ursprünglich) am Ende jeder Strophe schon vollzogen ist – besonders als Wechselnotenquartsext-Akkord [I-IV²-I] in der Oktavlage, wenn dem durchgesungenen Choraltext die Wortsilben "A[IV²]-MEN[I]" angehängt werden. Die Bedeutung des Textes: "So sei es!" signifiziert Ergebung in Gottes Willen, was auch im Begriff "plagal" (angelehnt) zum Ausdruck kommt.

Die folgenden Untersuchungen verwenden den Begriff "plagal" in Bezug auf die Subdominante [IV-I] unter der Voraussetzung, dass die Tonart feststeht. Denn die plagale Fortschreitung als solche ist mehrdeutig: von C-dur aus gesehen lautet die Fortschreitung [IV-I] von F-dur[S] nach C-dur[T]. Bei Wechsel der Perspektive nach F-dur lautet jedoch gleiche Fortschreitung [I-V]([T-D]) und ist ein Halbschluss (Siehe hierzu auch Kapitel VII-14.3, [Brahms 4]). Wegen dieser Mehrdeutigkeit wird in diesem Kapitel die Bezeichnung "Plagal-SCHLUSS" bewusst vermieden. Statt dessen bezeichnen wir die Fortschreitung von der Subdominante [S] zur Tonika[T] als "Amen-Muster". Alle unter [E2] und [A4] vorgestellten Lieder enthalten dieses Amen-Muster [S-T]. Jedoch verstehen wir darunter nicht nur die Fortschreitung [IV-I], sondern auch andere Fortschreitungen [S-T], in welchen statt der IV. Stufe deren Vertreter (z.B. [II], [*IV] u.a.) erscheinen (Über die Vertreter der Subdominante siehe Kapitel IV-2.3.1 und IV-2.4.2). Die Typenbezeichnung für das Amen-Muster am Ende eines Liedes lautet [E2].

VII-2.1 Verschiedene Arten des Amen-Musters am Ende eines Liedes [E2]

VII-2.1.1 Das Amen-Muster in der herkömmlichen Form [I-IV-I]

VII-2.1.1.1 Das Amen-Muster in Dur

[Schumann 18] <Mondnacht>

Tonart: E-dur. Der Amenschluss schmilzt in das Ende des Gesangs ein: "als flöge sie nach Haus" – die Nacht als Heimat der Seele ist ein religiöser Topos, den auch das Beispiel [Strauss 2] zum Thema hat.

[Schumann 21] <Waldesgespräch>

Tonart: E-dur. In das polyphone Geflecht des Nachspiels kunstvoll eingewoben, erscheint der Amenschluss(T.70-73), wie ein Gebet für die Seele des unseligen Ritters.

[Schumann 15] <Loreley>

Diese kurze Komposition steht (wie die beiden obigen Beispiele) ebenfalls in der Tonart E-dur, die laut Fischer-Dieskau "oft mit der Vorstellung weiblicher Verführung" assoziiert wird(FISCHER-DIESKAU 1981: 65). Das Lied bringt einen sehr schönen Amenschluss(T.16-21). Während "flüsternd die Wogen wohl über ihr stilles Haus ziehen", ruft aus der Tiefe des Wassers eine Stimme: "gedenke mein", den Rücksog in Vergangenheit und Tod symbolisierend.

[Brahms 6] <Das Mädchen spricht>

Beide Strophen des Liedes sind vom raschen Flügelschlag der Schwalbe getragen. Diese Bewegung stockt jeweils am Strophenende für einen Augenblick: Das Mädchen stellt die Frage (T.17: "dich ihm vertraut?" und T.37: "nicht lange Braut?") und die Schwalbe scheint über Bedeutung dieser Frage nachzusinnen, weil sich an dieser Stelle der rhythmische Puls beruhigt: Viertel- und halbe Noten statt der bisherigen Sechzehntel. Der längste Notenwert(\downarrow) bringt auf dem 2.Takteil(im Sarabandenrhythmus) die Subdominante. Jedoch währt der Stillstand des Flügelschlags nur für zwei kurze Takte, nach welchen die Schwalbe wieder davonrauscht!

VII-2.1.1.1a Das Amen-Muster in Dur, mit eingetrübter Subdominante [\bullet IV]

[Brahms 12] <In Waldeseinsamkeit> [\bullet IV]

Der Text bringt gegen Ende des Liedes in der Abendstimmung des verglühenden Tages dreimal das Wort "ferne", dessen Vertonung zwischen Dur und Moll schwankt: T.25-26 Molltonika[\bullet I], T.27-28 Trugschluss in Moll[\bullet VI]. Mit der Fortsetzung des Textes, "sang eine Nachtigall", scheint die Kadenz [I-IV- \bullet IV-I] in ferne Erinnerungen zu versinken.

[Brahms 21] <Vorüber> [\bullet IV²]

Das Lied schildert die erloschene Liebe als "verglühte Asche", die "der Staub"(=das Grab) bedecken soll. Im Nachspiel wird diese Aussage durch die Kadenz mit der Mollsubdominante: [I- $\frac{IV}{7}$ - \bullet IV²-I].

VII-2.1.1.1b Ajoutierungen [IV₊₆]; [IV₊₄]

Durch Zusätze von Nebentönen, sogenannte "Ajoutierungen" können Akkorde zu "Reizklängen"(WOLF 1979:29) erweitert werden. Im Amen-Muster wird die Subdominante häufig durch Zusatz der Sexte, der sogenannten "sixte ajoutée" (franz.) [IV₊₆], seltener durch Hinzufügung der Quart [IV₊₄] verfremdet.

[Brahms 14] <Mondnacht> [IV₊₆]

Brahms wiederholt in seiner Vertonung des Eichendorff-Gedichts die Textstelle "als flöge sie nach Haus". Beim ersten Mal trifft auf die Stelle "nach Haus"(T.74-75) das Amen-Muster mit der sixte ajoutée [I-IV₊₆-I].

[Brahms 17] <Sapphische Ode> [•IV₊₄]

In diesem Lied erscheint nach Beendigung der sprachlichen Aussage, "tauten die Tränen", im Nachspiel das Amen-Muster in folgender Form:

[~~V~~₇-IV-•IV-•IV₊₄-I].

VII-2.1.1.2 Das Amen-Muster in Moll

Das Amen-Muster in Moll erscheint in den meisten Fällen aufgeheilt durch die Dur-Subdominante der dorischen [+IV] oder die Durtonika [+I] mit der picardischen Terz. Vielleicht liegt dies begründet in der barocken Tradition, Moll-kompositionen entweder im Einklang des Grundtons oder aber mit dem durch die picardische Terz aufgeheilten Durdreiklang zu beenden (wie aus den Mollstücken des Wohltempertierten Klaviers von J.S.Bach ersichtlich ist).

VII-2.1.1.2a Vorübergehende Aufhellung durch die dorische Subdominante [+IV]

[Brahms 1] <Alte Liebe> [+IV]

Tonart: g-moll. Das Amen-Muster steht hier nicht am Ende des Liedes, sondern am Übergang zur Reprise, wo es den Sänger "auf die Bahn des alten Traums" führt: in T.44 [+IV](C-dur)[S], in T.45 [IV](c-moll)[S], in T.56 [I](g-moll)[T]. Also genau genommen am Ende der Durchführung.

VII-2.1.1.2b Abschluss mit der picardischen Terz [+I]

[Schumann 14] <In der Fremde (op.39, Nr.8)> [+I]

Tonart: a-moll. Dieses Heimwehlied mit Nachtigallen, Waldesrauschen, Schloss und Rosengarten erzählt am Ende von der Liebsten, die "so lange tot" ist. Das Wort "tot" erscheint dreimal. In T.37, beim letzten "tot" [~~V~~₇] stockt der musikalische Fluss(das Her und Hin der Bächlein?) und bringt Viertelnoten(♩) statt der bisherigen Sechzehntel(♯), um dann tröstlich in die picardische Terz [+I] auszulaufen.

[Schubert 10] <Der Doppelgänger> [+I]

Tonart: h-moll. Dieses grausige Lied endet ganz tröstlich über C-dur [II]=[N] absteigend mit der picardischen Terz [II - ~~V~~₇ -IV-+I]. (Über die tonale Funktion des [N] in diesem Lied siehe Kapitel VII-12)

VII-2.1.2 Vertreter der IV.Stufe im Amen-Muster

VII-2.1.2.1 Die Doppeldominante

In den beiden folgenden Beispielen handelt es sich um eine besondere Erscheinungsform der Doppeldominante, den sogenannten DEUTSCHEN SEXTAKKORD [$\frac{6}{7}$], abgeleitet aus dem Dominantseptnonakkord der Doppeldominante[S] in Moll mit tief alteriertem Quintton und verkürztem Grundton. Da dieser Akkord enharmonisch zum Dominantseptakkord des Neapolitaners [$\frac{6}{7}$] umdeutbar ist, verwischt sein Auftreten die Grenzen der Tonart. (Zum Wesen dieses Akkords siehe auch Kapitel VII-3.2.1d, die Beispiele [Schubert 43] und [Schumann 1])

[Schubert 2] <Am Meer> [$\frac{6}{7}$]

Tonart: C-dur. Der oben beschriebene subdominantische Klang[S] fließt in den Tonikadreiklang <c-e-g> hinein und zieht sich wieder zurück, als Brandungsakkord den ewigen Atem des Meeres spiegelnd.

[Liszt 1] <Die Lorelei> [$\frac{6}{7}$]

Die letzten 4 Takte des Liedes bilden eine grosse Amenkadenz:

[I-•N-•N¹- $\frac{6}{7}$ ($\frac{6}{7}$)-I]. Der vorletzte Akkord lässt sich von der Schreibweise her als doppelt alterierte sixte ajoutée erklären. Wenn man jedoch durch enharmonische Umdeutung das <cis> als <des> und das <ais> als auffasst, so entsteht der Dominantseptakkord des Neapolitanischen Sextakkords [$\frac{6}{7}$], in Aufbau und Wirkung mit dem subdominantischen Akkord des vorigen Beispiels [Schubert 2] identisch.

VII-2.1.2.2 Die IV.Stufe in der 1.Umkehrung

Das Amen-Muster bringt die IV.Stufe in der 1.Umkehrung, wodurch der Basston trugschlüssig empfunden wird [IV¹].

[Brahms 3] <An die Nachtigall> [IV¹], [•IV¹]

Tonart: E-dur. Die Nachtigall "tönt mit ihrer süßen Kehle die Liebe wach", die der unglückliche Sänger doch endlich vergessen möchte! Mit den Worten "Entfleuch!" versucht er sie zu verjagen: das erste "entfleuch"(T.53) trifft im crescendo die Doppeldominante[S], das zweite "entfleuch" im diminuendo trugschlüssig die IV.Stufe[S] in der 1.Umkehrung(T.55), die sich alsbald(T.56) in die Mollsubdominante[S] eintrübt, wie ein leises Weinen.

VII-2.1.2.3 Der Trugschluss in Moll

[Wolf 10] <Nachruf> [•VI¹]

Tonart: As-dur. Das Lied gedenkt der geliebten Verstorbenen. Es schliesst mit der Hoffnung, dass diese bald die Pforten des Himmelreichs öffnen und uns zu sich nehmen werden. Im Nachspiel, das in die höchsten Tonlagen(ins Himmelreich?) aufsteigt, leuchtet in der Fortschreitung [I-•VI¹-I](T.68) für einen verzückten Augenblick der Glanz der jenseitigen Welt(Fes-dur[S]) auf.

VII-2.2 Das Amen-Muster am Anfang eines Liedes [A4]

Diese Bezeichnung "Amen-Muster am Anfang eines Liedes" birgt einen Widerspruch in sich, da Amen ja eigentlich das Ende und nicht den Anfang bezeichnet. Jedoch gibt es eine Reihe von Liedern, denen tatsächlich ein "Amen" vorangestellt ist, als würde ein Gebet gesprochen, bevor etwas beginnt (Man vergleiche hierzu auch Lindes Thementyp "Himmelswonn' und Freud": ein Thementyp, der eine für die Coda typische harmonische Formel am Anfang der Komposition bringt und dadurch "Ruhe und Zufriedenheit ausstrahlt" [LINDE 1972: 187,199] Kapitel I-2). Die Typenbezeichnung für diese Art von Amen-Anfang lautet [A4].

VII-2.2.1 Das normale Muster [I-IV-I]

[Schumann 2] <Aus meinen Tränen spriessen> [I-IV-I]

Der Aufbau des Liedes ist "A-A-B-A" und der "A"-Teil hat jeweils das harmonische Gerüst: [I-IV-I-V-I]. Im Amen-Muster [I-IV-I] des Beginns entspricht der Subdominante [IV] jeweils ein intransitives Verb (T.2 = spriessen, T.6 = werden, T.14 = klingen), das nach dem ihm zugehörigen WAS (T.3-4 = Blumen, T.7-8 = Nachtigallenchor, T.15-16 = Lied der Nachtigall) zu suchen scheint. Sobald dieses WAS gefunden ist, erscheint die Dominante [V] der authentischen Kadenz [I-V-I]. Das Wort "klingen" (T.14) steht durch die Eintrübung des Terztons <fis> nach <f> im Gegensatz zur sprachlichen Aussage: als ob der Dichter sich der Qualität seiner Nachtigallen-Lieder nicht so ganz sicher sei.

VII-2.2.2 Die sixte ajoutée [I-IV₊₆-I]

[Mendelssohn 2] <Schilflied> [I-IV₊₆-I]

Das Lied steht in fis-moll, wird aber ab T.34 nach Fis-dur aufgehellt. Die Anfangstakte stehen "regungslos" in der Tonika, in der zweiten Hälfte von T.3 und T.5 ereignet sich jeweils ein flüchtiges subdominantisches Atemholen [IV₊₆]. Vielleicht will dieser Anfang die Stimmung des "stillen Nachtgebets" (T.37-38, T.41-45, T.47-49) vorbereiten?

VII-2.2.3 Das Organisten-Muster [I-IV²-I]

[Schubert 32] <Im Abendrot> [I-IV²-I]

Tonart: As-dur. Im Vorspiel (T.3) erscheint als Gebet über dem Orgelpunkt [T] das Organisten-Muster der Wechselnotensubdominante, das die "Ruhe und Zufriedenheit" der "Himmelswonn und Freud" atmet (in der zweiten Hälfte von T.3 noch durch ein "fp" und das hohe <as> in der Oberstimme unterstrichen).

[Schubert 45] <Wanderers Nachtlid> [I-IV²-I]

Das Lied steht in B-dur. Das Amen-Muster des Wechselnotenquartsextakkords in T.1 [I-IV²-I] lässt die feierliche Stimmung für die todesbezogene Aussage des Gedichts erstehen: "Warte nur, balde ruhest du auch!"

VII-2.2.4 Das trugschlüssige Amenmuster [\bullet I- \bullet VI- \bullet I]

[Strauss 7] <Frühling> [\bullet I- \bullet VI- \bullet I]

Das ohne Vorzeichen notierte Lied beginnt mit den ruhigen Atemzügen eines Schlafenden. In den ersten 8 Takten im Wechsel c-moll und as-moll. Das Amen-Muster "träumt" in den Tiefen der "dämmrigen Gräfte": [\bullet I- \bullet VI- \bullet I], zunächst eintaktig wechselnd, beim Einsetzen der Gesangsstimme c-moll und as-moll über je 2 Takte verteilt. Mit dem Erwachen blüht auch der Frühling auf, und wechselt im Tonika-Austausch über Es-dur[T](T.21) in die "selige Gegenwart"(T.66) von A-dur[T](Dies ist auch ein gutes Beispiel für Kapitel VII-1.2 Tonika=Gegenwart).

VII-2.3 Die subdominantische Rahmenform [A4]+[E2]

In einigen Liedern findet sich sowohl am Anfang als auch am Ende das subdominantische Amen-Muster. Solche Lieder werden in dieser Arbeit als Rahmenlieder: [A4]+[E2] bezeichnet. Die Subdominante am Anfang und am Ende erweckt den Eindruck, als ob vor Beginn und nach Abschluss des eigentlichen Geschehens je ein Gebet gesprochen würde. Oder aber, dass alles, was geschieht, in das linde Wellenschlagen der Ewigkeit eingebettet sei.

[Schubert 2] <Am Meer>

Die Rahmenform entgrenzt die dargestellte Landschaft: dadurch, dass der ruhige Atem des Meeres(das im Verlauf des Liedes als Flut mächtig aufschwillt, aber alsbald ins Nichts zurückfließt) nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende des Liedes steht, ist die Orientierung in Zeit und Raum aufgehoben. Die entgrenzte Meer zeigt einen richtungslosen Zustand— ein Urbild von völlig anderen Dimensionen als der Drama der unseligen Liebenden, das sich (synchron mit dem Aufschwellen des Meeres) innerhalb dieses Rahmens abspielt. Die Doppeldeutigkeit des deutschen Sextakkords verstärkt das Gefühl menschlicher Ohnmacht. In der Bildenden Kunst hat C.D.Friedrich in seinem berühmten Gemälde 《Der Mönch am Meer 》 das gleiche Thema dargestellt: der Mensch im Angesicht der Ewigkeit, Rücksog ins Nichts.

[Wolf 9] <Mignon>

Im vorigen Beispiel [Schubert 2] drückte die subdominantische Rahmenform grenzenlose Einsamkeit aus. In Mignons Gebet jedoch vermittelt gerade diese Entgrenzung den Eindruck von Geborgenheit in Gott, und tatsächlich ist das Gebet der einzige, aber alles umfassende Halt im chaotischen Leben des Kindes Mignon.

VII - 3 Einstieg in die Grundtonart aus dem Subdominantbereich [A1], [A2]

Es gibt zwei Möglichkeiten für den Einstieg in die Grund-Tonart aus dem Subdominantbereich:

1. Das Lied beginnt in der Subdominant-Tonart und moduliert zur Tonika.
(Diese Art von Komposition erhält die Typenbezeichnung [A1])
2. Das Lied beginnt mit dem subdominantischen Glied der Anfangskadenz.
(Diese Art von Komposition erhält die Typenbezeichnung [A2])

VII-3.1 Beginn in der Subdominant-Tonart, Modulation zur Tonika:

Auftauchen aus der subdominantischen Vergangenheit [A1]

[Schubert 3] <An die Nachtigall>

Das Lied steht in G-dur. Jedoch beginnt das Vorspiel eindeutig in der Subdominant-Tonart C-dur und moduliert innerhalb von 8 Takten nach G-dur. Mit dem Einsatz der Singstimme wiederholt sich das gleiche harmonische Muster, G-dur wird erst ab T.14 erreicht. Vom Gedichtinhalt bietet sich folgende Erklärung für die Verwendung der Subdominante an: was geschah wohl zwischen dem Mädchen und Amor, bevor dieser (an ihrem Herzen, endlich) einschlief? Das Mädchen steigt, aus der Erinnerung süßer Vergangenheit(C-dur, [S]) empor in die Gegenwart (G-dur, [T]), die sich, nach einer Fermate ab T.29 vorübergehend, in g-moll[T] eintrübt(Bedauern?). Der subdominantische Seufzer in T.31, "Sing mir den Amor nicht wach!", lässt vermuten, dass das Mädchen sich nach dem süßen VORHER [S] zurücksehnt! (Zur subdominantischen Verstärkung eines Namens siehe auch Kapitel VII-6.3 [Schubert 14] <Der Jüngling an der Quelle>.)

[Schubert 18] <Der Wanderer>

Das Lied steht, von den Vorzeichen her gesehen, in E-dur oder cis-moll, jedoch beginnt es in fis-moll und erreicht erst in T.14 die Tonika cis-moll(bzw. in T.16 deren parallele Durtonart E-dur). Der Text gibt den Hinweis: "ich komme vom Gebirge HER" steht als Verbform zwar im Präsens, aber durch das "her" ist das Verb auf die Vergangenheit bezogen. T.1 bis T.14 schildern somit erinnernd den bisher zurückgelegten Weg vom Gebirge HER, durch das dampfende Tal bis zum brausenden Meer. Das Meer ist die Gegenwart des Wanderers, der sich nun in der [T] landeinwärts wendet, um "still, wenig froh" in ruhigeren Gefilden zu wandeln.

VII-3.2 Einstieg in die Komposition bei der Subdominante:

Beginn beim subdominantischen Glied der Anfangs-Kadenz [A2]

Die unter [A1] vorgestellten Lieder erreichten die Tonika durch Modulation aus der Subdominantregion. Die Lieder der Gruppe [A2] modulieren nicht. Sie stehen von Anfang an in der Tonika-Tonart, beginnen aber mit einer verkürzten Kadenz: das erste Glied der Kadenz [T-S-D-T] ist ausgespart – also beginnt die Komposition mit dem subdominantischen Glied der Kadenz [(T)-S-D-T]. Es ist, als ob man von unterwegs in die Komposition zusteigen würde. Der Gang der musikalischen Bewegung ist schon angelaufen, bevor wir in den Rahmen der Komposition eintreten, sodass das erste Kadenzglied [T] zwar ausgespart, aber doch virtuell vorhanden ist. Sehr häufig erfolgt dieses "Zusteigen" in die Komposition im Klaviervorspiel, aber es gibt auch den direkten Einstieg der Singstimme.

VII-3.2.1 im Klavier-Vorspiel

VII-3.2.1a Einstieg aus der IV.Stufe

[Schumann 12] <Im wunderschönen Monat Mai> [IV]

Das Lied steht in fis-moll, d.h. genauer gesagt: Vor-, Zwischen- und Nachspiel des Liedes stehen in fis-moll, der gesungene Text bewegt sich in A-dur. Diese zweigleisige Mitteilungsperspektive bringt das Ungesagte auf einer traurigeren Gegenwartsebene(in Moll) als die ausgesprochene Erinnerung(in Dur). Die unvollständige Anfangskadenz besteht nur aus [S-D], ihr fehlt nicht nur die Anfangs-, sondern auch die Endtonika. Sie beginnt mit der IV.Stufe in der 1.Umkehrung [IV¹], sodass der phrygisch absteigende Halbtonschritt des Basses wie die Rückkehr aus einem Trugschluss wirkt: die Mollperspektive des wortlosen Anfangs sieht bereits das Ende der unseligen Liebesbeziehung, während die Singstimme sich noch(T.12 und T.23) in freundlichere subdominantischen Erinnerungen D-dur[S] verliert (In dieser Eigenschaft kann man das Lied auch der Kategorie [M2], Kapitel VII-6, die Subdominante als Ausdrucksträger, zuordnen). Das Nachspiel stellt mit dem Halbschluss die Frage: "Und was danach?"

[Schumann 4] <Der Nussbaum> [IV]

Die unvollständige Kadenz [IV-V-I]([S-D-T], mit fehlender Anfangstonika) zieht sich wie ein Leitmotiv durch das ganze Lied und lässt sich als das "Rauschen im Baum" interpretieren. Denn das Mädchen, das selber nicht wusste, was es denkt, wünscht und fühlt(T.39-40), erhält in T.55 die Botschaft "vom Bräutigam und nächsten Jahr".

[Mendelssohn 1] <Pagenlied> [IV]

Das Lied steht in a-moll und beginnt mit der Kadenz [IV-V-I], die das ganze Lied ritornellartig durchzieht, als kurzes Zwischenspiel(T.9-11, T.23-25, T.45-47) und zuletzt als Nachspiel(T.66-68). Die Wunschträume des WENN tauchen immer wieder aus dem Unbewussten(der subdominantischen Welt) auf und lassen den wandernden Pagen nicht zur Ruhe kommen.

VII-3.2.1b Einstieg aus der II.Stufe

[Wolf 3] <Auch kleine Dinge> [II]

Das Lied steht A-dur, beginnt jedoch auf der II.Stufe und durchläuft, quasi improvisierend, mit eingestreuten Pausen für die rechte Hand, 4 Takte, bis es endlich in A-dur ankommt. Dieser Anfang lässt vermuten, dass der Sänger schon lange, bevor wir als Hörer Zugang zur Komposition fanden, die "kleinen Dinge" vor sich ausgebreitet hat und nun überlegt, welche davon er in sein Lied aufnehmen soll.

[Brahms 9] <Eine gute, gute Nacht> [II¹]

Das Lied steht in a-moll, beginnt aber mit der ersten Umkehrung der II.Stufe, sodass man den Basston <d> zunächst als IV.Stufe auffassen möchte. Normalerweise würde nach der II.Stufe die Dominante folgen, aber hier wiederholt sich das amenartige Muster [II¹-I¹] im Klaviervorspiel und führt schliesslich in T.6 zum Halbschluss. Die kadenzierende Bestätigung der Tonart mit dem Basston <a> als Grundton erfolgt erst in T.10, und auch hier, da auf dem leichten Takteil, nur unstet und flüchtig. Diese Unruhe lässt sich aus dem resignierten Inhalt des Gedichts erklären: die "gute, gute Nacht" hat nämlich ironische Bedeutung (weil die Geliebte sie ihm NICHT gewähren will), und so wird die Tonika immer wieder umgangen, bis sie am Ende, endlich, als versöhnte [+I] mit der picardischen Terz erscheint.

VII-3.2.1.c Einstieg aus der Doppeldominante

[Brahms 18] <Sommerabend> [$\frac{V_7}{7}$]

Auch hier beginnt das Vorspiel zögernd(fragend?) mit zwei ganztaktigen Akkorden [$\frac{V_7}{7}$ -V₇], bevor die Musik aus der Tonika in Achtelnoten zu fließen beginnt. Vielleicht ist im Vorspiel die Dämmerung des Sommerabends, in der darauf folgenden fließenden Achtelbewegung das Strahlen des Mondes dargestellt.

[Brahms 14] <Mondnacht> [$\frac{V_7^!}{7}$]

Das Klaviervorspiel beginnt wie eine Frage mit einem zweigeteilten Vorspiel in ganztaktigen Notenwerten: [$\frac{V_7^!}{7}$ -V₇³-I²]+ [$\frac{V_7}{7}$ -V₇].

VII-3.2.1d Einstieg aus dem deutschen Sextakkord (über Aufbau und Wesen dieses Akkords siehe Kapitel VII-2.1.2.1)

[Schubert 43] <Suleika I> [♯_9^2] = [♯_7]

Das Lied steht in h-moll. Am Beginn sind die tonalen Verhältnisse geheimnisvoll verschleiert: was man als Hörer zunächst für den Dominantseptakkord von C-dur [♯_7] hält, entpuppt sich später als deutscher Sextakkord [♯_9^2], der als Doppeldominante [S] über den Fis-dur [D], endlich nach einer langen Fermate die wirkliche Tonart h-moll [T] enthüllt. Dieser verunsichernde Anfang dürfte auf die zwiespältige Liebesbeziehung von Suleika und Hatem anspielen.

[Schumann 1] <Am leuchtenden Sommermorgen> [♯_9^2]

Auch dieses Lied beginnt (wie [Schubert 43] <Suleika I>) mit einer Verschleierung der Tonart durch den deutschen Sextakkord, der im Höreindruck zunächst als [♯_7] wahrgenommen wird und H-dur erwarten lässt. Die wirkliche Tonart ist jedoch B-dur. Aus diesem mehrdeutigen Anfangsklang leuchtet die wundersame Welt der blauen Blume: denn der Akkord erscheint in T.19, wo die Blumen zu dem "traurigen, blassen Mann" sprechen, noch einmal. Interessant ist, dass in T.1 der Akkord als <ges-b-cis-e>, in T.19 als <ges-b-des-e> notiert ist. Das <cis> in T.1 passt weder zu [♯_7] noch zu [♯_9^2], lässt sich aber aus der Stimmführung zum <d> in T.2 erklären. In T.19 führt das <des> zum <c>.

VII-3.2.1e Einstieg aus der VI. Stufe in Moll

[Brahms 2] <An den Mond> [VI]

Das Lied steht in h-moll. Es beginnt im Klavier (T.1-3) mit einer langen subdominantischen Fortschreitung [VI-IV-II-I]. Nach der dreifachen [S] wurde man vor der Tonika die V. Stufe [D] erwarten, aber offenbar verträgt die Stimmung des "Silbermonds mit bleichen Strahlen" keine dominantische Aufrichtung.

VII-3.2.1f Einstieg aus dem Tristan-Akkord

[Schubert 7] <Dass sie hier gewesen> [TR]

[Schubert 46] <Wer sich der Einsamkeit ergibt> [TR]

Die Besprechung dieser Beispiele findet sich in Kapitel VII-7, [TR].

VII-3.2.2 direkter Einstieg der Singstimme

Die Beispiele VII-3.2.1 zeigen, wie wichtig die Rolle des Klaviers im Kunstlied der Romantik geworden ist: das Klavier erst schafft durch das Vorspiel die Stimmung und öffnet den subdominantischen Raum für die Entfaltung der sprachlichen Aussage. Sehr selten ist hingegen der direkte subdominantische Einstieg der Singstimme ohne Klaviervorspiel. Diese unvermittelte Art des Anfangs verleiht dem folgenden Beispiel den Charakter des Unwirklichen: gleich einem Phantom scheint die Komposition aus dem Nichts aufzutauchen. Und ehe man sich als Hörer orientieren konnte, ist sie schon wieder spurlos verrauscht.

[Schumann 10] <Ich will meine Seele tauchen> [TR]

Das Lied steht in h-moll, beginnt jedoch mit der Kadenz [II-V₇-I]. Das erste Kadenzglied ist der Tristan-Akkord, jedoch wirkt dieser hier im Gegensatz zum seinen sonstigen Auftreten (siehe Kapitel VII-7) ausgesprochen leicht, fast flüchtig—die sprachlichen Schlüsselworte sind "hauchen, zittern und beben".

VII - 4 Die subdominantische Neigung [A3] : Einstieg in den Subdominantbereich nach Bestätigung der Grundtonart

Die Lieder dieser Gruppe bewegen sich nach der kadenzierenden Bestätigung der Grundtonart zum Subdominantbereich. Durch die Bestätigung der Grundtonart wirken sie emotionell stabiler als die Lieder der Gruppe [A1], die erst aus der Vergangenheit ihren Weg in die Gegenwart finden müssen. Jedoch resultiert die subdominantische Affinität der Lieder [A3] durch den Verzicht auf den "normalen" Weg zum Dominantbereich in einer verinnerlichten Qualität, die je nach Gedichtinhalt als meditativ-betrachtend, resigniert-erinnernd, aber auch als gelassen und entspannt empfunden werden kann: gemeinsam ist allen Liedern dieser Gruppe der relativ niedrige Energiepegel, der ruhige Vitaltonus. Die folgenden Beispiele bringen verschiedene Erscheinungsformen der Einstiegskadenz vor der subdominantischen Modulation.

VII-4.1 nach der vollständigen Kadenz zur Bestätigung der Tonika

VII-4.1.1 Vollständige Einstiegskadenz

[Schubert 23] <Erlafsee>

Das Lied ist dreiteilig gebaut, "A-B-A" Form. Die Tonart F-dur wird T.1-10 bestätigt, jedoch verrät bereits im 3.Takt das <es> in der rechten Hand der Klavierbegleitung die subdominantische Affinität nach B-dur[S]. T.11-14 stehen in der parallelen Molltonart d-moll, von wo aus B-dur als VI.Stufe im Trugschluss erreicht(T.15) und bis zum Ende des 1.Teils(T.27) nicht mehr verlassen wird. Der Mittelteil "B" moduliert von diesem Ausgangspunkt B-dur[S] eine Quint nach oben, also zur Tonika F-dur zurück. Im ganzen Lied wird die Dominanttonart C-dur[D] nur beiläufig(T.45, T.65) angespielt. Der Endteil "A" ist eine Verkürzung des Anfangsteils: er bringt nur dessen erste 10 Takte in F-dur. Vielleicht gibt die fehlende Dominantwirkung dem Lied die meditative Qualität. Im Gedicht gibt es mehrere Bilder, die als Vergangenheitstopoi zum Ursprung zurückweisen: Schatten, Spiegel, Schoss. Der See als Seelenbild: in Ruhe spiegelt er den Himmel, aber bewegt vom Wind(= Emotionen), verblasst die güldene Sonnenkrone(= verliert die Seele ihre Fähigkeit, echte Werte, das "Gold" wahrzunehmen). Dieses Lied enthält in Text und Vertonung die Essenz meditativ-wehmütiger Weltanschauung der Romantik.

VII-4.1.2 Vollständige Einstiegskadenz nur im Klaviervorspiel

[Schubert 34] <Im Frühling>

Die Tonart ist G-dur, jedoch erfolgt nach dem kadenzierenden Klaviervorspiel (T.1-4) bereits in T.6 eine Ausweichung nach C-dur, zum Text "der Himmel ist so klar", sodann T.8-10 eine Modulation nach A-dur bzw. a-moll, "wo ich beim ersten Frühlingsstrahl einst ach, so glücklich war". Das erste "so glücklich" steht in Dur, das zweite in Moll, als würde der Sänger im nachhinein seine Erinnerung eintrüben. Da die beiden ersten Strophen des Liedes identisch gebaut sind, entsprechen diesen Textstellen T.22("Knosp und Blüte") und T.24-26("am liebsten pflückt ich von dem Zweig, von welchem sie gepflückt"). Die 3.Strophe steht in Moll und moduliert nach As-dur[D]. Es ist allerdings auch möglich, diesen [N] subdominantisch als [S] aufzufassen. Hierauf wird in Kapitel VII-12(über die funktionale Mehrdeutigkeit des Neapolitanischen Sextakkords) näher eingegangen. Die letzte Strophe bringt wie in obigem Beispiel [Schubert 23] eine Verkürzung des Anfangsteils, in diesem Fall jedoch nicht die erste Hälfte, sondern den Abgesang der beiden ersten Strophen, ohne subdominantische Neigung: eher in die Zukunft ausgerichtet durch den Wunsch, "ein Vöglein" zu werden, um "den ganzen (kommenden) Sommer lang ein Lied von ihr zu singen".

[Schumann 8] <Hör ich das Liedchen klingen>

Tonart: g-moll. Das Lied bestätigt zunächst die Tonart(sowohl im Vorspiel als auch zu Beginn des gesungenen Teils) durch die Kadenz [I-V-VI-II¹-V-I]. Aber dann moduliert es (T.9-12) in weher Erinnerung("so will mir die Brust zerspringen vor wildem Schmerzendrang") nach C-dur[S].

VII-4.2 nach der unvollständigen Einstiegskadenz

VII-4.2.1 Einstiegskadenz bis zum Halbschluss

[Schumann 23] <Wenn ich in deine Augen seh>

Das Lied steht in G-dur, bewegt sich jedoch nach dem Halbschluss in T.4, ohne die Grundtonart G-dur[T] endgültig bestätigen, zur Unterdominante C-dur[S], die in T.8 mit dem Text, "doch wenn ich küsse deinen Mund, so werd ich ganz und gar gesund", erreicht wird. Das Lied ist aber damit noch nicht zu Ende, später, zurückgekehrt nach G-dur[T](T.15-16), fließen die Tränen: "So muss ich weinen bitterlich". Nach dieser Stelle(T.17 und T.19) erscheint C-dur[S] noch einmal, wie um den armen Dichter mit dem Amen-Schluss zu trösten.

VII-4.2.2 Einstiegskadenz bis zum Trugschluss

[Schubert 6] <Das Rosenband>

Tonart: As-dur. Die Bestätigung der I.Stufe erfolgt jedoch erst in T.16. Das Lied beginnt mit der trugschlüssigen Kadenz[I-IV-V-VI], geht von da aus in T.3 ("da BAND ich sie") und T.9-10("ich sah sie AN") zunächst nach Des-dur[S], um dann endlich in T.16 die Tonika As-dur[T] zu bestätigen.

VII-4.3 Sonderfall: die geteilte Einstiegskadenz

Das folgende Lied ist auch ein Beispiel für [A4] (Kapitel VII-2.2), jedoch interessiert in diesem Kontext die Weiterführung [I-V-I] und die trugschlüssige Affinität [A3] zur VI.Stufe der Ausgangstonart.

[Schumann 9] <Ich hab im Traum geweinet>

Tonart: es-moll. Das dunkle Lied beginnt wie ein liturgischer Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde mit dem Amen-Muster[A4] als Solo der Singstimme, das die Klavierbegleitung choralartig mit der authentischen Kadenz [I-V-I] beantwortet. Es werden drei Träume erzählt. Die Zeitform des Perfekt ("ich hab im Traum geweinet") reicht in das JETZT der sprachlichen Aussage [T] hinein, aber der Trauminhalt(Präteritum: "mir träumte: du lägest im Grab; du verliesest mich") wird in den beiden ersten Strophen subdominantisch(Ces-dur, VI.Stufe) erinnert. Sprachlich erfolgt auch die Reaktion auf die Träume im Präteritum: "und die Träne FLOSS", "und ich WEINTE noch lange". Der Trauminhalt der dritten Strophe hingegen spiegelt die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft vor (Konjunktiv II: "du wärst mir noch gut"), musikalisch durch Modulation in den Dominantbereich(T.28) Des-dur[D] ausgedrückt – aber sobald diese Hoffnung[D] in sich zusammensinkt, "strömt die Tränenflut" – grammatisch diesmal die Präsensform benutzend – und führt den Unglücklichen in die traurige Gegenwart es-moll[T] zurück.

VII - 5 Die Subdominante als formbildendes Element im Mittelteil eines Liedes [M1]

In all den folgenden mit [M1] bezeichneten Beispielen hat die Subdominante neben ihrem sprachlich belegbaren Ausdrucksgehalt auch formbildende Funktion. Es gibt zwei verschiedene Arten des Auftretens der formbildenden Subdominante:

1. die subdominantische Funktion in Rollenliedern [M1a]
 2. die Subdominante im Mittelteil der "A-B-A" Form und deren Varianten [M1b]
- Sowohl in den Rollenliedern als auch in den Liedern der "A-B-A" Form zeigen die subdominantisch vertonten Textstellen den Vergangenheitsbezug als deutliche Neigung nach rückwärts(Tod, Regression, Verinnerlichung, Nachlassen der Lebensenergie).

VII-5.1 Die subdominantische Funktion in Rollenliedern

Bei Rollenliedern mit mehreren Sprechern im Liedertext sind häufig die einzelnen Personen funktionalen Bereichen zugeordnet, sodass durch den Ablauf der jeweiligen Aussagen eine rondoartige Form entsteht. Innerhalb von solchen Rondoformen hat die Subdominante einen besonderen Stellenwert.

[Schubert 24] <Erlkönig>

Dieses Lied gilt als eines der frühesten Beispiele für die durchkomponierte Form, jedoch gibt die Gliederung des Gedichts in 8 Strophen der Komposition den gestaltenden Halt, sodass eine Art von Rondoform entsteht. Die Personen: der Erzähler, der Vater, das Kind, der Erlkönig. Die 1. und 8. Strophe im Rahmen der Tonika g-moll sind durch die Rolle des Erzählers definiert. In der 3., 5. und 7. Strophe erfolgt die dreimalige Verführung durch den Erlkönig. Die 3. Strophe spricht das "liebe Kind" auf der Gegenwartsebene des Kindes an, lockt mit schönen Spielen, bunten Blumen und goldenen Gewändern der Mutter: diese Gegenwartsebene ist dargestellt durch die parallele Durtonart B-dur[T]. Die 5. Strophe wendet sich nicht mehr an das Kind, sondern an den "feinen Knaben", in dem schon die pubertäre Neugier erwacht ist: nächtliche Gefährtinnen werden ihm zudacht; sie sollen mit ihm tanzen, sollen ihn einsingen und in sanften Schlummer einwiegen. Zur Kennzeichnung dieser süßen Gefahr verwendet Schubert die dorische Subdominante C-dur[S]. Die 7. Strophe steht in Es-dur[S]. Von der Grundtonart g-moll aus gesehen ist diese Fortschreitung trugschlüssig; das Wort "ich liebe dich" ist Betrug, und das wahre Gesicht des Verführers offenbart sich in der Modulation nach d-moll ("Gewalt"=[D], die Zukunft des Knaben), von wo aus die Grundtonart g-moll erreicht wird. So ergibt sich als Gesamtplan die Form "A-B-C-B-C-B-C-A", die tonal wie folgt konzipiert ist:

1. Erzähler	g-moll	[T]	[I]
2. Zwiesprache von Vater und Kind	modulierend	[?]	
3. Erlkönig: Verführung, 1. Stufe	B-dur	[T]	[III]
4. Zwiesprache von Vater und Kind	modulierend	[?]	
5. Erlkönig: Verführung, 2. Stufe	C-dur	[S]	[+IV]
6. Zwiesprache von Vater und Kind	modulierend	[?]	
7. Erlkönig: Verführung, 3. Stufe und Dröhung	Es-dur	[S]	[VI]
8. Erzähler	g-moll	[T]	[I]

In den Strophen 2, 4 und 6 bewegt sich der Vater vorwiegend im Dominantraum [D] (z.B. d-moll, h-moll), was seine Zukunftshoffung (sei diese nun echt oder dem Kind zuliebe gespielt) anzeigen könnte. Als er erkennen muss, dass sein Kind nicht mehr lebt, erscheint als Todessymbol der Neapolitanische Sextakkord (As-dur), der in frühen Schubertliedern vielleicht noch (wie bei Bach und Mozart) subdominantisch aufgefasst werden kann (Auf die funktionale Mehrdeutigkeit des Neapolitanischen Sextakkords wird in VII-12 ausführlich eingegangen).

[Schumann 21] <Waldesgespräch>

Die Personen: der junge Ritter, die Lorelei. Das Lied steht in der Form "A-B-A-B", wobei "A" dem jungen Ritter, "B" der Verführerin zugeordnet ist. Der tonale Plan ist: E-dur, C-dur, E-dur, E-dur. Der Ritter ist in die Tonart E-dur eingebunden. Die Verführung erfolgt im Trugschluss der gleichnamigen Molltonart (C-dur als VI.Stufe von e-moll), und die Lorelei singt denn auch: "Gross ist der Männer TRUG und List". Als der unselige Jüngling erkennen muss, wem er zum Opfer gefallen ist, besteht für die Hexe Lorelei keine Notwendigkeit mehr, sich hinter der unwirklichen (trügerischen) Tonart [♭VI] zu verstecken. Sie gibt sich zu erkennen auf der Gegenwartsebene des Ritters(E-dur): "Du kennst mich wohl ...".

[Mahler 4] <Lied des Verfolgten im Turm>

Die Personen: der Gefangene(im Turm), seine Geliebte(draussen). Dieses Lied ist ein Wechselgesang, die Grundtonart des Gefangenen ist c-moll. Der Gefangene scheint aus politischen Gründen eingekerkert zu sein. Seine Geliebte versucht, ihn aus dem Gefängnis herauszuholen(was anscheinend möglich wäre, wenn er nur seine Meinung ändern wollte). Dreimal spricht sie auf ihn ein und bittet ihn, etwas zu unternehmen, damit er frei wird. Ihm bedeutet jedoch die Freiheit der Gedanken mehr als die reale Freiheit, und schon gar nicht möchte er sich von einer Frau umstimmen lassen.

Die 7 Strophen sind nach folgendem Plan als grosse Kadenz angelegt:

[T-S-T-S-D-T-T].

1. Er : schildert seine Situation	T.1-10	c-moll [T]	[I]
2. Sie: versucht ihn zu verführen	T.11-28	F-dur [S]	[+IV]
3. Er : wehrt sich	T.29-38	c-moll [T]	[I]
4. Sie: macht einen weiteren Versuch	T.39-63	As-dur [S]	[VI]
5. Er : macht klar, was sein Wunsch und Wille ist	T.64-77	B-dur [D]	[VII]
6. Sie: gibt auf und weint	T.78-98	Es-dur [T]	[III]
7. Er : bleibt lieber im Kerker und ist FREI	T.99-110	c-moll [T]	[I]

Auch hier erfolgt, wie im [Schubert 24] <Erlkönig>, die Verführung in 3 Stufen, jedoch ist bei Mahler die 1. und 2.Verführungsstufe(2. und 4.Strophe) der Subdominante, die 3.Stufe(6.Strophe) der Tonika zugeordnet, der Einfluss des Mädchens wird (im Gegensatz zum <Erlkönig>) von Mal zu Mal schwächer. Zunächst lockt sie mit Liebe in der freien Natur("hohe, wilde Heiden"), beim zweiten Mal lässt sie durchblicken, dass sie ihm sogar das "Kindergeschrei" ersparen würde, wenn er nur mit ihr zusammenleben wollte(dass er auch in der Liebesbindung die ihm offenbar sowichtige Freiheit haben dürfte, also keine Familie gründen müsste). Jedoch macht er in der 5.Strophe(T.64-77) mit grossem Stimmaufwand seinen Standpunkt("Wunsch und Begehren") klar, in B-dur[D]= Zukunftsrichtung; es scheint ihm nichts auszumachen, im Kerker zu bleiben, solange nur seine Gedanken "frei" sind. Er ist so sehr befasst mit sich selbst und seiner Freiheitsidee,

dass er wohl gar nicht genau wahrnimmt, was sie zu ihm sagt. Jetzt weint sie, weil sie erkannt hat, dass sie ihn endgültig aufgeben muss. Sie passt sich seiner Wirklichkeit an, indem sie in Es-dur[T](seiner Parallel-Tonart) weint, das heisst, sie gibt das subdominantische Manipulieren auf—allerdings nicht ohne ihm Schuldgefühle anzulasten(T.78-98): "wär' ich doch tot... ach, muss ich immer denn klagen?"

In allen drei Beispielen ist die "Verführung" subdominantisch dargestellt, wobei die Verwendung des Trugschlusses in Moll(im Dur-Lied <Waldesgespräch> die VI.Stufe der gleichnamigen Molltonart e-moll) für all die unsicheren Versprechungen auffällt: das zwielfichtige "ich liebe dich" im <Erkönig>, das mitleiderregende "gebrochene Herz" der unbekanntenen Schönen im <Waldesgespräch>, und die Aussicht auf das unbeschwerte Zusammenleben ohne Familienverpflichtungen für den freiheitsliebenden <Verfolgten im Turm> — in jedem dieser Beispiele versucht ein Trugschluss aus Moll das Opfer in die Fänge zu locken! Der düstere Hintergrund einer Molltonart scheint auch das Dur der dorischen Subdominante [+IV] um so wundersamer aufzuleuchten zu lassen, sodass im <Erkönig> die vom Vater als "graue Weiden" identifizierten Töchter der Nacht dem aufmerksamen "feinen Knaben" durchaus begehrenswert erscheinen mögen, und es ist anzunehmen, dass auch dem "Verfolgten" in seinem c-moll Kerker(trotz seines lautstarken Widerstands) das Herz ein wenig angerührt wird von den "verzagt, schmeichlerisch" gesungenen F-Dur-Lockungen. Man versuche, sich die betreffenden Stellen in c-moll statt C-dur(<Erkönig>, ab T.87), bzw. f-moll statt F-dur (<Lied des Verfolgten im Turm>, ab T.11) vorzustellen — erst das süsse Dur macht die Subdominante so verführerisch!

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in all den angeführten Beispielen die "Verführung" sich subdominantisch darstellt, und zwar durch aufgehellte (Dur-)Subdominanten: sowohl der Trugschluss in Moll als auch die dorische IV.Stufe[+IV] sind Dur-Dreiklänge.

VII-5.2 Die Subdominante in der dreiteiligen Form

Ein sehr häufiges Muster ist das Erscheinen der Subdominante im Mittelteil eines Liedes [T-S-T] in der "A-B-A" Form, entsprechend zum Trio im Menuett der Instrumentalmusik(z.B. Schubert, Grosse Sonate in A-dur, D.959, 3.Satz). Die beruhigende Wirkung des subdominantischen Mittelteils bezeichnet Ansermet als "Nachlassen der affektiven Energie"(ANSERMET 1985: 272).

In all den folgenden Lied-Beispielen besteht eine Übereinstimmung der Form von Gedicht und Komposition. Da es sich nicht wie in Kapitel VII-5.1 um verteilte Rollen in einem dramatischen Geschehen handelt, dürfte die Hinwendung zur Subdominante im Mittelteil im Gedichtinhalt begründet sein. Solche Zusammenhänge zwischen Form und Inhalt werden im folgenden aufgezeigt.

VII-5.2.1 Zweiteiliges Gedicht, dreiteilige musikalische Form
durch Wiederholung des ersten Gedichtteils

Der Gedichtaufbau ist zweiteilig "A-B", wird aber in der Vertonung durch Wiederholung des ersten Teils als dreiteilig "A-B-A" konzipiert. Die Vertonung des Mittelteils "B" ist subdominantisch, sehr häufig durch Verwendung des Trugschlusses in Moll [\circ VI].

[Schumann 16] <Meine Rose> "A-B-A" [B-Ges-B]

Tonart: B-dur. Die erste der beiden Gedichtstrophen wird als Teil "A" wiederholt. Im Teil "B" wandelt sich der Gedichtinhalt vom Naturbild zum Seelenbild, durch Umdeutung der sterbenden Rose zum Symbol der sterbenden Liebe. Musikalisch wird dies ausgedrückt durch den Trugschluss der gleichnamigen Molltonart. Die Überleitung nach Ges-dur erfolgt T.13-14 mit dem Bild vom "dunklen, tiefen Bronnen", der als Symbol für die unauslotbaren Tiefen der eigenen Seele steht.

[Schumann 24] <Widmung> "A-B-A" [As-E-As]

Tonart: As-dur, der Mittelteil steht in E-dur. Der Text weicht ein wenig von der oben definierten "A-B-A" Form ab, da die Rahmensätze "A" nicht vollkommen identisch sind: Schumann bringt in der Wiederkehr des Teils "A" nur 4 Zeilen des Anfangsteils (verkürzte Reprise) und zitiert danach (als Coda) die 12.(letzte) Zeile des Gedichts vom Ende des Mittelteils "B". Das Gedicht ist in folgenden formalen Plan eingebunden:

Teil "A" [T]	Gedicht Zeile 1-6
Teil "B" [S]	Gedicht Zeile 7-12
Teil "A" [T]	Gedicht Zeile 1-4 + Zeile 12

Jedoch ist der Höreindruck einer sprachlichen Reprise so stark, dass die kleine Abweichung später nicht ins Gewicht fällt. Vom Text hier lässt sich im Mittelteil die Vergangenheitsform nachweisen (T.18-25: "Du bist vom Himmel mir beschieden... Dein Blick hat mich vor mir verklärt"): hier gibt die Verbform des Perfekt den Schlüssel zum Verständnis der Subdominante. Mit der Rückmodulation zur Tonika erscheint wieder die Präsensform: "Du hebst mich liebend über mich". Um den Teil "B" von den beiden Rahmensätzen "A" abzuheben, hat Schumann ausser der Modulation in die entfernte Subdominante [\circ VI] noch ein weiteres Mittel eingesetzt: er verwendet im Mittelteil eine psychologisch andere Zeit. Indem er die vier Achteleinheiten pro Zählzeit des Teils "A" im Teil "B" umwandelt in drei Vierteltriolen pro Zählzeit, entsteht der Eindruck von Verlangsamung, obwohl sich am Grundtempo des 3/2 Takts nichts ändert.

Die "A-B-A" Form kann auch erweitert als "A-A-B-A" oder "A-B-A-A" erscheinen, wobei mindestens einmal der Teil "A" als Textwiederholung auftritt und dadurch Einfluss auf die musikalische Formbildung nimmt.

[Schumann 22] <Wanderlied> "A-A-A-B-A" [B-B-B-Ges-B]

Tonart: B-dur. Das Gedicht hat 4 Strophen, der formale Aufbau des Liedes ist 5-teilig "A-A-A-B-A", durch die Wiederholung der 1.Gedichtstrophe im letzten "A"-Teil. Sämtliche "A"-Teile des Wanderliedes stehen in B-dur und sind vom Text her nach vorwärts in die lockende Ferne der Zukunft ausgerichtet. Nur der "B"-Teil moduliert als subdominantischer Moll-Trugschluss nach Ges-dur, wobei der Text an die Blumen und Vögel der Heimat erinnert. Die subdominantische Modulation wirft einen Schatten von Wehmut auf das sonst so muntere Marschlied.

[Schumann 19] <Stille Tränen> "A-B-A-A" [C-As-Ces-Es-C]

Tonart: C-dur. Das Gedicht hat 3 Strophen, deren letzte wiederholt wird. Hier ist die 2.Strophe subdominantisch aufgefasst: As-dur[°VI] interpretiert den Textinhalt "geschlummert sorgenlos"(T.19-25, Partizip Perfekt) und weitet sich beim "Himmel"(T.27-29) nach Ces-dur. Ces-dur ist die polare Gegentonart von F-dur, der IV.Stufe (= "normalen" Subdominante) von C-dur. Die Rückkehr nach C-dur erfolgt über Es-dur (Ces-dur als VI.Stufe von es-moll) und in Es-dur beginnt die 3.Strophe, vom musikalischen Aufbau her als Reprise. Es-dur wiederum ist eine Vertretertonika von C-dur, wohin die 3.Strophe schliesslich auch moduliert. In C-dur wiederholt eine zweite Reprise(oder Coda?) die 3.Strophe, jedoch werden deren 1. und 2.Gedichtzeile("In stillen Nächten weinet oft mancher aus den Schmerz") nur im Klavierpart zitiert, und erst bei "und morgens dann ihr meint, stets fröhlich sei sein Herz" setzt auch die Singstimme wieder ein.

[Schubert 4] <An die untergehende Sonne> "A-B-A-B-A(Rondo?)" [Es-As-Es-As-H-Es]

In diesem Gedicht wird der Teil "A" dreimal wiederholt. Nicht nur das Gedicht, auch die Vertonung sind bei "A" dreimal identisch. Die dazwischen liegenden Teile "B" sind vom sprachlichen Inhalt und in der Vertonung völlig verschieden (was die Rondo-Form in Frage stellt), jedoch mit der Ausgangstonart Es-dur subdominantisch verwandt. Im ersten "B"-Teil(T.16-64) steht die IV.Stufe As-dur für "Wehmut" und "hinabsinken". Der zweite "B"-Teil beginnt(T.75) ebenfalls in As-dur, moduliert aber T.85 bei dem kühnen sprachlichen Bild des "Wasserbetts"(= das Meer, in welches die Sonne sinkt) nach H-dur. Die parallele Molltonart von H-dur ist gis-moll(enharmonisch verwechselt as-moll, funktionsgleich mit As-dur). H-dur, enharmonisch umgedeutet nach Ces-dur, führt im Molltrugschluss als [°VI] nach Es-dur zurück.

[Wolf 19] <Wenn du zu den Blumen gehst> "A-B-A-B-B(Rondo)" [A-D-A-D-A]

Tonart: A-dur. Das Gedicht gibt dem Lied die Rondoform "A-B-A-B-A", wobei die "A"-Teile (wie in obigem Beispiel [Schubert 4]) sprachlich und musikalisch völlig gleich sind. Der Übergang vom "A"-Teil zum "B"-Teil vollzieht sich jeweils in einer rückläufigen Kadenz: auf den Halbschluss von A-dur [I-V] am Ende des "A"-Teils folgt der "B"-Teil(ab T.9 in der 1.Strophe, ab T.27 in der 2.Strophe) in der IV.Stufe D-dur[S]. Im musikalischen Aufbau sind diese beiden subdominantischen "B"-Teile zwar ähnlich angelegt, aber nicht identisch wie die "A"-Teile, was durch den Textinhalt(Vergleich der schönen Geliebten mit den Blumen) bedingt sein dürfte.

VII-5.2.2 Entsprechung von sprachlicher und musikalischer Form

Die Lied-Komposition entspricht dem drei- oder mehrteiligen Gedichtaufbau (grundsätzlich ohne Wiederholung von Gedichtstrophen). Das Gedicht ist entsprechend seiner drei- oder mehrteiligen Form ("A-B-A", bzw. deren erweiterten Varianten) vertont, der Mittelteil "B" ist subdominantisch.

[Beethoven 3] <Wo die Berge so blau> "A-B-A" [C-G-C]

Das 2.Lied aus Beethovens Liederkreis 《An die ferne Geliebte》 ist in der "A-B-A" Form angelegt. Es steht in G-dur, der Mittelteil "B" steht in C-dur. Rummenhüller bezeichnet diesen Mittelteil als einen "suggestiven Moment des Innehaltens", als "Beschwörung der romantisch entgrenzten Landschaft" (RUMMENHÖLLER 1989: 101). Tatsächlich scheint im "ruhigen Tal", wo "still die Primel dort sinnt", die Zeit stillzustehen. Das musikalische Geschehen schwingt wie ein Wiegenlied zwischen [T] und [D] von C-dur (wenn man die Perspektive wechselt— siehe Kapitel VII-2 über die plagale Fortschreitung— und die Stelle von G-dur aus betrachtet, wiegt sich das Ganze als mehrfach wiederholtes Amen-Muster [IV-I]; jedoch sind durch die Löschung des Vorzeichens für <fis> die Takte 10-31 innerhalb der Doppelstrichgrenzen ausdrücklich als C-dur definiert). Wie ein im Halbschlaf gemurmertes Gebet wiederholt die Melodie immer wieder (insgesamt 36 mal!) den Quintton <g>. Diese subdominantische Ruhepause des Mittelteils scheint viel Energie freizusetzen, denn im darauf folgenden "A"-Teil der Reprise wirkt der musikalische Fluss viel bewegter als im Anfangsteil "A"(Man vergleiche hierzu das Beispiel [Brahms 16]).

[Mahler 3] <Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald> "A-B-A" [D-G-D]

Die Tonart ist D-dur. Der Mittelteil(T.59-78) steht in G-dur[S]. Das Lied erzählt von zwei Liebenden: im Anfangsteil die Erwartung der Nacht in D-dur[T], im Mittelteil die Erfüllung dieser Erwartung in G-dur[S]; im Endteil wird das "schlafselige Mägdelein" in die Gegenwart D-dur[T] zurückgeschreckt: "wo ist dein Herzliebster geblieben?" Es ist bemerkenswert, dass der Mittelteil[S] als Erzählzeit die Verbform des Präteritums bringt("verging", "brach an", "kam") im Gegensatz zur direkten Rede in den beiden Rahmenteilten.

[Mahler 5] <Rheinlegendchen> "A-B-A" [A-D-A]

Dies ist ein wunderbares Beispiel für die Subdominante genau in der Mitte des Liedes. Die in A-dur erzählte Geschichte ist an einem Punkt angelangt, wo man eigentlich nicht die Subdominante erwartet, sondern eher eine in die Zukunft weisende Dominante, weil man voll Spannung fragt: "Und was geschieht wohl jetzt?" Das Mädchen hat seinen Ring in den Neckar geworfen und malt sich aus, wie dieses Ringlein dann in den Rhein fortgeschwemmt wird und die weite Reise zum Meer antritt. Genau an dieser Stelle(T.60) moduliert das Lied in die Subdominanttonart D-dur. Das konnte bedeuten, dass alles, was von nun an berichtet wird, ein Wunschtraum ist. Freilich hat das Mädchen in der Absicht, sich vom Liebsten zu trennen, seinen Verlobungsring ins Wasser geworfen. Aber die Subdominante zeigt an, dass es im Grunde seines Herzens die unbedachte Handlung rückgängig machen möchte und den Liebsten sehnlichst herbeiwünscht. Und so malt es sich eine unwahrscheinliche Verkettung von Zufällen aus, träumt von einem Wunder: der Liebste "tät" von weither "springen", um das "Goldringlein" wieder zu bringen. Traum und Wunder stehen als Schlüsselworte für die Verwendung der Subdominante. Eine zweite Interpretation für diese unerwartete Modulation im Mittelteil bietet der Topos "Meer" und das Bild des "Verschlungenwerdens durch den Fisch". In der Tiefenpsychologie sind dies links-bezogene Symbole, die Regression und Tod (und im weiteren dann auch Wiedergeburt— man denke an den Jonas-Mythos) bedeuten. In diesem Fall erfährt der Ring(die totgesagte Liebe) eine wundersame Wiedergeburt aus dem Mutterschoß des Meeres.

VII-5.2.3 Varianten der dreiteiligen Form

[Schubert 1] <Abschied> "A-B-A-B-A-B-A(Rondo)" [Es-As-Es-As-Es-Ces-Es]

Das Lied steht in Es-dur, die "B"-Teile(2., 4. und 6.Strophe) sind subdominantisch. Dieser Abschiedsgesang wird getragen vom Rhythmus des trabenden Pferdchens. Die beiden ersten subdominantischen Strophen ("Bäume, Garten und der silberne Strom", "Sterne am Himmel so hold") stehen in weichem As-dur[S], der IV.Stufe von Es-dur. Die kühne Rückung nach Ces-dur[S] in der letzten subdominantischen Strophe bringt einen heftigen Einbruch von Schmerz, "ihr Sterne, verhüllt euch grau ... ade!", während das Pferdchen unverdrossen weitertrabt. Und so geht eben die Reise dahin: die Rückmodulation nach Es-dur[T] lässt hoffen, dass die Abschiedstränen doch allmählich versiegen werden...

[Brahms 8] <Des Liebsten Schwur> "A-B-A-B-A-B-A-B" [F-B-F-B-F-B-F-B]

Tonart: F-dur, regelmässige Strophenform. Jeder Strophe ist ein subdominantischer Teil in B-dur[S] eingebettet(T.23, T.49, T.71), dessen Text stets voll Zärtlichkeit auf den Geliebten zu sprechen kommt.

[Mahler 7] <Wenn mein Schatz Hochzeit macht> "A-B-C-A-B" [d-B-g-Es-d-B-g]

Form:	"A"	"B"	"C"	"A"	"B"
Tonart:	d-moll	B-dur, g-moll	Es-dur	d-moll	B-dur, g-moll
Funktion:	[T]	[S]	[D]	[T]	[S]

In diesem Lied ist der Mittelteil dominantisch, der vom Text her Hoffnung ausdrückt: "Blümlein blau, verdorre nicht!" Die Ecksätze bringen je zwei Themen: das 1.Thema des Anfangsteils schildert die traurige Realität der "fröhlichen Hochzeit", im 1.Thema des Schlussteils die hoffnungslose Situation("alles Singen ist nun aus!") in d-moll[T]. Das 2.Thema des Anfangsteils bringt die einsamen Tränen [T], im 2.Thema des Schlussteils das Versinken in den Schlaf, an das Leid gedenkend [S]. Interessant ist, dass im 2.Thema die Subdominante zunächst in B-dur erscheint, aber alsbald (vom Schmerz überwältigt) in die parallele Molltonart absinkt. Das Lied kehrt nicht in die Ausgangstonart zurück, sondern endet in der Subdominanttonart g-moll. Es wurde jedoch nicht in die Gruppe [E1] (Kapitel VII-1.3.2: Verlassen der Tonika auf Nimmerwiederkehr durch Modulation in eine Subdominante am Ende des Liedes) aufgenommen, weil durch das subdominantische Glied "B" zweimaliges Auftreten (ähnlich dem 2.Thema in Exposition und Reprise eines Sonatenhauptsatzes) formbildende Wirkung hat.

[Schubert 25] <Erstarrung> "A-B-C-A-B" [c-Es-g-c-As-c-Es-g-c]

Tonart: c-moll. Das fünfteilige Lied ist nach folgendem Plan angelegt:

Form:	"A"		"B"	"C"	"A"		"B"		
Strophe:	1		2	3	4		5		
Tonart:	c-moll	Es-dur	g-moll	c-moll	As-dur	c-moll	Es-dur	g-moll	c-moll
Funktion:	[T]	[T]	[D]	[T]	[S]	[T]	[T]	[D]	[T]

Der verzweifelte Liebhaber sucht "im Schnee vergebens" nach Spuren der glücklichen Zeit mit ihr. Im subdominantischen Mittelteil scheint er sich zu besinnen: "die Blumen sind erstorben, der Rasen sieht so blass". Aber lange währt das subdominantische Verständnis der winterlichen Realität nicht, schon ab T.60 stürzt er sich wieder in die rastlose Suche nach einem "Angedenken".

[Schubert 9] <Der Alpenjäger> "A-A-A-B-A" [C-As-C-A]

Die Heimat mit Lämmlein, Blumen und Mutter ist bis T.69 durch C-dur (bzw.a-moll) dargestellt; von dieser behüteten Welt (durch einen ganzen Takt Pause abgesetzt) verlockt Welt der Alpen(T.71, As-dur[S]) den Knaben zum freien Jägerleben. Jedoch wirft das Erscheinen des Berggotts den verwegenen Knaben in T.131 in die Welt der Menschen zurück: nicht in die Ausgangstonika C-dur[T], sondern in die Ersatztonika A-dur – was bedeuten könnte, dass durch die Erfahrung der eigenen Grenzen sich die Erlebnisperspektive des Knaben grundlegend verändert hat.

VII-5.2.4 Sonderfall: extrem kurzes Mittelfeld

Das Gedicht ist zweiteilig konzipiert, wurde jedoch durch die Vertonung in eine dreiteilige Form mit extrem kurzem Mittelteil eingebunden.

[Brahms 16] <O kühler Wald> "A-B-A" [As-Fes-As]

Der "B"-Teil ist extrem kurz. Er besteht aus nur 2 Takten, genau in der Mitte der Komposition(T.12-14). Der Text dieser beiden Takte ist bereits der Beginn der zweiten Gedichtstrophe und verinnerlicht das Naturbild des "kühlen Walds" zur Seelenlandschaft: "Im Herzen tief...". Nicht nur durch die subdominantische Funktion [•VI], sondern auch rhythmisch ist diese Stelle aus dem As-dur Rahmen abgehoben: da die Viertelnoten des ersten Teils(\downarrow) zu halben Noten(\downarrow) gestaut werden, verändert sich die Zeitqualität. Die Zeit scheint stillzustehen. Und, als ob diese meditative Ruhe im Zentrum der Komposition einen Durchbruch bewirkt hätte, fließt danach(ab T.15), zurück in As-dur, die musikalische Bewegung freier als am Anfang, nämlich in Achtelnoten(\downarrow), dahin (Man vergleiche hierzu auch das Beispiel [Beethoven 3]).

VII - 6 Die Subdominante als Ausdrucksträger im Mittelteil eines Liedes [M2]

In diesem Kapitel sind Beispiele zusammengestellt, in denen das Erscheinen der Subdominante im Mittelfeld einer Komposition nicht nach formbildenden Prinzipien erfolgt, sondern den Ausdrucksgehalt ganz bestimmter Textstellen verdeutlicht. Bei der Klassifizierung des Materials war allerdings nicht zu vermeiden, dass die Einteilung der Lieder sich in manchen Fällen mit andern Kapiteln überschneidet. So lässt sich eine ganze Reihe der in diesem Kapitel aufgeführten Beispiele auch in Kapitel VII-11(Sprachliche Topoi) ansiedeln, und andererseits können Beispiele, die in Kapitel VII-7(der Tristan-Akkord) gezeigt werden, in ihrer Eigenschaft als Ausdrucksträger auch in diesem Kapitel erscheinen. Im Zusatzband, der sämtliche Beispiele enthält, sind die jeweiligen Kategorien des subdominantischer Kontexts angegeben. Die subdominantisch vertonten Sprachinhalte wurden nach folgenden Gesichtspunkten geordnet:

1. Die Subdominante in der Darstellung eines emotionalen Höhepunkts
2. Die Metapher in subdominantischer Darstellung
3. Naturbild-Seelenbild in subdominantischer Darstellung
4. Traum und Erinnerung in subdominantischer Darstellung

VII-6.1 Die Subdominante in der Darstellung eines emotionalen Höhepunkts [Beethoven 2] <Ich liebe dich> "Gott schütze dich!"

Tonart: G-dur. Tonaler Plan: [G-D-G]([T]-[D]-[T]), dann zum Schluss als Höhepunkt(höchster Ton, forte) in C-dur[S] das Gebet, "Gott schütze dich!" (T.29-31), bevor die Komposition in die Coda G-dur[T] einmündet.

[Strauss 1] <Allerseelen> "Komm an mein Herz, dass ich dich wiederhabe"

Das Lied steht in Es-dur. Es schildert das Wiederaufflammen einer Liebe im Spätherbst des Lebens("wie einst im Mai"). In den langen Jahren der Trennung war die Beziehung dieser beiden Liebenden erstorben(daher der Titel <Allerseelen>), aber die unverhoffte Begegnung an eben diesem einen Tag im Jahr, der "ja den Toten frei" ist, hat sie nun zu neuem Leben erweckt, "wie einst im Mai". Der Höhepunkt, "komm an mein Herz, dass ich dich wieder habe"(T.33-34,ff.), steht in f-moll[S] und bringt auch mit dem Ton <as> den höchsten Ton der Singstimme.

[Schubert36] <Letzte Hoffnung> "Wein' auf meiner Hoffnung Grab"

Tonart: Es-dur. Die Subdominante As-dur[S] erscheint in T.35-36 und T.39-40, wo sich die emotionale Spannung in Tränen auflöst: "wein, weine ...". Nur an diesem beiden Stellen stockt auch der rhythmische Puls: die Achtelnoten(♩) verlangsamen sich bis zu halben Notenwerten(♩̣).

[Schubert 30] <Gretchen am Spinnrade> "sein Händedruck und ach... "

Die Tonart der traurigen Gegenwart("Meine Ruh ist hin") ist d-moll. Die Erinnerung an seinen "hohen Gang, seine edle Gestalt" steigt in F-dur[T] auf, wendet sich aber mit der Intensivierung des Gefühls("sein Händedruck, und ach") nach B-dur[S], um dann bereits bei dem Wort "sein Kuss"(was nach dem Kuss geschah, wird verschwiegen) jäh in die trostlose Gegenwart nach d-moll[T] abzustürzen.

[Mahler 6] <Verlorne Müh'> "... mein Herz dir schenken"

Tonart: G-dur. Das Lied trägt die Überschrift: gemächlich, heiter. Den jungen Mann scheinen die weiblichen Verführungsversuche zu belustigen, er singt in unbeschwertem G-dur[T]. Vom Standpunkt des verliebten Mädchens aus sieht die Situation anders aus: als ahnte sie, wie vergebens doch alles sei, lockt sie kläglich in g-moll[T]: will er nicht mit ihr "die Lämmer besehen"(ab T.11), oder "etwas naschen"(ab T.40), und jedes Mal weist er sie in heiterem G-dur[T] zurück. Beim dritten Mal fasst sie Mut und offenbart mit Tränen in Es-dur[S] ihr ganzes Gefühl, "gelt, ich soll mein Herz dir schenken!?", aber auch das findet er, nach wie vor in heiterem G-dur[T], nur komisch: die doppelten Terzgänge in der Coda lachen in schallendem Fortissimo!

Man vergleiche zu diesem Lied das Beispiel [Mahler 4] <Lied des Verfolgten im Turm> (Kapitel VII-5.1), wo die Verführungstrategie in umgekehrter Reihenfolge abläuft: zwei Mal, voll Zuversicht, als [S], das dritte Mal, da sie merkt, es ist vergebens, resigniert als [T]; es entsteht quasi ein emotionelles diminuendo. In obigem Beispiel jedoch wird durch das Erscheinen der Subdominante [S] erst beim dritten Mal eine grosse emotionelle Steigerung erreicht, die im Rahmen des heiteren G-dur um so tragischer wirkt.

[Schubert 8] <Delphine> "Was soll ich beginnen vor Liebe?"

Die Tonart dieses gross angelegten Liebeslieds(133 Takte!) ist A-dur. Das Gedicht ist nicht strophig angelegt, jedoch lässt sich die arienartige Form in fünf Teile untergliedern: 1. A-dur[T]; 2. a-moll[T]; 3. F-dur[S], "Nichts will ich tun, wissen und haben"; 4. A-dur[T] bringt aber T.84-85 wieder F-dur[S], "der Rose Wange will bleichen"; 5. führt vom Orgelpunkt <e> in die Schlusskadenz von A-dur, mit dem Höhepunkt des subdominantischen Aufschreis, "Was" (soll ich beginnen vor Liebe?) T.122 F-dur[S].

[Schumann 20] <Süsser Freund> "Weisst du nun die Tränen?"

Das Lied steht in G-dur. Die junge Frau schickt sich an, ihrem Mann zu gestehen, dass sie ein Kind erwartet. Im Mittelteil des Liedes "flüstert" sie ihm in C-dur[S] das bevorstehende freudige Ereignis "ins Ohr"(ab T.25). Mit den praktischen Erwägungen— an welchem Platz im Zimmer die Wiege aufgestellt werden soll— moduliert das Lied in die Ausgangstonart G-dur[T] zurück(T.45).

[Brahms 13] <Mädchenlied> "Die Tränen rinnen mir übers Gesicht"

Das Mädchen weint, weil es keinen Bräutigam hat und ihm deshalb das "Spinnen am Brautschatz" sinnlos erscheint. Die "Tränen" erscheinen als zart aufgeweichte Fortschreibung [+IV²-IV²-II³-+I].

[Schubert 21] <Du bist die Ruh> "erhellte"

Tonart: Es-dur. Dieses meditative Lied bringt in der (wiederholten) letzten Strophe einen kühnen Abstieg zur Subdominante As-dur[S] auf dem Umweg über Ces-dur[S]: [Ces-B-Es-As]([*VI-V-I-IV]). Die völlig unerwartete Ausweitung des Tonraums nach Ces-dur[*VI] beleuchtet das Wort "Glanz". Bei der Ankunft in As-dur(= "erhellte") steht die Zeit still: die pulsierenden Sechzehntelnoten, die sonst das ganze Lied durchziehen, werden in T.58-59 zu ganztaktigen Akkorden, und in T.60 kommt mit einer ganztaktigen Pause alles zum Schweigen. Der Text gibt einen Hinweis: der Zustand "erhellte" setzt voraus, dass das Augenzelt erhellt wurde(worden ist). Das Verb "erhellen" ist im Gedicht durch Aussparung des Hilfsverbs auf seine Partizipform "erhellte" reduziert, als eine in die Gegenwart hineinreichende Vergangenheitsdarstellung. Da alle anderen Verben des Gedichts im Präsens oder Imperativ stehen, scheint es kein Zufall zu sein, dass Schubert dieses vergangenheitsträchtige Verb im Subdominanzraum ansiedelt und den As-dur Klang[S] über die ganztaktige Pause hinweg nachklingen lässt bis zum Anschluss, "O füll es ganz!", mit welchen auch die Sechzehntelnoten wieder zu fließen beginnen.

VII-6.2 Die Metapher in subdominantischer Vertonung

Die folgenden Lieder zeigen in den subdominantisch vertonten Stellen sprachliche Bilder, denen eine tiefere Bedeutung zukommt.

[Mahler 8] <Wo die schönen Trompeten blasen> "Haus von grünem Rasen"= Grab

Das Lied steht in c-moll. Es bewegt sich im fast ausschliesslich zwischen [D] und [T], so stehen die ersten 16 Takte im Bereich des Orgelpunkt des Quinttons <g>, in Erwartung des nächtlichen Gastes, der in T.40(in weichem C-dur) erscheint(wirklich oder als Traumgestalt?), um der Liebsten seinen nahen Tod anzukündigen. Das Mädchen spricht zu ihm in E-dur[D](T.88-111, Zukunftserwartung). Aber seine Botschaft ist(in c-moll[T], T.166-169) ohne Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft, "ich zieh' in Krieg auf grüne Heide". Die darauffolgende Tonart As-dur[S](T.170-174) weitet das Naturbild aus, "die grüne Heide, die ist so weit", zum "Haus von grünem Rasen"— er muss sterben, und niemand wird wissen, wo sein Grab ist.

[Schubert 20] <Die Taubenpost> "Tauben"= Sehnsucht

Die treue Brieftaube flattert zwischen G-dur[T] und B-dur[T] hin und her. Das Ende des Liedes gibt Auskunft auf die Frage("Kennt ihr sie?") nach dem Wesen dieser wundersamen "Botin treuen Sinns": sie heisst in A-dur[S] "die Sehnsucht" (T.77-78), und sie versichert den Liebenden in C-dur[S](T.73-76), in Es-dur[S] "des schönsten Gewinns"(T.89-91). Die Verwendung von drei verschiedenen Subdominant-Orten innerhalb des engen Rahmens von nur 18 Takten(in Modell von Bartóks Achsenkreuz sowohl die mittlere als auch die rechte und die linke Subdominante, die polare Gegensubdominante ist ausgespart) könnte auf die übernatürliche Fähigkeit dieser Brieftaube, gleichzeitig hier und dort aufzutauchen, anspielen.

[Schubert 19] <Die Sterne> "Sterne"= Boten der Liebe

Tonart: Es-dur. Sobald die Sterne metaphorisch als " Boten der Liebe" bezeichnet werden(T.77-83), wechselt die Tonart nach Ces-dur[S].

[Schubert 44] <Suleika II> "Regen"= Tränen

Tonart: B-dur. Das Gedicht besingt den Westwind, der den Regen bringt. Das grosse Lied ist zweiteilig angelegt: T.1-128(mässig), T.129-186(geschwind). Der erste Teil steht in der "A-B-A" Form mit der Tonartenfolge B-dur[T](T.1-39), F-dur[D](T.40-83), B-dur[T](T.84-128). Der F-dur Mittelteil fällt jedoch in T.56-78 bei den Worten "stehn bei deinem Hauch in Tränen" völlig unvermittelt nach Des-dur(von F-dur aus gesehen [S]) ab- wie wenn jemand plötzlich in Tränen ausbricht!

[Wolf 17] <Und willst du deinen Liebsten sterben sehen>

"goldne Fäden, die der Wind bewegt"= die Haare der Geliebten

Tonart: As-dur. Der Liebende begeistert sich an der Haarpracht der Geliebten, den "goldnen Fäden, die der Wind bewegt"(T.9-10). Diese Textstelle erscheint in Des-dur[S], und, wie um das freie Wehen der Haare zu illustrieren, löst sich auch die Bass-Stimme der Klavierbegleitung in fließende Sechzehntelnoten auf.

VII-6.3 Naturbild-Seelenbild in subdominantischer Darstellung

In dieser Gruppe kommt dem jeweiligen Schlüsselwort eine doppelte Bedeutung zu: Das Naturbild wandelt sich zum Seelenbild (Man vergleiche hierzu auch die in Kapitel VII-5.2 aufgeführten Beispiele [Schumann 16] <Meine Rose> und [Brahms 16] <O kühler Wald>, in welchen die Wandlung vom Naturbild zum Seelenbild formal in das Gedicht integriert ist und dadurch formbildend auf die Komposition einwirkt).

[Schubert 32] <Im Abendrot> "Himmel"

Das Lied steht in As-dur. Die Gebetsstimmung vorbereitend, bringt es zu Beginn(T.3) das Amen-Muster[A4]. Der leuchtende Abendhimmel in As-dur[T] verklärt sich zum Seelenbild des jenseitigen Himmelreichs nach Des-dur[S] (T.27-28): der Sänger möchte "Gottes Himmel schon allhier im Busen tragen" (Dieses Beispiel erscheint auch in Kapitel VII-2.2.3).

[Schubert 28] <Frühlingsglaube> "nun muss sich alles, alles wenden"

Tonart: As-dur. T.1-9 bringt im Wiegenliedmuster[I-V-I] über dem Orgelpunkt <as> das webende Atmen der erwachenden Natur. Die Übertragung des Naturbilds (aufblühender Frühling) zum Seelenbild(Ende der Qual, sei nicht bang!) vollzieht sich mit der Ausweichung in den Subdominantklang der IV.Stufe Des-dur[S](T.23, bzw. T.40), wo auch der webende Rhythmus innehalt und die sechzehntel Notenwerte (♯) sich zu Viertel-(♩) und Achtelnoten(♯) verdichten.

[Schubert 14] <Der Jüngling an der Quelle>

"ach, und Blätter und Bach seufzen, Louise, dir nach"

Tonart: A-dur. Das Lied trübt sich in T.17-18 nach Moll ein [♭IV-♭I]=[S-T], und zwar bei der Textstelle, wo die Naturlaute "Blätter und Bach" die eigene Seelenlage durch "seufzen" auszudrücken scheinen. Diese Stelle erfährt in der Wiederholung(T.20-21) eine Steigerung durch den Namen der Geliebten: "Louise". Diesen geliebten Namen hat Schubert mit dem sogenannten "deutschen Sextakkord" [♯♯₆][S] bedacht, dessen subdominantische Sehnsucht im Beispiel [Schubert 3] <An die Nachtigall> ebenfalls einen geliebten Namen("Amor", T.31) ausspricht.

[Strauss 5] <Die Zeitlose> "den Leib von einer Lilie, die Farb von einer Rose"

Das Lied steht in G-dur. Das Naturbild der spät erblühten Herbstzeitlose wird ab T.8 C-dur[S] durch die Vorstellung des lockenden Gifts, das "aus dem reinen Kelch so rötlich blinkt"(T.13-15), Es-dur[S] zur Warnung vor den tödlichen Gefahren der letzten Liebe umgedeutet. Hier ist eindeutig der erotische Aspekt subdominantisch vertont.

[Beethoven 1] <Adelaide> "und Nachtigallen flöten: Adelaide!"

Tonart: B-dur. Das Lied ist zweiteilig gebaut. Der tonale Plan des ersten Teils ist: B-dur[T], F-dur[D], Des-dur[T], Ges-dur[S], F-dur[D]. Die subdominantische Stelle Ges-dur beginnt in T.55, nach dem Doppelpunkt der Textstelle: "und Nachtigallen flöten: Adelaide!" Ein Vergleich mit der Textstelle(T.50-51) zeigt, dass hier nur "Nachtigallen flöten"(in As-dur[D]), während bei der folgenden, nach Ges-dur[S] modulierenden Textstelle zu hören ist, WAS die Stimme der Nachtigall flötet: den geliebten Namen "Adelaide!". Und durch diesen süßen Klang wird für den Liebenden die abendliche Landschaft(bis T.62) subdominantisch verzaubert. Im zweiten Teil des Liedes gibt es keine textbezogene subdominantische Wendung.

VII-6.4 Traum und Erinnerung in subdominantischer Darstellung

Diese Lieder bringen die Subdominante[S] bei Textstellen, die auf Traum oder Erinnerung bezogen sind.

[Schubert 33] <Im Dorfe> "Ich bin zu Ende mit allen Träumen ..."

Das Lied steht in D-dur. Tief in der Nacht zieht der einsame Wanderer durch ein Dorf, wo alle Menschen schlafen "in ihren Betten und sich manches träumen, was sie nicht haben". In T.20-26 sinnt er nach über das Wesen der Träume in G-dur[S]. Später(T.41-42) erfahren wir, dass er "zu Ende mit allen Träumen" B-dur[S] ist und seinen nächtlichen Weg durch D-dur[T] fortsetzen wird.

[Schubert 22] <Ellens zweiter Gesang> "Träume nicht, dass ..."

Tonart: Es dur. Der Krieger schläft. Ellen singt ihm ein Wiegenlied. Sie möchte, dass er vergisst, was hinter ihm liegt. So singt sie, was er NICHT träumen soll. In diesem Zusammenhang erscheint die Subdominante dreimal: T.19-22 in As-dur[S]("dass Jagdhörner dich erwecken"), T.40-43 in Ces-dur[S]("dass dein edles Ross erlag"), und T.66-69 in As-dur[S]("wird kein Jägerhorn dich wecken").

[Schubert 26] <Erster Verlust> "jene Tage der ersten Liebe"

Das Lied steht in f-moll, sinkt jedoch sofort hinab in die Erinnerung an die schönen Tage, "jene Tage der ersten Liebe", die ganztaktig(T.4) in Des-dur[S] (IV.Stufe der Paralleltonart As-dur) ausgekostet wird. Die entsprechenden Textstelle am Ende des Liedes(T.20) bringt die Subdominante nicht mehr: hat der Sänger eingesehen, dass "jene holde Zeit" unwiederbringlich entschwunden ist?

[Brahms 15] <Nachtigall> "das ist von andern himmelschönen,
für mich nun längst verklungenen Tönen"

Das Lied steht in f-moll. Das Lied der Nachtigall weckt die Erinnerung an frühere glückliche Zeiten. Beim Aufsteigen der Erinnerung(T.18-19) ritardiert der rhythmische Fluss zu Viertelnoten, um in dann T.20-21 wie erlöst in Sechzehntelnoten "andere, himmelschöne Tage" subdominantisch von der dorischen IV.Stufe([+IV], B-dur[S]) zur Doppeldominante([$\frac{V}{\#}$], [S]) aufzuschwellen zu lassen.

[Brahms 7] <Dein blaues Auge> "es brannte mich ein glühend Paar"

Tonart: Es-dur. In T.13 moduliert das Lied in den Trugschluss von Moll[\bullet VI]. Der Text erinnert ab T.14 die frühere Geliebte: "es brannte mich ein glühend Paar"(anderer Augen, nicht die blauen Augen der jetzigen Geliebten!). Die Verbzeitform des Präteritums erscheint nur an dieser subdominantisch vertonten Stelle.

[Schubert 37] <Liebesbotschaft> "... in Träume versenkt, meiner gedenkend"

Tonart: G-dur. Die 2.Strophe steht in C-dur[S], er erinnert sich an ihren Blumengarten. Die 3.Strophe beginnt in a-moll[S], mit der Vorstellung, wie traurig sie nun, seiner gedenkend "das Köpfchen hängt", wendet sich jedoch alsbald nach H-dur[D], die baldige Rückkehr des Geliebten in Aussicht stellend.

[Schubert35] <Kriegers Ahnung>

"wie hab ich oft so süß geträumt an ihrem Busen warm"

Tonart: c-moll. Schauplatz: am Lagerfeuer beim Schlachtfeld. Beim Anblick der Flammen steigt ab T.29 in As-dur[S] die Erinnerung an trauliche Nächte mit der Geliebten auf, bis ab T.38 das holde Bild verdrängt wird durch den Dominantton <des(cis)> der Gegen-Tonika fis-moll[T] als düstere Zukunftsaussicht des nahen Todes.

[Schubert 11] <Der Einsame> "zu einem frohen Traume bereitet man gemach sich zu"

Tonart: G-dur. Die Subdominante[S] erscheint als C-dur und a-moll: in der 2.Strophe(T.17-23) zum Nachsinnen am Feuer, in der 4.Strophe zu einem frohen Traume, in der 5.Strophe zum Lob der stillen Ländlichkeit, die beschauliche Lebensauffassung der Biedermeierzeit spiegelnd.

[Brahms 1] <Alte Liebe> "ein Auge sieht mich an"

Das Lied steht in g-moll. Die Erinnerung an früher steigt hoch. Es ist, als ob jemand ins Zimmer gekommen wäre, Blumen gebracht hätte, und "ein Auge sieht mich an": an dieser Stelle(T.44) erscheint die dorische IV.Stufe[+IV]. Jedoch wird schon in T.45 der Terzton <e> widerrufen und nach <es> [IV] eingedunkelt: die soeben freudig aufgestiegene Erinnerung versinkt alsbald wieder in Wehmut.

VII - 7 D e r T r i s t a n - A k k o r d [T R]

Aufbau, Wesen und Wirkung des [TR] wurden in Kapitel V-2.3 vorgestellt. Dieses Kapitel bringt Beispiele für seine verschiedenen Erscheinungsformen.

1. Das Erscheinen [TR] am Anfang des Klaviervorspiels
2. Das Erscheinen des [TR] am Anfang des gesungenen Liedes
3. Das Erscheinen des [TR] innerhalb des gesungenen Liedes
4. Die Übersteigerung des [TR] in Schumanns <Der Nussbaum>

Dem Liedtitel ist jeweils ein Schlüsselwort des Textes beigelegt.

VII-7.1 [TR] am Anfang des Klaviervorspiels

Wenn das Klaviervorspiel mit dem [TR] beginnt, stockt der musikalische Ablauf, bevor er überhaupt in Fluss kommen könnte.

[Wolf 14] <Über Nacht> "Weinen und Sorgen"

Das Lied ist in Es-dur notiert, die 1.Strophe beginnt jedoch in es-moll. Die den ganzen ersten Takt hindurch lang ausgehaltene II.Stufe in Moll des [TR] löst sich nur zögernd in den Dominantseptakkord auf, nach welchem die Singstimme in der Moll-Tonika einsetzt. Das gleiche Muster des [TR] erscheint noch einmal am Ende der 1.Strophe(T.10-12) zum Text, "du grüßest den dämmernden MORGEN mit Weinen und mit SORGEN", jeweils den deklamatorischen Schwerpunkt der Gedichtzeile unterstreichend, sowie im Klavierzwischenpiel vor der letzten Strophe(T.22), gleichsam einmal an das Erlebte erinnernd.

[Schubert 7] <Dass sie hier gewesen> "Düfte, Tränen"

Das Lied steht in C-dur. Die Tonart lässt sich zu Beginn nicht bestimmen, da zunächst eine Reihung von Tristan-Akkorden erscheint, die jeweils als Seufzer in den verminderten Septakkorde absteigen, aber ohne sich aufzulösen. Diese impressionistische Verschleierung der Tonart hemmt auch den Zeitablauf, bevor er überhaupt in Fluss kommt. Erst in T.13 klärt eine Kadenz die tonalen Verhältnisse als C-dur[T]; jedoch bleibt auch diese bereits in T.17 auf dem Halbschluss stehen, T.18 ist durch eine ganze Pause völlig entgrenzt, und aus dieser Leere heraus wiederholt ab T.19 die 2.Strophe (analog zu T.1-17) das gleiche zögernde Muster. Die 3.Strophe ist eine Variante der beiden ersten Strophen.

[Schubert 46] <Wer sich der Einsamkeit ergibt> "wehmütige herzliche Klage"

Tonart: a-moll. Das Klaviervorspiel beginnt in T.1 mit dem [TR] der II.Stufe und erreicht erst auf dem Weg über die Doppeldominante(den sogenannten "französischen Sextakkord": [$\frac{V_7^2}{7}$], [S]) die Dominante[D] der Eröffnungs-Kadenz. Das Stocken des musikalischen Flusses, den diese beiden subdominantischen Akkorde verursachen, illustriert den Kontext zu diesem Lied in Goethes Roman (GOETHE 1953, 2: 184): "... die wehmütige, herzliche Klage drang tief in die Seele des Hörers. Es schien, als ob der Alte manchmal von Tränen gehindert würde, fortzufahren; dann klangen die Saiten allein, bis sich wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten dareinmischte...".

VII-7.2 [TR] am Anfang des gesungenen Liedes

[Wolf 13] <Sterb ich, so hüllt mich in Blumen> "Sterb ich"

Tonart: As-dur. Über dem Ostinato-Basston <as>, der wie eine Totenglocke das ganze Lied durchzieht, entsteht in T.2 im Zusammenklang von Singstimme und rechter Hand der Klavierbegleitung der Tristan-Akkord [II₇], die Worte dazu sind: "Sterb ich...". Dieses Lied erinnert sehr an Wagners <Träume> (Studie zu 《Tristan und Isolde》, 《Wesendonk-Lieder》 Nr.5), wo im Klaviervorspiel T.11 der [TR] in gleicher Form über dem Orgelpunkt <as> erscheint. Wagners Todessehnsucht, "sanft an deiner Brust verglühn und dann sinken in die Gruft", drückt sich im Gedicht von Wolfs Komposition(T.16) als "lieblich sterben" aus.

[Brahms 5] <Auf dem Kirchhofe> "regenschwer", "sturm bewegt"

Der Tristan-Akkord erscheint auf dem Wort, das in der sprachlichen Aussage der wichtigste Bedeutungsträger ist: in T.6 "regenschwer", in T.21 "sturm bewegt".

[Schumann 10] <Ich will meine Seele tauchen> "hauchen", "zittern", "beben"

Dieses Beispiel ist auch in Kapitel VII-3.2.2([A2]) angeführt für den Einstieg in die Komposition beim subdominantischen Glied der Kadenz. Durch den Sog der Dominante in der kadenzierenden Fortschreitung hat in diesem Lied der [TR] nicht die hemmende, zeitstauende Wirkung wie etwa in Beispiel [Schubert 7]. Auch liegt hier kein deklamatorischer Schwerpunkt (wie etwa in den Beispielen [Brahms 5] und [Wolf 13]) auf den [TR], sodass dieser Liedanfang eher leicht und "gehaucht"(T.6) wirkt.

VII-7.3 [TR] innerhalb des gesungenen Liedes

[Schubert 39] <Nachtviolen> "ernst und schweigend"

Mit dem Erscheinen des [TR] in T.23 und 24("doch ihr blicket ernst und schweigend in die laue Frühlingsluft") fällt ein Schatten von Wehmut auf das zarte Blumenlied, weil im Text das freundliche Anerbieten der grünen Blätter(in G-dur[D]), "freudig zu helfen, die Blume zu schmücken", abgelehnt wird. Der Dichter (und wohl auch der Komponist? — da er sich dieses Gedicht zur Vertonung erkoren hat) fühlt sich in "stillen Nächten" dieser einsamen Blume verwandt, wenn er, im Verzicht auf Freundschaft und Hilfe, "ernst und schweigend" die "erhabnen Wehmutsstrahlen" verinnerlicht.

[Schumann 13] <In der Fremde(op.39,Nr.1)> "lange tot"

Das Lied steht in fis-moll. Die Heimat liegt unerreichbar weit "hinter den Blitzen rot", "Vater und Mutter sind lange tot". Das Wort LANGE ist durch den [TR] eine ausdrucks-mässige Dehnung, ohne den realen Zeitablauf der Sechzehntelnoten zu ändern.

[Brahms 3] <An die Nachtigall> "flieht der Schlaf"

Das Lied steht in E-dur. Der [TR] im 2. Teil bringt eine Eintrübung nach Moll. Dadurch wird die Parallelstelle zu T.3([II¹]) in T.30 zum Tristan-Akkord (in Moll leitereigen als II.Stufe). Was im 1. Teil(T.3) in Dur eine Bitte an die Nachtigall, nicht "so laut" zu singen, war, hat sich im 2. Teil(T.30) zum Vorwurf verdüstert: "dann flieht der Schlaf von neuem dieses Lager, lass mich allein!" Auch hier ist, wie im Beispiel [Brahms 5], die deklamatorisch wichtigste Stelle dem [TR] zugeteilt.

[Schubert 37] <Liebesbotschaft> "Träume der Liebe"

Dieses Lied ist bereits in Kapitel VII-6.4(Die Subdominante im Mittelteil eines Liedes) angeführt. In der Coda erscheint die Textzeile, "Flüstere ihr Träume der Liebe zu", das Wort "Liebe" erstreckt sich über T.66-67, im Quartsextakkord des G-dur Dreiklangs die Schlusskadenz [I²-V₇] vorbereitend. Genau an dieser Stelle gräbt sich zwischen [I²] und [V₇] der Tristan-Akkord als [~~h~~²] ein, um die Süsse des Wortes "Liebe" für einen halben Takt auszukosten. Die veränderte Zeitqualität dieses völlig überraschenden späten Höhepunkts ist im Sinne von Goethes «Faust»: "werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön!"(GOETHE 1953, 1: 756)

VII-7.4 Sonderfall: Der übersteigerte [TR]

[Schumann 4] <Der Nussbaum> "wusste ach! selber nicht was"

Der [TR] erscheint in diesem Lied unmittelbar nach einem chromatisch verfremdeten Quintfall[Q](Kapitel VII-9) als dessen Steigerung: das Mägdlein, das "die Nächte und Tage lang" etwas "dächte"(T.36-37), von dem es selber nicht weiss, "was"(T.40) es ist, bringt zunächst sein Gefühl in T.37 als [TR]([II₇] = <d-f-a-h>) zum Ausdruck. In der zweiten Hälfte dieses Taktes steigert sich der [TR] durch Aufsichtung einer Terz zu einem Fünfklang(Nonenakkord: [II₉] = <h-d-f-a-c>), und in T.39 übersteigert sich dieser durch Hinzufügung einer weiteren Terz gar zu einem Unodezimenakkord([II₁₁] = <h-d-f-a-(c)-e>), dessen verzückte Ekstase schon wetterleuchtend die Klangwelt Scriabins und Ravels ankündigt.

VII - 8 Die rückläufige Kadenz [RK]

Wesen und Wirkung der [RK] sind ausführlich besprochen in Kapitel V-2.2. Eines der berühmtesten Beispiele für die [RK] ist der langsame Einleitungsteil von Mendelssohns Ouvertüre zum «Sommernachtstraum» (E-dur: [I-V-IV-I]=[T-D-S-T], wo die [RK] den Hörer in die Traumwelt der Elfen zieht (deren huschender Tanz nach dieser [RK] beginnt).

Die folgenden Liedbeispiele sind nach dem Erscheinungsort der [RK] angeordnet, aus welchem sich auch die Beziehung der [RK] zum Gedichtinhalt erklären lässt.

VII-8.1 [RK] im Klaviervorspiel

Wenn ein Lied im Klaviervorspiel mit der [RK] beginnt, so gibt die [RK] stets eine Vorschau auf den Inhalt der ihr folgenden sprachlichen Aussage, die ohne diese Vorbereitung schwer verständlich wäre. (Man versuche einmal, die beiden folgenden Beispiele ohne das [RK]-Vorspiel zu musizieren!)

[Grieg 1] <Dereinst, Gedanke mein>

Tonart: H-dur. Diese Komposition gehört zu den Beispielen, die die Tonart in der Zukunftsrichtung[D] verlassen (vgl. hierzu Kapitel VII-1.3.1: die Dominante als Zukunft-Topos), wohin das Wort "dereinst" zeigt: das Lied endet in Dis-dur ([D], [+III]). Hier soll jedoch nicht das Ende, sondern der Anfang dieser interessanten Komposition untersucht werden. Das Lied beginnt mit 2 Takten Klaviervorspiel, das aus folgender Kadenz besteht: [VI-V-IV-I]. Das musikalische Geschehen steigt also aus gis-moll[T] (der Trugschluss in Dur hat Tonika-Funktion) über Fis-dur[D] und E-dur[S] nach H-dur[T] herab. Dieser Abstieg im Bass konnte den Weg zum Grab (T.9-10: "in kühler Erden da schläfst du gut") zeigen, während der gleichzeitige Aufstieg der Oberstimmenmelodie die Befreiung der gequälten Seele ("wirst ruhig sein") vorwegnimmt. (Auffallend ist die Ähnlichkeit der Anfangskadenz dieses Liedes mit der oben erwähnten Einleitung zur Ouvertüre von Mendelssohns «Sommernachtstraum».)

[Schubert 40] <Nähe des Geliebten>

Das Lied ist ein Strophenlied, steht in Ges-dur und hat im gesungenen (viermal wiederholten) Teil den ganz normalen Kadenzverlauf [T-S-D-T-D-T-S-D-T]. Vor Beginn dieses strophischen Teils bringt jedoch das Vorspiel eine der kühnsten Modulationen der gesamten Liedliteratur. Das nur aus 2 Takten bestehende Vorspiel beginnt nämlich mit B-dur, von Ges-dur aus gesehen [+III]. Für die Analyse dessen, was nun folgt, soll jedoch B-dur als V.Stufe von es-moll (der funktionsgleichen Paralleltonart zu Ges-dur) angesehen werden. So verläuft die Fortschreitung [V-I²-VI] bis zum Trugschluss Ces-dur[S], erreicht nach einer

chromatischen Rückung e-moll[D], springt von da in einen verminderten Septakkord, der sich als [D] sowohl nach es-moll als auch nach Ges-dur auflösen kann: nur dass ihm die Auflösung noch nicht gelingt, weil sich jetzt die Doppeldominante[$\frac{V^2}{4}$]([S], der "deutsche Sextakkord") dazwischendrängt und eine sehr expressive [RK] erzwingt, bevor mit dem Einsatz der Singstimme auf der III .Stufe von es-moll (= I.Stufe von Ges-dur) das Lied wie erlöst dahinströmt [D-S-D-S-T]. Das Gedicht zeigt eine Reihe von Naturbildern, aus denen der Geliebte aufsteigt: Sonnenschimmer auf dem Meer, Mondesflimmer in den Quellen, dumpfes Rauschen der Wellen, Stille im Hain. Die vorangestellte [RK] weist zurück in die Tiefen der eigenen Seele, wo all diese Erinnerungen darauf warten, vom Lied erweckt zu werden. Das "Sinken der Sonne" und die Hoffnung ("bald") auf das "Leuchten der Sterne" lässt sogar die Interpretation zu, dass der Geliebte bereits in die jenseitige Welt vorausgegangen ist, wohin die [RK] den Weg erschliesst.

VII-8.2 [RK] innerhalb des gesungenen Liedes

In all diesen Beispielen ist neben dem Liedtitel die für die Interpretation wichtigste Textstelle angegeben.

[Wolf 11] <Nixe Binsefuss> "tanzt auf dem Eis im Vollmondschein" (Traumwelt)

Dies ist ein Beispiel für die archaisierende Wirkung der [RK]. Tonart: a-moll. Die [RK]-Stellen im Gedicht sind T.12-14: das Erscheinen der Nixe("auf dem Eis im Vollmondschein"— emporgestiegen aus Urzeiten, wo die Menschen noch mit solchen Wesen Gemeinschaft pflegten) und T.102-104: ihr Abschied("Ade, mein Kind" — sie kehrt zurück in ihr Zauberreich).

[Wolf 7] <Gesang Weylas> "ferne" (Ur-Zeiten)

Das Lied steht in Des-dur. Zu Beginn des Liedes, wo die Funktionen ganztaktig erscheinen, bilden die Takte 1-4 eine rückläufige Kadenz [RK]: [Des-As-Ges-Des]([T-D-S-T]). Vom Text her ("Du bist Orplid, mein Land, das ferne leuchtet") fällt auf den subdominantischen 3.Takt das Wort "ferne", das in diesem Falle wohl nicht nur als räumlicher, sondern auch als zeitlicher Topos der Ferne (man vergleiche dazu auch T.10: "uralte Wasser") zu werten ist.

[Wolf 4] <Auf eine Christblume I> "geschah ihm Heil" (Rücksog des Todes)

Das Lied beginnt und endet in D-dur, durchläuft jedoch zahlreiche Tonarten. Die [RK] ereignet sich in T.23-24: "ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil". Der komplizierte harmonische Kontext lässt sich am besten aus E-dur erklären: [I-V-IV¹-III]. Vielleicht bedeutet die [RK] dieser Stelle die mystische Heilserfahrung im Übergang zum Tod?

[Brahms 11] <In der Gasse> "das öde verlassene Fenster" (Nostalgie)

Dieses Lied bringt den gleichen nächtlichen Hintergrund wie [Schubert 10] <Der Doppelgänger>: die Gasse, in der SIE damals gewohnt hat, gespenstisch vom Mondlicht beschienen. Die Tonart ist d-moll. Bei der Textstelle, "das öde verlassene Fenster"(T.20-22), scheint die [RK]([A-g], [D-S]) gleichsam den verlassenen Liebhaber durch das öde, verlassene Fenster in die Vergangenheit zurückzuziehen.

[Schubert 5] <Ave Maria> "Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen!" (Gebetshaltung)

Wie bei den meisten Strophenlieder gibt der Kontext der 1.Strophe Aufschluss über die Vertonung. Die rückläufige Fortschreitung[V-IV] findet sich in T.11 im Kontext von g-moll(als paralleler Molltonart der Ausgangstonart B-dur) zu folgendem Textinhalt: "O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen". Der Imperativ "sieh!" weist in die Zukunft D-dur[D]. Die "Sorgen" betreffen etwas Geschehenes – hier rekapituliert Ellen die schlimmen Ereignisse der letzten Wochen in c-moll[S]. Die [RK] konnte auch die Gebetshaltung schlechthin, ein "Sich selbst zurücknehmen" darstellen. Auch das folgende Beispiel von Wolf zeigt die [RK] als Gebetshaltung.

[Wolf 16] <Und steht Ihr früh am Morgen auf> "macht des Kreuzes Zeichen" (Gebet)

Das Lied steht in E-dur, wechselt aber die Tonart mehrmals. Die [RK] erscheint im Kontext von C-dur an der Stelle, wo die Geliebte in der Kirche betet(T.22-23) und "sich bekreuzigt": [V-IV-V-IV] ([D-S-D-S]). Und nur an dieser Stelle versiegt der Achtelfluss der musikalischen Bewegung: während das Mädchen betet, entsteht eine andere, zu halben Notenwerten geronnene Zeitdimension. (Über den Zusammenhang von Wechsel der Zeitqualität und Textinhalt vergleiche man auch [Brahms 16] <O kühler Wald>, T.12-13; [Brahms 6] <Das Mädchen spricht>, T.17, T.37; und [Schubert 29] <Ganymed>, T.28.)

[Wolf 6] <Der Gärtner> "herab" (sozialer Unterschied)

Das Lied steht in D-dur, die [RK] ereignet sich in T.24-25. T.24 ist das Ende der 2.Strophe(T.15-24), wo der junge Gärtner Sand auf den Weg, "den das Rösslein hintanzet so hold", streut und voll Zukunftserwartung im Halbschluss auf dem A-dur Dreiklang[D] der Prinzessin entgegenharrt. Sie erscheint in G-dur [S](T.25) und es ist, als ob der Gärtner unwillkürlich einen Schritt zurückmache, als fühlte er, dass das "rosenfarb'ne Hütlein" zu hoch und zu fern für ihn sei: sie wirft ihm, wenn er Glück hat, vom hohen Pferd eine Feder "herab" – mehr lässt sich für diese Beziehung nicht erhoffen.

[Brahms 19] <Sonntag> "Jungfräulein", "Herzelein" (öffentlich und privat)

Das Lied steht in F-dur, die [RK] erscheint in T.10-11 und T.36-37, und zwar jeweils bei "das tausendschöne Jungfräulein"= C-dur[D], "das tausendschöne Herzelein"= B-dur[S] (diese Textstelle ist in der 1. und 2.Strophe gleich). Eine Erklärung für die [RK] bietet der Unterschied zwischen dem Wort "Jungfräulein", das ganz allgemein den Stand des Mädchens ausdrückt (sie ist noch unverheiratet: Zukunftsaussicht [D]), und "Herzelein", das die (wahrscheinlich geheimgehaltene) private Beziehung der Beiden anspricht. Das süsse Geheimnis, dass sie MEIN Herzelein ist, diesen emotionellen Höhepunkt kostet die Subdominante aus.

[Schumann 11] <Im Walde> "Vögel", "Reiter"(Welt der Natur und Welt der Menschen)

Die Tonart im Walde, wo die Vögel schlagen, scheint bis T.13 A-dur zu sein. Allerdings kein sehr stabiles A-dur, denn der Anfang ist der leere Quintton <e>, aus welchem die [I²] erwächst. Auf dem letzten Schlag von T.13 kippt plötzlich die Welt um: G-dur erscheint, und danach in T.15 D-dur. Aus der neugewonnenen tonalen Perspektive D-dur[T] lassen sich rückblickend die ersten 13 Takte als A-dur[D], Takt 14 als G-dur[S] und alles, was ab T.15 folgt, als D-dur[T] auffassen: es handelt sich also um die [V-IV-I]. Der Bruch lässt sich auch im Text nachweisen: das tonale Gefälle stellt den Frieden der Natur(T.9-13: "ich hörte die Vögel schlagen") neben die Rastlosigkeit der nach dem Glück jagenden Menschen(T.14: "da blitzten viel Reiter").

[Brahms 14] <Mondnacht> "weit" (Flügel der Seele)

Tonart: As-dur. Brahms wiederholt in der 3.Strophe die Textstelle "spannte weit": das erste Mal(T.59) steht "weit" auf der V.Stufe Es-dur[D], das zweite Mal(T.61) auf der IV.Stufe Des-dur[S]. Nachdem der Mensch sich in der Gebetshaltung dieser [RK]([Es-Des]) zurückgenommen hat, kann er "weit" werden (aufnahmefähig für das Jenseitige): die "Flügel ausspannen" und durch die "stillen Räume" fliegen.

VII-8.3 [RK] als tonaler Gesamtplan eines Liedes

[Schubert 29] <Ganymed>

Das Lied beginnt in As-dur und endet in F-dur. Der tonale Plan ist wie folgt:

Takt:	T.1-29	T.31	T.46	T.50	T.73
Tonart:	As-dur	Ces(H)-dur	Ges(Fis)-dur	E-dur	F-dur
Funktion:	[T]	[T]	[D]	[S]	[T]

Der tonale Zusammenhang ist klar erkennbar, Anfangs- und Endtonika sind verhältnismässig nahe verwandt: As-dur als parallele Durtonart von f-moll, dieses f-moll picardisch aufgehellt (weil man sich das Himmelreich wohl lieber in Dur als in Moll vorstellt). Die Wendung von As-dur nach Ces-dur vollzieht sich in T.28, hier steht die Zeit still: der ganze Takt ist mit einer einzigen ganzen Note ausgefüllt("unendlich" im Text). In Ces-dur angekommen wird der rhythmische Fluss um Achtel-Triolen bereichert. Als Tonartenbezeichnung hat

Schubert ausdrücklich angegeben, dass ab T.50 E-dur[S] und ab T.75 F-dur[T] gültig ist. Von E-dur aus gesehen ist F-dur die Tonart des [N], was die Todessymbolik andeuten könnte (siehe hierzu Kapitel VII-12). Ganymed kann nicht umhin, seine Ausgangstonart zu verlassen, da er ja auf Nimmerwiederkehr in die himmlischen Gefilde entschwebt. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass die Wendung zur [RK] aus der Stelle erfolgt(T.49-55), wo der "liebliche Morgenwind den brennenden Durst des Busens stillt" – das Element der LUFT wird von nun an die Heimat des Ganymed sein! Da keines der Themen in motivischer Verarbeitung wiederkehrt, wirkt der scheinbar lose Aufbau des Liedes wie improvisiert. Jedoch hat Schubert alle Grenzübergänge in ein neues Tonartengebiet genau durch Doppelstrich und Vorzeichenänderung(T.46 ,T.75) oder aber in T.28("unendliche Schönheit") durch den einmaligen Ganznotenwert bezeichnet, was besagt, er hatte eine klare Vorstellung von der tonalen Struktur des Liedes. Gebietsübergreifende Vergleiche haben Entsprechungen mit den Formgesetzen der Bildenden Kunst erbracht. Es lässt sich mathematisch nachweisen, dass die durch Doppelstrich und Vorzeichenänderungen gekennzeichneten Wechsel der Tonart jeweils an den Schnittpunkten des Goldenen Schnittes stattfinden.

[Schubert 12] <Der Fischer>

Tonart: B-dur, Strophenlied(4 Strophen). Der gesamte tonale Plan des Liedes ist eine grosse [RK]: Halbschluss[I-V] in B-Dur[T](T.1-4), Modulation nach F-dur [D](T.5-8), Modulation nach Es-Dur[S](T.9-12), Rückführung nach B-dur[T] (T.13-16), 2 Takte Coda. Die Vertäuschung der üblichen Reihenfolge der Kadenzglieder lässt sich in allen 4 Strophen aus dem Text erklären:

1. teilt sich die Flut empor
2. so wohligh auf dem Grund
3. das feucht verklärte Blau
4. da war's um ihn geschehn

All die sprachlichen Bilder symbolisieren den Rücksog in die Welt des Ursprungs (der Mutter, des Weiblichen, des Yin, des Todes).

VII-8.4 Sonderfall: die überlagerte [RK]

Ein Sonderfall ist die "doppelt rückläufige Kadenz", in der die nachgestellte [S] der ersten [RK] umgedeutet wird zur [D], von welcher aus eine weitere [RK] erfolgt.

[Brahms 10] <Geistliches Wiegenlied>

Der Text dieses Liedes wurde auch von Wolf (《Spanisches Liederbuch》,Nr.4) vertont. Brahms bringt zusätzlich zur Klavierbegleitung noch eine Viola-Stimme, die ein altes deutsches Weihnachtslied <Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein> motivisch verarbeitet. Da dieses Wiegenlied (das der Komposition den Titel verleiht) im deutschen Sprachraum sehr verbreitet ist, nimmt man als Zuhörer zwei verschiedene sprachliche Ebenen wahr, ungeachtet der

Tatsache, dass die Gesangsstimme den Text des Viola-Wiegenlieds kein einziges Mal aufgreift.

Tonart: F-dur, formaler Aufbau: "A-B-C-A-B-A". In den beiden (kompositorisch identischen) "B"-Teilen erscheint die trugschlüssig eingesetzte Subdominante der Paralleltonart d-moll dorisch aufgehellte als [+IV] in der ersten Umkehrung. Die Fortschreitung [A-G]-[G-F] ergibt eine doppelt rückläufige Kadenz [RK] nach folgendem Plan:

T.50-53 (127-131) A-dur - G-dur = d: [V]-[+IV]
T.52-55 (129-133) G-dur - F-dur = c: [V]-[+IV]

Da es sich um ein Strophenlied handelt, ist anzunehmen, dass zunächst der Inhalt der 1.Strophe den Hinweis für die Umkehrung des Kadenzablaufs gibt: Maria versucht (ungeachtet der meteorologischen Gegebenheiten der Winternacht) kraft ihres Glaubens das Rauschen des Windes aufzuhalten (= den Wind zurückzuschicken [RK]), damit ihr Jesuskind schlafen kann. Aber auch die 2.Strophe bringt zur entsprechenden Textstelle ein ungewöhnliches Bild(T.129-133), das die Umkehrung des Kadenzgefälles zu ermöglichen scheint: die [RK] wendet sich an Wesen, die nicht den Gesetzen der Schwerkraft unterliegen, sondern "geflügelt im Wind wandeln". Die überlagerte [RK] scheint zu zeigen, dass die Kraft des Gebets über die Dimensionen von Zeit und Raum hinaus sogar die Gesetze der Bewegung (Windrichtung) und der Schwerkraft(Wandeln in der Luft) aufzuheben vermag.

VII - 9 D e r Q u i n t f a l l [Q]

Der Quintfall wurde in Kapitel IV und Kapitel V ausführlich besprochen. Die folgenden Analysen zeigen an ausgewählten Beispielen

1. den "klassischen" Quintfall nach Bruckners "Kadenztaferl"(siehe Kapitel IV-1), in welchem nach Durchlaufen sämtlicher diatonischer Stufen die Rückkehr zum Ausgangspunkt erfolgt (ermöglicht durch eine "falsche" Quint", die jeweils gekennzeichnet wird).
2. den unvollständigen Quintfall, in welchem nicht alle 7 Stufen durchlaufen werden, d.h. der Fall vorzeitig abgebrochen oder aber ein Sequenzglied übersprungen wird.
3. der chromatisch verfremdete Quintfall, in welchem leiterfremde Töne innerhalb des Gefälles auftreten.

Die folgende Tabelle [BeispielVII-1] zeigt zunächst das Modell der "klassischen" Quintfallkette nach Bruckners Modell, dem sogenannten "Kadenztaferl". Darunter ist die Dominantisierung der einzelnen Stufen angegeben: da jeder Dreiklang durch Hinzufügung einer kleinen Sept zum Dominantseptakkord der unter ihm liegenden Stufe werden kann, entsteht, wie in [Schumann 6], eine endlos fallende Quintkette[D₇-D₇-D₇-...]. Während der vorangegangene Septakkord sich auflöst, erscheint in seiner Auflösung bereits das Klangbild eines neuen Septakkords, der

wiederum seinerseits nach Auflösung drängt. Jede Harmonie enthält, laut Halm, "ein Rätsel, das durch eine ein neues Rätsel enthaltende Antwort gelöst wird", und diese dauernde Spannung führt zum "Prinzip der Bewegungsnotwendigkeit" (HALM 1939[1905]: 70). Jedoch gibt es neben dem durchdominantiserten [Q] auch andere Arten des Quintfalls (z.B. [Schumann 5]), die gelassene Ruhe ausstrahlen. In diesen erscheint als Sequenzglied mehrmals wiederholt die Einheit [V₇-I], wodurch der im spiraligen Abstieg nicht dominantisierte Akkord (= der Dur- oder Molldreiklang, in welchen sich der Dominantseptakkord auflöst) sich entspannen darf, bevor der nächste [V₇] wieder nach Bewegung drängt.

[Beispiel VII -1] Erscheinungsformen des Quintfalls

Stufe		II	V	I	IV	VII	III	VI	II	V	I	IV
Dominantisierung		V_7	V_7	V_7	V_7	V_7	V_7	V_7	V_7	V_7	I	
[Schumann 6] "klassisch"	G-dur				? a	V_7 d	V_7 g	V_7 c	V_7 f	V_7 b	I es	
[Schumann 5] "klassisch"	Es-dur		V_7 d	V_7 g	IV c	V_7 f	V_7 b	V_7 es	V_7 a	V d		
[Schumann 3] "unvollständig"	d-moll		V a	I d	IV ₇ g	V_7 c	III ₇ f	VI b	(direkt)			IV g
[Schumann 17] "unvollständig"	c-moll		V_7 g	V_7 c	V_7 f	V_7 b	III' (es) g	----- (umweg)		V_7 g	I ₇ c	
[Schumann 7] "verfremdet"	d-moll		V a	V_7^3 (d) a	V_7^3 (g) a	V_7^3 (c) g	III ₇ f	VI ₇ b	[TR] e	V a	I d	
[Schumann 4] "verfremdet"	Kontext: a-moll			I a	II' d	V_7 g	III' (c) e	VI f	II' (h) d	V_7 e	I' (a) c	
[Schubert 16] "verfremdet"	f-moll	[N] (as) c	V_7 (a) cis	V d	V_7 g	IV c	V_7 f	III b	(direkt)			+I' (g) h

* () = virtueller Grundton

VII-9.1 Der "klassische" Quintfall nach Bruckners "Kadenztaferl"

[Schumann 6] <Er, der Herrlichste von allen> (dominantisiert durch alle Stufen)

Tonart: Es-dur. Der Quintfall(in T.54) beginnt jedoch auf der leiterfremden Stufe der polaren Gegen-Tonika A-dur(in der Tabelle mit "?" bezeichnet). Da A-dur und Es-dur im Tritonusverhältnis zueinander stehen, erübrigt sich hier die Quint-Korrektur. Das erste Glied der Kette ist vom Gedichtinhalt her die Stelle, wo die aufgeregte Liebende sich in ihrer Begeisterung bis nach A-dur verstiegen hat("Brich, o Herz, was liegt daran?") und nun sehen muss, wie sie wieder in ihre gewohnte Es-dur Welt zurückkommt: weil sämtliche Stufen des [Q] durchdominantisiert sind, erreicht sie ihr Ziel auf dem schnellsten und kürzesten Weg (ohne, wie im nächsten Beispiel [Schumann 5], zwischendurch auf nicht-dominantisierten Akkorden auszuruhen).

[Schumann 5] <Die Stille> (Sequenzmuster [D₇-T])

Tonart: G-dur. Die Stille(=Schweigende) überlässt sich ihren verschwiegenen, süßen Gedanken. Im Naturbild von Schnee und klarer Sternennacht, die heiter-gelassene Stimmung spiegelnd, zeigt der Quintfall das mehrmals wiederholte Sequenzmuster[D₇-T], sodass kein sukzessiver Quint-FALL, sondern eher ein geruhsamer Quint-ABSTIEG entsteht (Man vergleiche hierzu die hektische Zeitqualität und überhitzte Seelentemperatur im durchdominantisierten Quintfallmuster des vorigen Beispiels [Schumann 6]!). Der Ausgangspunkt [V] erscheint eingetrübt als Molldominante [•V], wodurch der Terzton <f> bereits den Septton für [$\sqrt[7]{7}$] bereitstellt. Der Quintfall führt durch Moll, die Korrektur für die Rückkehr erfolgt im Intervallsprung des Tritonus <es-a>("falsche" Quint) in der Fortschreitung [•VI- $\sqrt[7]{7}$]. Der Quintfall führt von der V.Stufe zur V.Stufe [D] zurück, und bleibt dort(T.16-20) beim Wunsch[D] auf dem Basston <d> stehen: "ich wünscht, ich wär ein Vöglein". (Im Beispiel [Schubert 34] wird am Ende des Liedes der gleiche Wunsch geäußert: allerdings nicht wie hier, um in dominantischer Richtung "über das Meer" zu ziehen, sondern um "hier"[T] zu bleiben.)

VII-9.2 Der unvollständige Quintfall

[Schumann 3] <Das ist ein Flöten und Geigen> (vorzeitig abgebrochener [Q])

Das ganze Lied besteht aus einer Folge von [Q]: ist das der endlos wirbelnde Hochzeitstanz? Oder sind es die quälenden Gedanken, die den unglücklichen Dichter immer wieder durch die gleiche Quint-Spirale hinabjagen? Die obige Tabelle zeigt das erste Erscheinen [Q]-Musters in der Ausgangstonart d-moll (T.8-13). Nach dem lange ausgehaltenen Orgelpunkt(Dominantbass <a>) erscheint die Folge <a-d-g-c-f-b> und führt vom Basston der VI.Stufe direkt zum Basston <g> der IV.Stufe(wodurch die "falsche Quint" <b-e> sich erübrigt). Das gleiche Muster wiederholt sich dann in g-moll. Im Verlauf des Liedes erscheint es insgesamt viermal.

[Schumann 17] <Mein schöner Stern> (übersprungene Kadenzglieder)

Das Lied beginnt mit einer Folge von vier dominantisierten Akkorden $[V_9 - \frac{V}{7} - +IV_7 - \frac{V}{7}]$, die zur III .Stufe Es-dur in der 1.Umkehrung(T.5) führt. Das Quintfallmuster bricht ab, aber der Bass-Ton <g> von $[III^1]$ erscheint wieder in T.9, nunmehr verwandelt zum Grundton des Dominantseptakkords $[V_7]$, der zu einem weiteren Quintfall ansetzt. Dieses späte Werk Schumanns drückt tiefe Hoffnungslosigkeit aus. Der Textinhalt bittet den "schönen Stern", dass sein Licht den Singenden nach OBEN ziehen möge(erlösen, verklären) – der [Q] könnte das eigene hoffnungslose Herabsinken, und sein vorzeitiger Abbruch den Versuch einer Hinwendung nach OBEN zeigen. Das Misslingen dieses Versuchs(= der Singende überlässt sich in T.9 wiederum dem Sog des [Q]) zeigt die Ohnmacht alles menschlichen Bemühens angesichts der höheren ("Sternen"-)Welt.

VII-9.3 Der verfremdete Quintfall

Die Verfremdung erfolgt durch Einschaltung von leiterfremden Akkorden und/oder durch Überspringen von Sequenzgliedern. In jedem Fall wird die Quintfortschreitung des Basses verstört:

1. durch langes Haften an einem einzigen Basston: [Schumann 7]
2. durch ein "Zick-Zack"-Muster der Bassfortschreitung: [Schumann 4]
3. durch aufsteigende Halbtöne im Bass: [Schubert 16]

[Schumann 7] <Frühlingsfahrt> (langes Haften an einem einzigen Basston)

Tonart: D-dur. Der Quintfall illustriert den Gedichtinhalt, wo der Geselle von den "Sirenen" in die "buhlenden Wogen" hinabgezogen wird, und bereits da hat sich die Tonart nach Moll eingetrübt. Der [Q] beginnt mit der Lebenslüge des Trugschlusses("tausend Stimmen im Grund", die "sangen und logen"). In der normalen Fortschreitung wäre die Folge $[V-I-IV-VII-III-VI-II-V-I]$, hier aber lautet sie $[V-VI-III-VI-II-V-I]$, die wichtigen Stationen [I] und [IV] werden übersprungen, die "Wogen" ziehen ihn direkt hinunter in den "farbigen Schlund" der III .Stufe, von wo aus der [Q] sich (über einen wehen [TR] statt der Doppeldominante) vollendet.

[Schumann 4] <Der Nussbaum> (chromatisch verfremdet)

Das Lied steht in G-dur; an der Stelle, wo der [Q] einsetzt, bewegt es sich jedoch in a-moll. Aus der Tabelle ist ersichtlich, dass hier die Basstöne des [Q]-Musters nicht immer mit den Grundtönen des jeweiligen Akkords übereinstimmen. So ist bereits das 2.Glied der Kette nicht [IV], sondern $[II_7]$, das 4.Glied bringt die $[III^1]$, wodurch das Intervall der Quint als Terz abgefangen wird, und das 6.Glied bringt noch einmal den [TR]. In der Bassfortschreitung <g-e-f-d-e> ist das zugrunde liegende [Q]-Muster nicht mehr klar erkennbar. Die zweimalige Verwendung des [TR] bereitet den ekstatischen

Höhepunkt(T.39, siehe Kapitel VII-7.4: der übersteigerte [TR]) vor, im emotionalen Höhepunkt des Gedichts: das Mägdlein, das die "Nächte und Tage lang" seinen vagen Gefühlen nachhängt, entgleitet sich auf der Spirale des chromatisch verfremdeten [Q] immer mehr, bis es schliesslich im ekstatischen Aufschrei, "wusste ach! selber nicht was", im [TR] die Grenzen des Selbst überschreitet.

[Schubert 16] <Der Müller und der Bach> (mit Halbton verfremdet)

Dieses Beispiel bringt zwei chromatische Verfremdungen:

1. am Beginn des [Q] den [N] vor der Doppeldominante (Halbtonschritt <c-cis> im Bass).
2. überraschendes Abfangen der Quintfallbewegung in dem Augenblick, wo der Müller im Bach versinkt (Halbtonschritt <b-h> im Bass).

Der Quintfall setzt ein an der Stelle, wo der Müller beschliesst, seinem Leben ein Ende zu machen. Mit dem Todesakkord [N] fragt er das Bächlein(T.67): "weisst du?"([N], wie Liebe [$\sqrt[7]{V}$] tut [V]). Auf "unten"(T.71) fällt der Basston <g> ($[\sqrt[7]{V}]$), und immer tiefer sinkt er hinab in die "kühle Ruh". Nach der III .Stufe erwartet man im [Q] die VI.Stufe <es>; statt dessen schmilzt das picardisch verklärt in den Basston <h> der 1.Umkehrung des G-dur Dreiklangs ein (die Ausgangstonart war g-moll) – nun ist er wirklich "unten" angelangt (T.75).

VII – 1 0 Ü b e r l a g e r t e S u b d o m i n a n t e n

In den folgenden Liedern erscheinen überlagerte Subdominanten. Unter "überlagerten Subdominanten" wird eine Aufeinanderschichtung von subdominantischen Akkorden[S] – ohne das verbindende Zwischenglied eines [T]- oder [D]-Dreiklangs – verstanden.

VII-10.1 vierfach überlagerte Subdominanten

[Brahms 20] <Ständchen> [A-C-Es-Fis]

Tonart: G-dur, formaler Aufbau: "A-B-A". Im "B"-Teil musizieren die drei Studenten durch sämtliche vier Subdominanten. Zunächst stellen sie sich auf: "neben der Mauer im Schatten" in A-dur(T.18); "mit Flöt' und Geig' und Zither" in C-dur(T.20); "singen und spielen dabei" in Es-dur(T.22); und bei der Wiederholung der Textzeile "spielen" sie in Fis-dur(T.23), um schliesslich erschöpft(denn von nun an pausiert die Singstimme 4 Takte lang) über H-dur nach G-dur zurückzukehren. Diese wirbelnde Rotation durch sämtliche vier Subdominantstationen des Achsenkreuzes rauscht wie ein Feuerwerk in den Traum der schlafenden Schönsten, die alsbald–wiederum subdominantisch– aber in Moll(!)(T.34-35) lispelt: "Vergiss nicht mein!"

VII-10.2 doppelt überlagerte Subdominanten

[Schumann 25] <Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes> [e-C-Es-D-G]

Das Lied ist zweistrophig gebaut. Schumann hat Hebbels ursprünglichen Text drastisch gekürzt und sehr zu seinem Vorteil geändert. Sogar der Titel stammt von Schumann(im originalen Gedicht ist das Kind nicht krank, sondern hält nur ein Mittagsschläfchen). Das Lied beginnt in e-moll und endet in G-dur, weshalb zwei Interpretationen möglich sind: die Grundtonart sei

			1. e-moll:	2. G-dur:
e-moll	(T.1-8, 33-40)	[T]	[I]	[VI]
C-dur	(T.9-12, 41-44)	[S]	[VI]	[IV]
Es-dur	(T.13-16, 45-48)	[S]	[?]	[♭VI]
D-dur	(T.17-24, 49-56)	[D]	[VII]	[V]
G-dur	(T.25-32, 57-64)	[T]	[III]	[I]

Von e-moll aus gesehen, moduliert das Lied zunächst im Trugschluss nach C-dur. Um nach Es-dur zu gelangen, wäre als Zwischenstufe die Eintrübung des Dur ins gleichnamige Moll der übliche Weg, um das Verwandtschaftsverhältnis von c-moll und Es-dur als Paralleltonart klarzustellen. Schumann aber überspringt diesen Schritt und geht ohne Überleitung direkt von C-dur[S] nach Es-dur[S]. Die für e-moll "normale" Subdominante a-moll[IV] oder A-dur[+IV] tritt überhaupt nicht auf. Die Wirkung dieser überlagerten Subdominanten ist unbeschreiblich schön. Liegt es daran, dass sowohl der Trugschluss in Moll als auch die Subdominante der polaren Gegentonart (Es-dur ist nach Bartóks Achsenkreuz die Unterquinte[S] von B-dur[T], der funktionsgleichen Gegentonart zu E-dur[T]) sich sehr weit von der Ausgangstonart entfernen? Die tonalen Beziehungen lassen sich auch aus G-dur, der Zieltonart des Liedes, erklären. In diesem Fall beginnt das Lied aus dem Trugschluss, geht den normalen Weg zur IV.Stufe[S], macht von da aus einen kühnen Sprung zum Trugschluss der gleichnamigen Molltonart(g-moll) nach Es-dur, von wo aus es über die Dominante D-dur zurückfindet nach G-dur.

Einerlei, ob man das Lied von e-moll oder von G-dur aus betrachtet: das ganze schwebende Gebilde hängt wie an einem dünnen Faden am Ton <g>, der als einziger Ton C-dur und Es-dur gemeinsam ist. Und diesem Ton <g> ist es zu verdanken, dass die aufsteigenden Subdominanten sich nicht ins Unendliche verflüchtigen, sondern wieder zum Ausgangs- bzw. End-Punkt heruntergeholt werden, weil das <g> auch in e-moll und in G-dur verwurzelt ist.

Von der Textinterpretation her liegt das verdunkelte Kinderzimmer in e-moll, die Mittagssonne strahlt in C-dur: vom Lager des kranken Kindes aus gesehen stellt sich die Welt draussen als Wunschtraum dar, im Trugschluss: wieder gesund sein, draussen spielen zu dürfen. Draussen, hoch oben im Wipfel des Baumes, reifen die Kirschen(in Es-dur). Das Kind möchte die Kirschen pflücken und essen – aber wird sein Wunsch in Erfüllung gehen? Das Kind ist schwer krank und muss vielleicht sterben, wird nie wieder draussen spielen... Eltern singen ein solches Lied in der Hoffnung, dass doch noch alles gut werden könnte... , "wenn du aufwachst, gehen wir...".

VII - 11 Sprachliche Topoi [TOP]

Als sprachliche Topoi werden hier die Strukturdominanten des Gedichtinhalts vorgestellt, nach folgenden Themenkreisen angeordnet:

- | | |
|---------------------|--------------------------------------|
| 1. Erträumte Welten | 5. Antike Vergangenheitstopoi |
| 2. Himmel | 6. Ein Topos aus dem Alten Testament |
| 3. Heimat | 7. Der Themenkreis des Wassers |
| 4. Nacht | 8. Archetyp des Weiblichen |

Den Liedtiteln sind die wichtigsten Textstellen stichwortartig beigelegt. Auch für die Lieder dieses Kapitels sind die subdominanten Zuordnungskategorien im Zusatzband angegeben.

VII-11.1 Erträumte Welten

(1) Das schöne Wunderland

[Schubert 42] <Sehnsucht> "das schöne Wunderland", "ewiger Sonnenschein"

Das Lied steht in h-moll und endet in dorischen IV.Stufe[+IV](E-dur[T]). Aber bereits ab T.33 erscheint, durch Doppelstrich und Vorzeichenänderung kenntlich gemacht, die subdominante Tonart B-dur als Sehnsucht nach dem Paradies und bringt die Vision einer besseren Welt: "Harmonien hör ich klingen—goldne Früchte seh ich glühn, winkend zwischen dunklem Laub"(Dieses Gedicht entstand in 1802. Anklänge an Goethes MIGNON, gedichtet 1774, sind unverkennbar: "im dunklen Laub die Goldorangen glühn"). Ab T.90, wieder durch Doppelstrich und Vorzeichen klar abgegliedert, setzt der Nache über ins das "schöne Wunderland", wo "ewiger Sonnenschein" in der zu B-dur[S] polaren Gegentonart E-dur[S] strahlt.

(2) Die "jungen Tage" der "alten schönen Zeit"

[Wolf 5] <Das Ständchen> die "jungen Tage" der "alten schönen Zeit"

Das Lied steht in D-dur. Im ersten Takt bringt die linke Hand leere Quinten auf den Basstönen <g>, <d> und <a>, als ob man das Instrument stimmen würde. Jedoch kann man diese drei Klänge aus der Perspektive des Gedichtinhalts auch als Zeit-Topoi interpretieren: G-dur[S] Vergangenheit, D-dur[T] Gegenwart und A-dur[D] Zukunft. Im Ineinanderfließen der drei Zeitebenen spiegelt sich die seelische Verfassung des alten Mannes: das Vorspiel steigt aus der Erinnerung (G-dur[S]) in die Gegenwart(D-dur[T]) empor und stellt in T.6 arpeggierend die Frage, was die Zukunft(A-dur[D]) denn noch bringen könne, um ab T.7 dann endlich mit der Gesangsstimme das Lied zu beginnen. Das Rauschen von Brunnen und Wald ("wieder", T.23) führt zunächst nach Fis-dur[D], als ob neue Lebenshoffnung aufsteige. Aber in den Wassern rauscht nicht nur Künftiges, sondern auch Vergangenes, und alsbald wird der alte Mann von Erinnerungen an die "alte schöne Zeit"(B-dur[S], T.31-42) überwältigt: "So in meinen jungen Tagen hab ich manche Sommernacht auch die Laute hier geschlagen". Und die Realität(D-dur[T], T.45-Ende) lautet: "aber von der stillen Schwelle trugen sie mein Lieb zur Ruh".

VII-11.2 Himmel

(1) Die süsse Bläue des Himmels

[Wolf 15] <Um Mitternacht> "ihr klingt des Himmels Bläue süsser noch"

Das zweistrophig gebaute Lied steht in cis-moll. Die Klavierbegleitung durchzieht— ungeachtet der Melodieführung der Singstimme— ein chromatisch oszillierendes, rhythmisch jedoch völlig gleichbleibendes Wiegenlied-Muster. Je nach Melodieverlauf ergibt der Zusammenklang von Gesang und Begleitung dissonante oder konsonante Akkorde, bisweilen erscheint die Harmonik sogar zweigleisig. Die 1. und 2.Strophe des Liedes unterscheiden sich nur an einer einzigen Stelle in der Melodievertonung voneinander. Die betreffende Textstelle lautet in der 1.Strophe: "Ihr Auge sieht die goldne Waage nun der Zeit"(T.6-7), in der 2.Strophe: "Ihr klingt des Himmels Bläue süsser noch"(T.25-26). In der 1.Strophe sind die Konturen von Gesang und Begleitung sanft verwischt. Aber in der 2.Strophe schwingt sich die Singstimme bei "Bläue süsser" von <a> über <cis> nach <e> (wie zum Himmel) hinauf, und zusammen mit dem Atem der Begleitung ergeben die Wortsilben "süs-ser"(T.26) den reinen A-dur[S] Dreiklang. Sollte es Zufall sein, dass genau auf dieser subdominantischen Stelle der Scheitelpunkt des Goldenen Schnitts liegt?

(2) Der gespiegelte Himmel

[Schubert 34] <Im Frühling> "... schwimmt im Quell das blaue Himmelsbild"

(ausführlich besprochen in Kapitel VII-4.1.2)

(3) Die Herzen zum Himmel

[Schubert 13] <Der Hirt auf dem Felsen> "einsam, Himmel, wunderbare Macht"

Das Lied ist dreiteilig gebaut, der tonale Plan ist [B-g-B]. Im Mittelteil (g-moll[T]) erscheint — T.155-163, an der Stelle, wo der Hirt seine Einsamkeit beklagt — die Kadenz nach a-moll[S]. Kurz darauf, an der Stelle vom "sehnenden Lied", das "die Herzen zum Himmel zieht"(T.183-196), erscheint der C-dur Dreiklang[S](mit dem Wort: "Himmel"), und diese "wunderbare Macht" wird in A-dur [S] ausgedrückt(T.193-196).

VII-11.3 Heimat

(1) Heimat der Seele

[Schumann 18] <Mondnacht> "als flöge sie nach Haus"

Wo ist die Heimat der Seele? In der Nacht spannt sie die Flügel aus, und der subdominantische AMEN-Schluss sagt, was die Worte des Gedichtes verschweigen: "GOTT ist die Heimat der Seele"(siehe Kapitel VII-2.1.1.1).

(2) Die verlorene Heimat

[Schumann 13] <In der Fremde(op.39, Nr.1)> "Heimat"

Die ("hinter den Blitzen rot") auf ewig verlorene "Heimat", Vater und Mutter, die schon "lange tot" sind, scheinen den Singenden heimzurufen. Dies wird auch durch das subdominantische Amen-Muster in T.26 angedeutet.

VII-11.4 Nacht

(1) Die stillen Räume der Nacht

[Brahms 14] <Mondnacht> "flog durch die stillen Räume"

Brahms hat den Text geändert: statt "durch die stillen Lande" heisst es bei ihm "durch die stillen Räume", was an Weltraum und Himmel anklingt, wo die Seele wie im nächsten Beispiel [Strauss 2] "in freien Flügen schweben" darf. Siehe auch Kapitel VII-8.2 über das Erscheinen der [RK] in diesem Lied, an der Stelle, wo sich die Flügel der Seele "weit" ausspannen.

(2) Der Zauberkreis der Nacht

[Strauss 2] <Beim Schlafengehen> "Zauberkreis der Nacht"

Das Lied steht in As-dur, sinkt aber zum Text, "in Schlummer senken", in die Tonart Des-dur[S] hinab(T.22). Dort unten in der subdominantischen Welt "will die Seele unbewacht, will in freien Flügen schweben, um im Zauberkreis der Nacht tief und tausendfach zu leben"(T.38-60).

VII-11.5 Antike Vergangenheitstopoi

(1) Lethe, der Fluss des Vergessens

[Schubert 27] <Fahrt zum Hades> "Vergessenheit, dein alter Fluss"

Das Lied beginnt in d-moll und erreicht nach zahlreichen Modulationen am Ende die parallele Durtonart F-dur. Einen wunderschönen Vergangenheitstopos in subdominantischer Vertonung bringt die Stelle: "Murmelt todeschwangern Frieden, Vergessenheit, dein alter Fluss"(T.53-56), wo das musikalische Geschehen nach des-moll[S] in den Fluss des Vergessens abzusinken scheint. In der Antike hiess dieser Fluss des Totenreichs Lethe(griech.), wer aus ihm trank, vergass sein früheres Leben.

(2) Das glückliche Grab

[Wolf 1] <Anakreons Grab> "Rosen, Reben, Lorbeer"

Von Anakreon(Lyriker der griechischen Antike) wird gesagt, dass er "Frühling, Sommer und Herbst" genossen habe, ohne die Härten des "Winters" ertragen zu müssen. Er war das Vorbild für die sogenannten "Anakreontiker", eine lyrische Richtung in der deutschen Literatur um die Mitte des 18.Jahrhunderts, die den heiteren Lebensgenuss preist. Der Name "Anakreon" steht als Symbol für ein erfülltes Leben, ohne die Beschwerden und Entbehrungen des Alters. Somit

wurde das Grab Anakreons zum Topos für die Gnade eines frühen Todes(Jedoch muss dazu angemerkt werden, dass der historische Anakreon recht alt wurde: er lebte von 572-488 v.Chr. Vielleicht bedeutet die Aussparung des Winters, dass er wie der "muntere Greis" im Beispiel [Wolf 1] auch im hohen Alter nicht in Kälte erstarrte). Wolfs Lied steht in D-dur. Das Grab Anakreons, das den glücklichen Dichter vor dem Winter beschützt, dieser selige Ort ("mit "Rosen, Reben und Lorbeer" als Symbole für Liebe, Lebensgenuss und künstlerischen Ruhm "geziert") wurde von Wolf mit der Tonart G-dur[S](T.12) bedacht.

(3) Efeu

[Wolf 2] <An eine Äolsharfe> "Efeuwand, alte Terasse"

Das Lied steht in E-dur, jedoch beginnt es subdominantisch in fis-moll[S] und erreicht auf dem Umweg über quasi improvisierte Akkorde erst in T.13 die Zieltonart E-dur. Dass Wolf die ersten 12 Takte als Einleitung konzipiert hat, ist aus Doppelstrich und Taktwechsel klar zu ersehen. Der Text dieses Einleitungsteils bringt zwei klassische Vergangenheits-Topoi: die Wurzeln des immergrünen EFEUS, der in der Antike dem Apollo geweiht war, reichen in Urzeiten zurück, und die ALTE TERASSE steht als letzter Spur vergangener Herrlichkeit. Vielleicht war hier einmal ein Schloss, oder ein Tempel. Der subdominantische Einstieg erschliesst das Labyrinth längst versunkener Zeiten, und erst mit dem Imperativ "Fange an, fange wieder an!" taucht die Komposition in die Gegenwart E-dur[T] empor.

(4) Klänge aus der andern Welt

[Brahms 4] <An eine Äolsharfe> "geheimnisvolles Saitenspiel"

Das Lied beginnt in as-moll, moduliert nach Ces-dur[T](T.9), und weitet sich zum Text "melodische Klage" aus Fes-dur[S](T.21-22). In den Klängen des "geheimnisvollen Saitenspiels" schwingt das Geheimnis des Todes(siehe VII-14.3).

VII-11.6 Ein Topos aus dem Alten Testament

[Schubert 31] <Hagars Klage> "die wunderbare Errettung"

Das Lied (Schuberts erste Liedkomposition, komponiert 1811) beginnt in c-moll[T] und endet in As-dur[S]. Der Text ist dem Alten Testament entnommen. Abraham hat seine Nebenfrau Hagar mit ihrem Söhnlein Ismael in die Wüste ausgesetzt, weil ihm die Hauptfrau Sarah im hohen Alten den ersehnten Isaak geboren hat. Hagar fleht in c-moll[T] zu Gott um Errettung, und im Verlauf dieses sehr langen Gebets(780 Zeilen, 371 Takte!) verschiebt sich der tonale Schwerpunkt des Gebets nach As-dur[S]. Die Änderung der Gebetshaltung vom anklagender Auflehnung in subdominantische Unterwerfung(T.309) findet Gefallen vor Gott und führt schliesslich zur wundersamen Errettung von Mutter und Kind. Jedoch ist dieser glückliche Ausgang der Geschichte in Schuberts Lied nicht mehr enthalten, die Komposition endet in gottergebenem As-dur[S].

VII-11.7 Der Themenkreis des Wassers

(1) Wasser als Spiegel des Himmels

[Schubert 12] <Der Fischer> "das feuchtverklärte Blau"
(Siehe Kapitel VII-8.3)

[Schubert 34] <Im Frühling> "spiegelt sich im Quell das blaue Himmelsbild"
(Siehe Kapitel VII-4.1.2)

[Schubert 23] <Erlafsee> "der Wolken Schatten ziehn überm dunklen Spiegel hin"
(Siehe Kapitel VII I-4.1.1)

(2) Sog der Tiefe

[Liszt 1] <Die Lorelei> "Die Wogen verschlingen an Ende Schiffer und Kahn"
(Siehe Kapitel VII-1.2)

[Schubert 12] <Der Fischer> "halb zog sie ihn, halb sank er hin"
(Siehe Kapitel VII-8.3)

[Schubert 16] <Der Müller und der Bach> "da unten, die kühle Ruh... "
(Siehe Kapitel VII-9.3)

(3) Wasser in Bewegung (Fluss, Brunnen, Quellen, Meeresbrandung)

[Schubert 27] <Fahrt zum Hades> "Vergessenheit, dein alter Fluss"
Fluss des Vergessens (Siehe Kapitel VII-11.5)

[Wolf 5] <Das Ständchen> "und die Brunnen rauschen wieder"
Rauschen der Brunnen (Siehe Kapitel VII-11.1)

[Wolf 15] <Um Mitternacht> "und kecker rauschen die Quellen hervor
sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr"
Quellen der Mitternacht(Siehe Kapitel VII-11.2)

[Wolf 7] <Gesang Weylas> "uralte Wasser steigen verjüngt um deine Hüften"
Meeresbrandung (Siehe Kapitel VII-8.2)

VII-11.8 Archetyp des Weiblichen— die Anima

(1) Die schöne Braut

[Schumann 21] <Waldeggespräch> "Du kennst mich wohl"
(Siehe Kapitel VII-5.1)

(2) Die Jungfrau auf dem Felsen

[Liszt 1] <Die Lorelei> "die schönste Jungfrau sitzt dort oben wunderbar"
(Siehe Kapitel VII-1.2)

(3) Die Stimme aus dem Wasser

[Schumann 15] <Loreley> "Gedenke mein bei stiller Nacht im Vollmondschein"
(Siehe Kapitel VII-2.1.1.1)

(4) Die Nacht als Mutter

[Wolf 15] <Um Mitternacht> "die Quellen singen der Mutter, der Nacht ins Ohr"
(Siehe Kapitel VII-11.2)

(5) Der Mutterschoss des Wassers

[Schubert 23] <Erlafsee> "regunslos der dunkle Schoss"
(Siehe Kapitel VII-4.1.1)

VII - 12 Die funktionale Mehrdeutigkeit des Neapolitanischen Sextakkords [N]

Der Neapolitanische Sextakkord [N], [♭II] (Mollseitenklang mit erniedrigter Sexte) wurde in der Diatonik als einer der Vertreter der IV.Stufe[S] innerhalb der Kadenz [T-S-D-T] verwendet (siehe Kapitel IV-2.3; 2.4). Laut Moser wurde der [N] noch zur Zeit der Wiener Klassik als "illegitimer Sonderreiz" gewertet (MOSEK 1960: 324), was damit zusammenhängen mag, dass er in den Kantaten und Passionen von J.S.Bach oft im Zusammenhang mit TOD und JENSEITS auftritt. Der [N] als Schwelle zur Grenzüberschreitung begegnet uns in den folgenden Beispielen: VII-12.1, 12.2, 12.4 und 12.6. Da die Chromatik die VI.Stufe des Moll-Trugschlusses ([♭VI]) als [S] auffasst, so kann die um eine reine Quint tiefer liegende Stufe des [N] nicht ebenfalls [S] sein. Demzufolge erscheint in Bartóks Achsenkreuz und Capellens Harmonischer Reihe der [N] im Dominantgebiet [D]. In den folgenden Liedanalysen wurde die Funktion des [N] von Fall zu Fall unter Berücksichtigung des harmonischen Umfelds und des sprachlichen Kontexts untersucht. Einige Beispiele von möglicherweise subdominantischen [N] seien im folgenden zur Diskussion gestellt.

VII-12.1 [N] in der abschliessenden Kadenz

[Schubert 24] <Erlkönig> "in seinen Armen das Kind"

Schuberts <Erlkönig>, eine für damalige Begriffe sehr "moderne" durchkomponierte Komposition, bringt in den letzten 3 Takten einen Stilbruch: plötzlich ist man in ein Oratorium der Barockzeit zurückversetzt. Die Schlusskadenz des recitativo secco läutet [III - V_7^1 - I]. Auch der Text zeigt an dieser Stelle den Einbruch in eine andere Zeitdimension durch den Zeitsprung des Verbs: "in seinen Armen das Kind WAR tot" (Präteritium, einzige Vergangenheitsform im ganzen Gedicht).

[Strauss 5] <Die Zeitlose> "die letzte Lieb"

Ein ähnliches Rezitativ-Muster bringt das Ende des Strauss-Liedes [I² - II¹ - V_9^3 - V_9^1 - I² - V₇], wo die letzte Blume mit der letzten Liebe gleichgesetzt wird: "beide schön, doch tödlich."

VII-12.2 [N] als Zieltonart

Wenn der [N] am Ende eines Liedes durch Modulation erreicht wird, würde sich bei subdominantischer Interpretation ein solches Lied als [E1] klassifizieren. In den beiden folgenden Beispielen, die beide den Tod als Erlösung begrüssen, scheint jedoch das zukunftsgerichtete "Wohin?" mehr auf die Dominantseite zu weisen. Die beiden folgenden Beispiele sind jedenfalls mehrdeutig.

[Mahler 1] <Die zwei blauen Augen> [e-C-F]

Das letzte Lied aus dem Zyklus «Lieder eines fahrenden Gesellen» beginnt in e-moll (Trauer) und führt über C-dur (Auszug) nach F-dur (Lindenbaum). Das Bild des Lindenbaums, der AUF der Strasse steht (den weiteren Lebensweg versperrt) und der seine Blüten auf mich SCHNEIT, ist die letzte Konsequenz der Todessehnsucht von Schuberts <Der Lindenbaum>. Von e-moll aus gesehen erscheint der tonale Fortlauf als [T-S-D] im zukunftsweisenden Halbschluss. Ändert man jedoch die Mitteilungsperspektive und sieht das Geschehen aus der Mitte C-dur als Tonika, so erscheint die Kadenz [D-T-S] als rückläufiger Halbschluss (Umkehrung des Lebenswegs).

[Schubert 15] <Der Jüngling und der Tod> [E-F]

In Schuberts berühmtem Lied <Der Tod und das Mädchen> wehrt sich das junge Mädchen gegen den Tod. Sein Gegenstück, das Beispiel [Schubert 15] (einen Monat nach <Der Tod und das Mädchen> komponiert), zeigt uns einen Jüngling, der sich den Tod herbeisehnt, ihn anruft, dass er kommen und ihn erlösen möge. Das Erscheinen des Todes in F-dur[N] darf in diesem Fall wohl dominantisch (als die erhoffte Zukunft) gedeutet werden.

VII-12.3 [N] im Mollteil des variierten Strophenlieds

[Schubert 34] <Im Frühling>

Der Gesamtplan dieses variierten Strophenlieds ist subdominantisch ausgerichtet (siehe Kapitel VII-4.1.2). Da die Durvariationen nach [S] modulieren, lässt sich der [N] des Mollteils, der sich auch vom Text her als rückblickende Erinnerung ausweist, in Entsprechung zu den beiden ersten Strophen als [S] auffassen.

VII-12.4 [N] als Ausdrucksträger

[Schubert 16] <Der Müller und der Bach> "da welken die Lilien"

Hier erklärt sich die Verwendung des [N](T.8) eindeutig aus der Todessymbolik. Da T.9 die Dominante[V₇] bringt, ist dieser [N] subdominantisch [S] als der [D] vorangestellte Subdominante.

VII-12.5 [N] als Quartsextakkord

[Strauss 8] <September> [D-Es] "lange noch bei den Rosen"

Auf dem Orgelpunkt bleibt der sterbende Sommer (T.41-46, "lange noch bei den Rosen stehn"), wie um Abschied zu nehmen. Der [N] wiegt sich als Quartsextakkord [°H²₇] im Wechsel mit [$\frac{V}{7}$], wodurch ein oszillierendes Muster [°H²₇ - $\frac{V}{7}$] entsteht, das sich letztlich NICHT in die Grundform des [°H] nach Es-dur auflöst. Dieses unentschiedene HIN und HER zwischen den Tönen und

<es> könnte zeigen, dass der Sommer zwar einerseits die Verlängerung der "Rosen"-Zeit erträumt([D], zukunftsgerichtet), aber andererseits sich zu müde fühlt("sehnt sich nach Ruh"), weshalb er sich nicht entschliessen kann, zum Grundton <es> des [N] hinabzusteigen; und so fügt er sich schliesslich ab T.47 in die Schlusskadenz der herbstlichen Gegenwart von D-dur[T]. In diesem Beispiel ist die Funktion des [N] nicht eindeutig bestimmbar.

VII-12.6 [N] als Dominantvertreter in der Abschlusskadenz

[Schubert 10] <Der Doppelgänger> [$\mathbb{H} - \frac{V}{7} - IV^2 - +I$]

Der Neapolitanische Sextakkord erscheint am Ende des Liedes in folgender Kadenz: [$\mathbb{H} - \frac{V}{7} - IV^2 - +I$](ein harmonisches Muster, das einige Jahrzehnte später von Liszt häufig verwendet). Die obigen Beispiele VII-12.1([Schubert 24], [Strauss 5]) zeigten die Verwendung des [N] in der Abschlusskadenz als Subdominantvertreter VOR der Dominante: [$\mathbb{H} - V - I$] = [S-D-T]. In Schuberts <Doppelgänger> jedoch erscheint NACH dem [N] keine Dominante, sodass zwei Auffassungen möglich sind:

1. der [N] ist subdominantisch, die Kadenz lautet [S-S-D]
(Ausdrucksqualität: ein langes friedvolles AMEN, absinkend)
2. der [N] ist dominantisch, die Kadenz lautet [D-S-T]
(Ausdrucksqualität: der [N] öffnet für einen Augenblick nach oben in die jenseitige Welt, danach folgt das AMEN-Gebet)

In beiden Fällen lässt sich die symbolische Bedeutung des [N] als Todes-Akkord einbringen. Für die gestaltende Darstellung des ausübenden Künstlers ist es eine grosse Hilfe, sich beide Möglichkeiten der Mitteilungsperspektive bewusst zu machen.

VII - 13 Das musikalische Palindrom: die symmetrische Form

In der Literatur heisst die umkehrbare Form, die sowohl vorwärts als auch rückwärts gelesen werden kann, "Palindrom"(Palindromo, griech.= rückläufig). Es gibt Wortbeispiele wie "Sarg"- "Gras", "Regen"- "Neger" und ganze Sätze, die auch rückwärts lesbar sind(sogeannte "Krebsverse"): "ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie". Sehr häufig begegnen wir der symmetrischen Rahmenform "A-B-C-B-A" in der Bildenden Kunst, besonders in der Architektur. In der Musik kennt man zwar die Umkehrung und Spiegelung von Akkorden und Themen(Kapitel V-2.2; 2.3), aber als Bauplan für einen ganzen musikalischen Satz erscheint die gespiegelte Rahmenform "A-B-C-B-A" äusserst selten. Die übliche Gestaltung des musikalischen Zeitablaufs einer dreiteiligen Form mit je 2 Themen im Rahmen des 1. und 3.Teils ist "A-B-C-A-B", wie im Sonatensatz, wo die Themen "A" und "B" in der Reprise die Reihenfolge der Exposition einhalten.

Es handelt sich um verschiedene Arten des Erinnerns: in der Sonatenform geht die Reprise zum allerersten Anfang zurück und durchläuft den ganzen Weg des Expositionsgeschehens noch einmal – freilich unter veränderter Perspektive –, sodass das Ende der Reprise formal dem Ende der Exposition entspricht. Im musikalischen Palindrom hingegen wird das Expositionsgeschehen, von dessen Endpunkt aus rückwärts in die Vergangenheit aufgerollt, entgegen der zeitlichen Reihenfolge – als ob man einen Film in umgekehrter Richtung abspulte (zu diesem Phänomen der zeitlichen Umkehrung siehe auch Kapitel VII-8, über die rückläufige Kadenz [RK]). Die beiden Beispiele dieses Kapitels bringen das musikalische Palindrom mit subdominantischem Mittelfeld.

[Schubert 41] <Schäfers Klagelied>

In diesem Lied ist die Symmetrie durch den Funktionsrahmen [T-S-T] gegeben, mit folgender Unterteilung:

	Anfang	Mitte	Ende
Strophe:	1 2	3 4	5 6
Thema:	A - B	C - D	B - A
Tonart:	c-moll, Es-dur	As-dur, as-moll, Ces-dur	Es-dur, c-moll
Funktion:	[T]	[S]	[T]

Das Lied endet nicht nur tonal, sondern auch thematisch an seinem Ausgangspunkt, der Ring schliesst sich. Die entsprechenden Textstellen ergeben folgendes Bild:

1. Der Schäfer in seiner gewohnten Umgebung: er steht ("tausendmal" = jetzt wie immer) dort oben und sehnt sich hinab ins Tal, c-moll[T], Gegenwart.
2. Er folgt der Herde, kommt herunter: Es-dur[T] ist als parallele Durtonart die freundlichere Version seiner Alltags-Gegenwart.
3. Er bricht Blumen: für wen? Da er sie gewohnheitsmässig bricht, muss es früher einmal jemand gegeben haben. As-dur[S], hier erfolgt die Rückblendung in die Vergangenheit, er erinnert sich wohl ...
4. "Regen, Sturm und Gewitter" verpasst er unter dem Baum: er stellt sich nicht den Lebensstürmen, und wegen dieser passiven Einstellung bleibt ihm die Tür dort verschlossen – kein Weg führt in die Zukunft – "Doch alles ist leider ein Traum".
5. Verbindung der Traumwelt Ces-dur[S] mit der Gegenwart Es-Dur[T] durch das Bild des Regenbogens (Ces-dur als VI. Stufe = Trugschluss von es-moll).
6. Die Wirklichkeit[T]: die Geliebte ist fortgezogen, im Alltag c-moll[T] ist er, wie zu Beginn des Liedes, mit seinen Schäfen allein.

Da in der gesamten Tonartabfolge keine zukunftsweisende Dominante auftritt, stellt sich die Frage, ob für den Schäfer nicht sogar alles schon ab der 2. Strophe nur ein Traum war: der Abstieg ins Tal, die Blumenwiese, das Gewitter, der versöhnende Regenbogen? Die Realität des Alltags ist c-moll, und dieses c-moll steht am Anfang wie am Ende, so wie der Schäfer "tausendmal" dort oben steht und sich mit wehem Herzen ins Tal hinabträumt.

[Schubert 38] <Meeres Stille>

Takt:	1	8	16	24	28	32
Form:	"A"	"B"	"C"	"D"	"B"	"A"
Tonart:	C-dur	E-dur	F-dur	H-dur	E-dur	C-dur
Funktion:	[T]	[D]	[S]	[S]	[D]	[T]

Im Gegensatz zum vorangehenden Beispiel [Schubert 41] <Schäfers Klagelied> gibt es hier keine Reihenfolge im Textablauf; auch lassen sich hier keine klar definierten Themen unterscheiden. Die syllabische Vertonung folgt dem Metrum der Textdeklamation, die Klavierbegleitung bringt nur ganztaktige gebrochene Akkorde. Jedoch ist die Symmetrie des Palindroms aus den Tonarten und deren Funktionen erkennbar: [C-E] und [E-C] bilden einen Rahmen, der als Bild die beiden sich im Achsenkreuz diametral gegenüber stehenden Subdominanten F-dur und H-dur enthält, die ungeheure Weite spiegelnd, ohne Zeit, und ohne Richtung gibt. "Todesstille fürchterlich" dürfte wohl das Schlüsselwort sein. Diese Komposition hat ihre Entsprechung in Caspar David Friedrichs Gemälde «Der Mönch am Meer», wo sich der Bildraum ins Unendliche verliert.

VII - 1 4 Z w e i f e l s f ä l l e

In diesem Kapitel werden Lieder vorgestellt, die sich tonal nicht eindeutig festlegen lassen. Davon wird auch die Bestimmung der Subdominante betroffen.

VII-14.1 Doppelter Tonartbereich

[Strauss 4] <Die Georgine>

Als Tonart des Liedes ist e-moll notiert, jedoch beginnt das Lied mit der trugschlüssigen Kadenz [$\text{V}_3^{\flat} \rightarrow \text{I}^2 - \text{V}^{\flat} - \text{VI}$] und so befinden wir uns beim Einsetzen der Singstimme (T.5) im subdominantischen Bereich der VI. Stufe C-dur[S]. Im weiteren Verlauf bewegt sich das (jeweils relativ kurze) Zwischenspiel des Klaviers im Tonika-Bereich[T], die Singstimme jedoch überwiegend im Subdominantbereich[S]. Erst ganz am Ende in Wiederholung der letzten Textzeile "und derselbe Schmerz" (T.60-61) mündet auch die Singstimme nach e-moll[T] ein. Vielleicht hat Strauss als Schlüsselworte des Texts das "Entzücken" der späten Liebe als subdominantisches Dur, den "Schmerz" der zu spät erwachten Liebe als das Moll des Spätherbsts interpretiert: sodass die in einem Trugschluss später blühte Blume zwar keine Zukunftsaussicht hat, aber dafür um so intensiver ihren feuergelben Traum ausbreitet (weit über die Hälfte des auskomponierten Tonraumes ist subdominantisch) und erst ganz am Ende ersterbend sich in die Gegenwart von e-moll[T] einfügt.

VII-14.2 Unklare Ausgangstonart

[Strauss 6] <Freundliche Vision>

Das Lied steht in D-dur, erreicht wird diese Tonart aber erst in T.8. Der Anfang bringt einen Orgelpunkt auf dem Ton <gis>(T.1-3), der als Quintton von Cis-dur[S] zum Wort "Schlaf" des Textes das Wiegenlied-Muster[I-V] trägt. Ab T.4 wird jedoch dies <gis> umgedeutet zum Terzton der Doppeldominante von D-dur[T] und leitet damit das Erwachen "hell am Tage" ein. Die Welt des Unterbewusstseins liegt in Cis-dur[S], die Welt des Wachbewusstseins um einen halben Ton höher in D-dur[T]. Auch die Beispiele [Schubert 43] <Suleika I> und [Schumann 1] <Am leuchtenden Sommermorgen> stellen durch ihren mehrdeutigen Anfang mit der Doppeldominante [$\frac{V_4^2}{V_7}$]= [$\frac{III}{V_7}$] die Ausgangstonart in Frage, aber in keinem der beiden Fälle dauert es 8 Takte, bis sich der Schleier lüftet!

VII-14.3 Unklare Zieltonart

[Brahms 4] <An eine Äolsharfe>

Dieses Lied steht in As-dur. Ab T.91 streut die "volle Rose, geschüttelt" dem in tiefster Seele Erschütterten "all ihre Blätter vor die Füße", und dabei bewegt sich der harmonische Fortlauf wie folgt: [Des-Ges-Des-As], von As-dur aus als Kadenz [IV- VII-IV-I] tief nach unten absinkend. Setzt man jedoch von dieser Stelle aus Des-dur als Ausgangstonart an, so ergibt sich als Kadenz der Halbschluss [I-IV-I-V]. Durch die Vermeidung des Dominantseptakkords von As-dur und der bis zuletzt die Singstimme begleitende Ton <ges> (als kleine Sept des [V_7]) verstärkt sich den Eindruck, dass dieses Lied in Des-dur[S] mit der Subdominante als Vergangenheitstopos aufhört und durch den Halbschluss in die Gegenwart hineinführt. Interessant ist, dass die Vertonung von Wolf des gleichen Gedichtes([Wolf 2], Kapitel VII-11.5) den Subdominantbereich an den Anfang stellt: das Aufsteigen aus der Vergangenheit bedeutet hier die geschichtliche Vergangenheit der Antike, der Topoi "Efeuwand" und "alte Terasse"(Wolf hat auch seiner Komposition das lateinische Zitat des HORAZ vom Beginn des MÖRIKE-Gedichts vorangestellt: TU SEMPER URGES FLEBILIBUS MODIS MYSTEN ADEPTUM: NEC TIBI VESPERO SURGENTE DECEDUNT AMORES, NEC RAPIDUM FUGIENTE SOLEM, damit auf den Zusammenhang mit der Antike hinweisend). Bei Brahms hingegen versinkt die Komposition am Schluss in eine sehr persönliche Vergangenheit: in die Trauer um den Tod des "Knaben, der mir so lieb war" und stellt mit dem Halbschluss die Frage aller Trauernden, auf die es keine Antwort gibt: WARUM?

VII-14.4 Zwei Tonarten?

[Wolf 18] <Verschwiegene Liebe>

Durch Vorzeichen und Doppelstrich klar angegeben, ist dieses Lied nach folgendem tonalen Plan angelegt:

Takt:	1-5	6-12	13-14	15-26
Tonart:	g-moll	D-dur	g-moll	D-dur

Nimmt man die Ausgangstonart g-moll als Basis, so ergibt sich als Kadenz [T-D-T-D], nimmt man die Zieltonart D-dur als Basis, so ergibt sich als Kadenz [S-T-S-T]. Die Bestimmung der tonalen Verhältnisse kompliziert sich durch die Tatsache, dass der Anfang zwar in g-moll notiert ist, der g-moll Dreiklang jedoch überhaupt nicht erscheint: die harmonische Fortschreitung ist [IV¹-V-IV¹]. Von der Notierung her sollte der harmonische Verlauf bereits bei T.6 in D-dur eingetroffen sein, aber er macht noch einen Umweg nach Fis-dur (T.9), bevor er dann endlich in T.12 D-dur erreicht. Ab T.13 wiederholt sich das Spiel (weil das Klaviervorspiel entfällt, besteht der zweite g-moll Teil aus nur zwei Takten). In den allerletzten Takten erscheint die Amenkadenz [IV-I], in welcher das g-moll der Ausgangstonart und das D-dur der Zieltonart zusammenfließen.

Diese Amenkadenz kann jedoch auch, wenn man sich in die Perspektive der Ausgangstonart zurückversetzt, als fragender Halbschluss aus g-moll [I- +V] interpretiert werden. In langjähriger Praxis als Klavierbegleiterin habe ich die Erfahrung gemacht, dass dieses Stück sich je nach Tonartperspektive verändert: aus g-moll scheint es einer Richtung zu folgen: mit den "Wolken die fliegen – wer holte sie ein?", "in den Glanz hinein"; aus D-dur hingegen ruht es in selig in sich selbst, als erfüllte Gegenwart.

Dieses Lied [Wolf 18] wurde bewusst als letztes Beispiel des gesamten Materials gewählt, weil es zeigt, dass bei der Interpretation von Liedern nicht nur die sprachliche, sondern auch die tonale Interpretationsperspektive in Betracht gezogen werden muss. Wenn im musikalischen Kunstwerk die sprachliche Aussage durch die musikalische Aussage neu definiert wird, so bringt zunächst der Komponist seine persönliche Mitteilungsperspektive durch den tonalen Plan der Komposition zum Ausdruck. Da sich in der Mitteilungsperspektive die Seelenlage des Komponisten spiegelt, kann das gleiche Gedicht völlig verschieden aufgefasst und interpretiert werden (wie der Vergleiche von [Brahms 4] und [Wolf 2] zeigt).

Kapitel VIII Zusammenfassung der Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Nach der Gegenüberstellung von sprachlicher Aussage und subdominantischer Vertonung wird noch einmal die Problemstellung des Ausgangspunkts dieser Arbeit – die Subdominante als Vergangenheitstopos – aufgegriffen, unter Auswertung der neu gewonnenen Erkenntnisse.

VIII - 1 Sprachliche Perspektive der subdominantisch vertonten Themenkreise

Die Untersuchungen haben ergeben, dass die Texte von der subdominantisch vertonten Liedern eine Affinität für die folgenden Themenkreise zeigen:

(1) Als sprachliche Bilder erscheinen sehr häufig Archetypen des kollektiven Unterbewussten, wie Nacht und das Blau des Himmels als Entgrenzung; Wald, Tal und Grund als Tiefe; Projektionen von weiblichen Seelenbildern in Gestalt von Mutter, Verführerin, Braut, aber auch des weiblichen und mütterlichen Prinzips im weiteren Sinne: als Erde und Wasser(Mutterschoss), als Mond(in fast allen Kulturen dem Weiblichen zugeordnet), als Sonnenuntergang(Nachlassen und Ende der aktiv-männlichen Strahlungskraft). Besonders oft tritt das Thema des Wassers in den verschiedensten Erscheinungsformen auf: als ruhender See(Spiegel), als tiefes Meer, als Rücksog, als einlullendes Rauschen, als Quelle und Ursprung, als atmende Meeresbrandung(nicht aber als aktiv nach vorwärts strebender Fluss).

(2) Auf der Gefühlsebene überwiegen im weitesten Sinne des Wortes als "weibliche" Qualitäten: Hingabe, Loslassen, Anpassung, Empfänglichkeit, Unterordnung, Weichheit, Willenlosigkeit, Passivität, Ruhe, Wehmut, Sehnsucht.

(3) Auf der Begriffsebene ist den Sprachinhalten die Hinwendung zum Unbewussten gemeinsam: im Traum das Vergessen und die Tiefe, in der Erinnerung das (ewig verlorene) Glück, in unerfüllbarer Sehnsucht die Ferne(Fremde), oder aber die (unerreichbare) Heimat suchend, und letztlich als Löschen aller Grenzen im Tod.

(4) Als innere Ausrichtung ist all diesen Sprachinhalten die Neigung nach rückwärts gemeinsam. In der Topographie des Raumes dominiert die Richtung nach links unten, psychologisch als Umkehr, Heimkehr, aber auch als Regression deutbar.

Diese Themenkreise zeigen eine deutliche rückläufige Tendenz, die sich als vergangenheitsbezogen bezeichnen lässt.

VIII - 2 Die subdominantischen Kategorien im sprachlichen Kontext

Die in Kapitel V für diese Arbeit entwickelten Klassifizierungseinheiten der subdominantischen Kategorien des Ortes und der energetischen Wirkung werden hier noch einmal zusammengefasst, unter Berücksichtigung der Untersuchungsergebnisse des sprachlichen Kontexts.

VIII-2.1 Kategorien des Ortes

Die Kategorien des Ortes sind entsprechend dem Erscheinungsort der Subdominante innerhalb einer Komposition in drei Gruppen unterteilt. In Liedern der Kategorie [A] steht die Subdominante am Anfang, der Kategorie [M] in der Mitte und der Kategorie [E] am Ende der Komposition.

VIII-2.1.1 Kategorie [A]: die Subdominante am Anfang des Liedes

Weil die Subdominante am Anfang eines Liedes in verschiedener Weise auftreten kann, wurde die Kategorie [A] noch einmal in vier Untergruppen [A1], [A2], [A3] und [A4] aufgegliedert. Die Untersuchungen dieser Kategorien haben folgende Ergebnisse erbracht:

- [A1] moduliert aus der Subdominanttonart in die Tonika. Die Zeitrichtung verläuft synchron mit dem realen Zeitablauf von links unten nach rechts oben, der zeitliche Bezug ist vom Grund der Vergangenheit in die Gegenwart aufsteigend.
- [A2] beginnt mit dem subdominantischen Glied der Kadenz. Auch hier verläuft die Zeitrichtung synchron mit dem realen Zeitablauf von links unten nach rechts oben; jedoch beginnt der zeitliche Bezug nicht vom Urgrund der Vergangenheit, sondern von unterwegs, quasi auf dem Weg in die Gegenwart zusteigend.
- [A3] blickt aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurück. Hier vollzieht sich die psychologische Zeit-Bewegung nur auf der Horizontalen, und zwar rückläufig nach links (rückwärts blickend, erinnernd), ohne Änderungen in der Vertikalen nach oben oder unten.
- [A4] lehnt sich im Amen-Muster an die Gegenwart an. Der vertikale Bezug ist wie in [A1] und [A2] vergangenheitsbezogen, jedoch ohne den Weg eines zeitlichen Ablaufs und folglich auch ohne Zeitrichtung in der Horizontalen.

VIII-2.1.2 Kategorie [M]: die Subdominante im Mittelfeld des Liedes

Den Liedern der Kategorie [M] ist ein Spannungsabfall im subdominantischen Mittelfeld gemeinsam. Auch diese Gruppe wurde in zwei Untergruppen geteilt; in [M1] erscheint die Subdominante als formbildendes Element im Rahmen des Liedes, in [M2] ist ihr Erscheinen durch den Ausdrucksgehalt des jeweiligen sprachlichen Inhalts bedingt.

[M1a]: Die psychologische Wirkung von [M1a] lässt sich je nach Kontext als absinkendes Energieniveau, Spannungsabfall, Lösung vom Konflikten, empfangende Hingabe, Schwächung, Passivität beschreiben, die in Rollenliedern durch subdominantische Verführung als Sog nach unten und/oder nach rückwärts wirkt.

[M1b]: Wenn [M1b] als formbildendes Element in der "A-B-A" Form erscheint, entspricht die psychologische Wirkung der des Trios im Menuett der Instrumentalmusik: beruhigendes Nachlassen der affektiven Energie.

[M2] : Die Hingabe an den jeweiligen sprachlichen Inhalt bringt in vielen der Lieder einen subdominantisch vertonten emotionalen Höhepunkt. Jedoch lässt sich auch hier das Phänomen eines Spannungsabfalls aufzeigen, da solche Höhepunkte nicht aktiv die dramatische Gegenwart gestalten, sondern die erinnernde Hingabe an ein in der Vergangenheit liegendes Erlebnis ausdrücken.

VIII-2.1.3 Kategorie [E]: die Subdominante am Ende der Komposition

Auch diese Kategorie wurde in zwei Gruppen aufgeteilt: die Kategorie [E1] bringt den Abstieg in die Subdominanttonart am Ende der Komposition, die Kategorie [E2] erscheint im Amen-Muster als angelehnte Hingabe ohne jede Bewegungsrichtung(häufig als versöhnend-beruhigendes Ende in dramatischen Liedern).

[E1] bezeichnet einen endgültigen Abschied, Rückkehr zum Ursprung, Abstieg in die "Welt der Mütter" (《Faust II》 ; GOETHE 1953: 861). Der psychologische Richtungsvektor verläuft von rechts nach links absinkend.

[E2] entspricht im richtungslosen Zustand der Kategorie [A4], enthält jedoch durch die Stellung am Ende des Liedes das zusätzliche Element von Versöhnung und (endlich) erworbenem Frieden.

Der Zusammenschluss der Kategorien [A4]+[E2] zur subdominantischen Rahmenform bewirkt eine vollkommene Entgrenzung von Zeit und Raum(ohne jegliche Richtung sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen).

VIII-2.2 Kategorien der energetischen Wirkung

Zur Klassifizierung der energetischen Wirkung wurden die subdominantischen Kategorien [Q], [RK] und [TR] entwickelt. [Q] bezeichnet die subdominantische Richtung im Quintfall, [RK] die rückläufige Kadenz und [TR] den Tristan-Akkord.

[Q] : Bei [Q] verläuft die Richtung als linksdrehende Spirale nach unten und bewirkt einen Spannungsabfall.

[RK]: Bei [RK] ist "normale" Reihenfolge der Kadenzglieder umgekehrt; diese Richtungsänderung betrifft nur die Horizontale(als Umkehrung des Zeitablaufs nach links), sodass zwar eine Veränderung des Blickwinkels, aber kein Spannungsabfall empfunden wird.

[TR]: Bei [TR], dem Akkord der Hingabe, erfolgt die Bewegung nur in der Vertikalen nach unten, ohne seitliche Ausrichtung in der horizontalen Zeitkomponente.

VIII-2.3 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl den Kategorien des Ortes [A], [M] und [E] als auch den Kategorien der energetischen Wirkung [Q], [RK] und [TR] eine besondere Zeitqualität gemeinsam ist, die aus den vertikalen und horizontalen Komponenten der tonalen Aussage im Zusammenhang mit der Mitteilungsperspektive des Textes nachgewiesen werden kann.

VIII - 3 Vergleich der Ergebnisse mit dem bisherigen Forschungsstand

Die aus den Liedanalysen gewonnenen Ergebnisse über das Wesen der Subdominante werden nun noch einmal mit einigen Definitionen des bisherigen Forschungsstandes(Kapitel I-2) verglichen.

(1) Marx: die Subdominante als "Grund" der Tonika

Die Aussage von Marx, "dass die Unterdominante zwar als der Grund erscheint, aus dem die Tonika erwachsen ist, aber nur von der Tonika aus rückblickend als solcher betrachtet werden kann"(MARX 1903, 1: 57), wird durch die Ergebnisse dieser Arbeit vertieft bestätigt. Der "Grund" als Ursprung, wo Anfang und Ende ineinander übergehen, lässt sich in vielen subdominantisch vertonten Textstellen nachweisen.

(2) Bumcke: die Subdominante als Objekt im Satzbau

Die Aussage von Bumcke, dass die Subdominante dem Objekt im sprachlichen Satzbau entspreche (BUMCKE 1921: 56), lässt sich nach den Untersuchungen dieser Arbeit wie folgt erweitern: mit der Subdominante tritt die Dimension der Vergangenheit in den musikalischen Zeitablauf ein. Definiert man die Spannung zwischen [T] und [D] als Gegenwart und Zukunft, so gewinnt man durch Rückspiegelung der Entfernung [T-D] von der Tonikaachse aus das Element der Vergangenheit. Wie in der sprachlichen Aussage das Objekt fehlen kann, so kann auch im vorwärts gerichteten musikalischen Ablauf das Element der Vergangenheit [S] fehlen. Die Vergangenheitsdimension erscheint, wenn das Pendel-Muster [T-D-T] auf dem Rückweg von der Dominante [D] zum Nullpunkt [T] über diesen hinaus in die Gegenwelt der Unterquinte schwingt und damit den Raum der rückläufigen Zeit erschliesst, in welchem, nach der Hypothese dieser Arbeit, die musikalische Aussage vergangenheitsbezogen ist.

(3) Capellen: die Stellung der Subdominante links der Tonika

Capellens Harmonische Reihe zeigt die tonalen Funktionen wie auf einem Teppich im RAUM aufgereiht: vom Ausgangspunkt der als [T] definierten Tonart erscheinen deren subdominantische Tonarten [S] links, die dominantischen Tonarten [D] rechts. Diese Raumdefinition entspricht in der Symbolkunde dem "Bipolaren Weltverständnis" (LURKER 1985: 564), nach welchem die rechte Seite dem Licht, die linke Seite der Finsternis zugeordnet ist. In der Topographie der Bildbetrachtung (RIEDEL 1988: 39) wird RECHTS-OBEN der Progression, LINKS-UNTEN der Regression zugeordnet. Unsere Untersuchungen des sprachlichen Inhalts von subdominantisch vertonten Textstellen haben eine solche LINKS-Wertigkeit der Subdominante bestätigt.

VIII - 4 Zusammenfassung der Ergebnisse über Wesen und Wirkung der Subdominante

Unter Einbeziehung gebietsübergreifender Vergleiche lassen sich über das Wesen der Subdominante die folgenden Aussagen machen:

1. Die Subdominante kann eine Veränderung der Zeitqualität bewirken.
(psychologisch als Verlangsamung und/oder als Stillstand empfunden)
2. Die Subdominante kann eine Intensivierung des Ausdrucks bewirken.
(psychologisch als nach innen gerichteter Höhepunkt empfunden)
3. Die Subdominante kann ein Absinken des Energiepegels bewirken.
(psychologisch als Loslassen, Entspannung, sich Fallenlassen empfunden)
4. Die Subdominante kann eine Umkehrung der realen Zeit-Richtung bewirken.
(psychologisch als rückläufige Zeit empfunden)

VIII - 5 Bedeutung der Ergebnisse dieser Arbeit

Die Ergebnisse dieser Arbeit erschliessen neue Perspektiven für die musikalische Werkbetrachtung. Diese neuen Perspektiven betreffen die Wertigkeit der Subdominante und den Zusammenhang zwischen Zeitablauf und Tonalität.

VIII-5.1 Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkbetrachtung

Die musikalische Werkbetrachtung bietet Hilfen zur Vorbereitung eines optimalen Hörerlebnisses. Zwar kann und will sie dieses Hörerlebnis nicht ersetzen— ebensowenig wie das Erlebnis einer Reise durch Fahrplan und Landkarte ersetzt werden kann —, aber vergleichbar mit Fahrplan und Landkarte gibt sie sowohl dem nachschaffenden Interpreten als auch dem Musikhörer das notwendige Orientierungsmaterial zum bewussten Erleben und intensiven Nachvollziehen eines musikalischen Geschehens. Nach Schering sind in jeder Komposition auf den verschiedensten Ebenen gegensätzliche Kräfte wirksam, die nach Ausgleich drängen und dadurch "das ganze Tonwerk zu einem verzweigten System in- und übergreifender Konfliktempfindungen heranwachsen lassen"(SCHERING 1913: 169). Die Kategorien der Kontrastbegriffe, "stark-schwach, betont-unbetont, Dominante-Tonika, Dissonanz-Konsonanz u.s.w. bewirken je nach der Intensität ihres Auftretens und gegenseitigen Beeinflussens analoge Verhältnisse von Spannungs- und Lösungsempfindungen... Alle Spannungen und Lösungen, die uns die Tonverbindungen kraft ihrer dualistischen Erscheinungsformen aufnötigen, machen wir innerlich mit, erleben wir am eigenen Leibe, teils bewusst, teils unbewusst" (SCHERING 1913: 169).

VIII-5.2 Die Wertigkeit der Subdominante

In Scherings Gegensatzpaaren ist die Subdominante ausgespart. Wenn man sie in Scherings hermeneutische Kategorien einbezieht, so werden die Grenzen der Dualität von "Entfernung und Wiederkehr" überschritten, es entsteht eine Dreiheit.

Die Erweiterung der Bipolarität zur dritten Dimension lässt sich auf den verschiedensten Gebieten beobachten. In der Bildenden Kunst erscheint sie als Perspektive, durch welche die dargestellten Dinge plastisch im Raum stehen und einen Schatten werfen. In der Architektur entsteht aus der Planzeichnung das Bauwerk, als Erweiterung der zweidimensionalen ebenen Fläche zum dreidimensionalen Raum. Auch die Darstellung der Zeit beginnt zunächst mit dem Gegensatzpaar Gegenwart-Zukunft, bevor die dritte Dimension der Vergangenheit einbezogen wird. Hier sei noch einmal auf die Aussage Ansermets(Kapitel I-1.2) verwiesen, derzufolge in der harmonischen Bewegung der Cherubino-Arie <Voi, che sapete> die Subdominante fehlt, weil Cherubino noch keine Vergangenheit hat, auf die er Bezug nehmen könnte: seine Zeit pendelt zwischen Gegenwart und Zukunft.

Mit der Subdominante erscheint die Phase der Vergangenheit in der musikalischen Zeit-Darstellung und bereichert das vorwärtsgerichtete Gegensatzpaar von erwartungsvoller Spannung(Zukunft) und Auflösung dieser Spannung(Gegenwart) durch ein drittes Element, nämlich die Erinnerung an eben diesen Spannungs- und Lösungsprozess. Die musikalische Erinnerungsqualität der Subdominante lässt sich vergleichen mit dem "Schatten", den die dargestellten Gegenstände in der perspektivischen(dreidimensionalen) Bilddarstellung werfen.

VIII-5.3 Tonale Zeitperspektive

Die Zeit-Auffassung des vergangenheitslosen Cherubinos ist zwischen den Fragen WO? und WOHIN? eingegrenzt: vom Ausgangspunkt(WO?) der Tonika(Ruhelage) geht der Weg(WOHIN?) zur Dominante(Spannung) und führt alsbald wieder zum Ausgangspunkt(WO?) der Tonika(Lösung der Spannung) zurück. Die Einbeziehung der Subdominante mit der Frage WOHER? lässt sich in Mozarts 《LE NOZZE DI FIGARO》 am Beispiel der leiderfahrenen Gräfin aufzeigen. Zur Darstellung der jeweiligen Zeitebenen hat Mozart dem jungen Cherubino(in Nr.11, <Voi, che sapete>) die Tonart B-dur[T], der Gräfin(in Nr.10, Cavatine <Porgi amor>) die Tonart Es-dur[S] zugeordnet.

VIII-5.4 Anwendungsmöglichkeiten der Ergebnisse dieser Arbeit

Die Tatsache, dass innerhalb des chronologischen Zeitablaufs verschiedene unterschichtige Zeitströmungen wirksam sind, ist keine neue Entdeckung. Wir alle erfahren diese in stetem Wechsel beim Anhören eines Musikstücks, indem wir psychologisch eine Beschleunigung, Verlangsamung oder bisweilen sogar einen vorübergehenden Stillstand des Zeitflusses empfinden, ohne dass sich das eigentliche(messbare) Tempo der aufgeführten Komposition verändern würde. Der Zusammenhang zwischen psychologischer Zeiterfahrung und tonaler Zeitperspektive wurde jedoch meines Wissens zum ersten Mal in dieser Arbeit aufgezeigt.

Die tonale Zeitperspektive, die sich aus den Untersuchungen über die Subdominante ergeben hat, lässt sich als Paradigma für die musikalische Werkbetrachtung anwenden. Die Fragen WOHER?[S], WO?[T] und WOHIN?[D] erfassen die jeweilige Zeitqualität im gesamten tonalen Bereich einer jeden Komposition. In welcher Weise dies geschieht, zeigt das obige Beispiel(Kapitel VIII-5.3): aus der Sicht der tonalen Zeitperspektive scheint sich die Gräfin in ihrem subdominantischen Es-dur wehmütig der glücklichen Zeit ihrer ersten Ehejahre zu erinnern, während Cherubino, den "die Liebe so stark erregt, weil sie ohne Vergangenheit ist"(ANSERMET 1985: 276), ganz in seiner Tonika-Gegenwart B-dur lebt. Selbst wenn man den Blickwinkel ändert und Es-dur als Gegenwart [T] für die Gräfin ansetzt, ergibt das Paradigma eine sinnvolle Interpretation: in diesem Fall erscheint Cherubinos B-dur als Zukunftsrichtung [D].

Dieses Paradigma der tonalen Zeitperspektive habe ich in meiner eigenen Arbeit vielfach erprobt und hoffe, dass es einem weiten Kreis von ausübenden Künstlern als Hilfsmittel zur Interpretation und Darstellung musikalischer Kunstwerke von Nutzen sein wird.

VIII - 6 A u s w e i t u n g d e s T h e m a s a u f a n d e r e G e b i e t e

Die Untersuchungen dieser Arbeit beschränkten sich auf Einzellieder. Als nächstes möchte ich die Rolle der Subdominante im Tonartenzusammenhang von Liederzyklen untersuchen(wozu bereits eine Vorstudie, MIKAMI 1994 in den Veröffentlichungen des Kunitachi Music College Tokyo, erschienen ist), sowie die subdominantische Zeitqualität in Instrumentalwerken.

Ferner arbeite ich zur Zeit auch, angeregt durch Klees Gedanken über das WOHER und WOHIN einer Linie(KLEE 1956: 44), an einer interdisziplinären Studie über Entsprechungen zum Phänomen der tonalen Zeit-Perspektive in Symbolkunde, Literatur und Bildender Kunst.

Literaturverzeichnis

Abkürzung

<u>AfMw.</u>	=	<u>Archiv für Musikwissenschaft.</u>
<u>Mf.</u>	=	<u>Musikforschung.</u>
<u>Mk.</u>	=	<u>Die Musik.</u>
<u>MQ.</u>	=	<u>The Musical Quarterly.</u>
<u>ZfÄaK.</u>	=	<u>Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.</u>
<u>ZfMw.</u>	=	<u>Zeitschrift für Musikwissenschaft.</u>
<u>19C.</u>	=	<u>19 Century.</u>
Bd.	=	Band
Bde.	=	Bände
hrsg.	=	herausgegeben
s.d.	=	sine die
übers.	=	übersetzt

ABELL, Arthur M.

- 1981 Gespräche mit berühmten Komponisten.
Kleinjörl, Germany: Schroeder-Verlag.

ABRAHAM, Gerald(hrsg.)

- 1952 Schumann— a symposium. London: Oxford University Press.

ADLER, Guido(hrsg.)

- 1961 Handbuch der Musikgeschichte. Tutzing, Germany: Hans Schneider.

ANSERMET, Ernst

- 1961 Les fondements de la musique dans la conscience humaine.
Neuchâtel: Editions de la Baconnière.

- 1985 Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein. München: Piper.

ANTON, Karl

- 1919-20 "Aus Karl Loewes noch unveröffentlicher Lehre des Balladengesangs".
ZfMw. 2: 176-182.

ANTONICEK, Theophil; FLOTZINGER, Rudolf; WESSELEY, Othmar(hrsg.)

- 1975 De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972.
Kassel: Bärenreiter.

- AUERBACH, Erich
 1957 Mimesis. The representation of reality in Western literature.
 übers. Willard Trask. New York: Doubleday Anchor.
- BAEUMER, Max L.(hrsg.)
 1973 Toposforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BALAN, George
 1991 Le geste musical. Introduction à la mélorythmie.
 Sankt Peter bei Freiburg im Breisgau: Musicosophia.
- BARRY, Barbara R.
 1990 Musical time. The sense of order. Stuyvesant; New York:
 Pendragon Press.
- BARTHES, Roland
 1981 Das Reich der Zeichen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff.
 Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BAUER, Moritz
 1915 Die Lieder Franz Schuberts. Bd.1. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BECK, Hermann
 1937 Die Sprache der Tonart. Stuttgart: Urachhaus.
- BECKER, Eugen
 1910a Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck.
 Dissertation Würzburg.
- 1910b "Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck".
ZfÄaK. 5: 216-264.
- BECKING, Gustav
 1958 Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Stuttgart: Ichtys.
- BELL, Arnold Craig
 1964 The songs of Schubert. London: Alston Books.
- BENEDETTI, Gaetano; RAUCHFLEISCH, Udo(hrsg.)
 1989(1988) Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des
Symbolverständnisses. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BINDEL, Ernst
 1950 Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten.
 Stuttgart: Verlag für freies Geistesleben.

BITTNER, Rüdiger

- 1975 "Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik".
DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 173-174.

BLAUKOPF, Kurt

- 1984 Musik im Wandel der Gesellschaft. München: Bärenreiter DTV.

BLUME, Friedrich(hrsg.)

- 1949-1986 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 17 Bde. Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter Verlag.

BOETTICHER, Wolfgang

- 1941 Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk.
Berlin: Bernhard Hahnefeld.

BRAUN, Werner

- 1975 "Kretzschmars Hermeneutik". DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 33-39.

BRENDEL, Alfred

- 1977 Nachdenken über Musik. München: Piper.

- 1990 Music sounded out. London: Robson.

BRION, Marcel

- 1955 Robert Schumann und die Welt der Romantik. übers. Hans Kühner.
Zürich: Rentsch.

BRODY, Elaine; FOWKES, Robert A.

- 1971 The German Lied and its poetry. New York: New York University Press.

BUCK, Percy Carter

- 1984 Psychology for Musicians. London: Oxford University Press.

BÜCKEN, Ernst

- 1939 Das deutsche Lied: Probleme und Gestalten.
Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.

BUMCKE, Gustav

- 1921 Harmonielehre. 2 Bde. Berlin: Saturn-Verlag.

CAPELLEN, Georg

1902 "Harmonik und Melodik bei Richard Wagner. Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche". Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners 25: 3-23.

1903 Die "musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Leipzig: C.F.Kahnt Nachfolger.

1904 Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Leipzig: C.F.Kahnt Nachfolger.

1908 Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Leipzig: C.F.Kahnt Nachfolger.

CHAILLEY, Jacques

1951 Traité historique d'analyse musicale. Paris: A.Leduc.

1969 "Le 'Winterreise' et l'énigme de Schubert". Studia Musicologica 9: 107-112.

1975 Le voyage d'hiver de Schubert. Paris: Alphonse Leduc.

CONE, Edward T.

1971 "Ich grolle nicht". KOMAR 1971: 117-118.

CONRAD, Dieter

1971 "Schumanns Liedkomposition— von Schubert her gesehen". Mf. 24(2): 135-163.

COOPER, J.C.

1986 Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. übers. Gudrun Middell und Matthias Middell. Wiesbaden: Drei Lilien Verlag.

COOPER, Martin

1952 "The songs". ABRAHAM(hrsg.) 1952: 98-137.

CUBE, Felix Eberhard von

1953 Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze. Bd.1: Die Tonsystematik. Hamburg: fotokopiertes Manuskript.

1988 The book of the musical artwork: an interpretation of the musical theory of Heinrich Schenker. übers. David Neumann, Georg R. Boyd and Scott Harris. Lewiston, Idaho: Edwin Mellen.

CURTIUS, Ernst Robert

1938 "Begriff einer historische Topik". BAEUMER(hrsg.) 1973: 19-21.

1948 Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.
Bern: A.Francke AG.

DACHS, Michael; SÖHNER, Paul

1951,60 Harmonielehre. München: Kösel-Verlag.

DAHLHAUS, Carl

1966 "Harmonie und Harmonietypen". Studium Generale 19: 51-58.

1967 Musikästhetik. Köln: Hans Gerig.

1975a "Fragmente zur musikalischen Hermeneutik".
DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 159-172.

1975b "Thesen über Programmmusik". DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 187-204.

1979 "Musik als Text". SCHNITZLER(hrsg.) 1979: 11-28.

1989 Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

DAHLHAUS, Carl(hrsg.)

1975 Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Gustav Bosse.

DARGIE, Elizabeth Mary

1981 Music and poetry in the songs of Gustav Mahler. Bern: Peter Lang.

DE LA MOTTE, Dieter

1976 Harmonielehre. Kassel: Bärenreiter.

DE LA MOTTE-HABER, Helga

1975 " «Das geliehene Licht des Verstandes» . Bemerkungen zur Theorie und
Methode der Hermeneutik". DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 53-61.

DENNY, Thomas A.

1989 "Directional Tonality in Schubert's Lieder".
PARTSCH(hrsg.) 1989: 37-53.

DESMOND, Astra

1972 Schumann Songs. London: B.B.C.

- DIAMOND, John
1983 Lebensenergie in der Musik. Zürich: Jecklin.
- DILTHEY, Wilhelm
1957 Von deutscher Dichtung und Musik. Stuttgart: B.G.Teubner.
- DITTRICH, Maria-Agnes
1991 Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern.
Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- DRÄGER, Hans Heinz
1954 "Zur Frage des Wort-Ton Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts
Strophenlied". AfMw. 11: 39-59.
- DREWERMANN, Eugen
1992 Lieb Schwesterlein, lass mich herein. Grimms Märchen
tiefenpsychologisch gedeutet. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- DÜMLING, Albrecht(hrsg.)
1981 H.Heine vertont von Robert Schumann. München: Kindler Verlag GmbH.
- DÜRING, Werner-Joachim
1972 Erlkönig-Vertonungen. Eine historische und systematische Untersuchung.
Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- DÜRR, Walter
1984 Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert.
Wilhelmshaven, Germany: Heinrichhofen.
- EDELMANN, Waltrand
1950 Text und Komposition in Robert Schumanns Sololiedern.
Dissertation Münster.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich
1970 "Prinzipien des Schubert-Liedes". AfMw. 27: 89-109.

1979 "Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst".
SCHNITZLER(hrsg.) 1979: 36-69.
- EINSTEIN, Alfred
1980 Grösse in der Musik. München: Bärenreiter DTV.
- EMRICH, Berthold
1966 "Topik und Topoi". BAEUMER(hrsg.) 1973: 210-251.

FEDERHOFER, Hellmut

1950 Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse. Klangfunktionen der Dur-Mollharmonik. Graz, Austria: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

1978 "Zur Analyse und Deutung des Schubertliedes".
WESSELEY(hrsg.) 1978: 57-67.

1981 Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker.
Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

FELBER, Rudolf

1940 "Schumann's place in German Song". MQ. 26: 340-354.

FELDMANN, Harald

1988 Mimesis und Wirklichkeit. München: Wilhelm Fink Verlag.

FIEBIG, Folkert

1980 Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.

FISCHER, Edwin

1960 Von den Aufgaben des Musikers. Wiesbaden: Insel Verlag.

FISCHER, Ottokar

1907 "Über Verbindung von Farbe und Klang. Eine literar-psychologische Untersuchung". ZfÄaK. 2: 501-534.

1910 Über Verbindung von Farbe und Klang. Dissertation Würzburg.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich

1972 Auf den Spuren der Schubertlieder. Wiesbaden: Brockhaus.

1981 Robert Schumann: Wort und Musik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

FORCHERT, Arno

1975 "Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen".
DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 41-52.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E.

1982 Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W.W.Norton.

FRIEDLÄNDER, Max

- 1922 Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen.
Leipzig: Simrock.
- 1970 Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 3 Bde. Hildesheim: Georg Olms.

FROTSCHER, Gotthold

- 1985 "Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung
J.S. Bachs". SCHULZE(hrsg.) 1985: 288-302.

FURTWÄGLER, Wilhelm

- 1954 Ton und Wort. Wiesbaden: Brockhaus.
- 1956 Vermächtnis. Wiesbaden: Brockhaus.

GADAMER, Hans-Georg

- 1977 Die Aktualität des Schönen. Stuttgart: Philipp Reclam.

GEORGIADES, Thrasybulos

- 1958 Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg: Rowohlt.
- 1962 Musik und Schrift. Festvortrag zur Jahressitzung der Bayrische
Akademie der Schönen Künste. München: R. Oldenbourg.
- 1967 Schubert, Musik und Lyrik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- 1977 Sakral und Profan in der Musik. Tutzing, Germany: Schneider.
- 1984 Musik und Sprache. Berlin: Springer.
- 1985 Nennen und Erklängen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

GOERGES, Horst

- 1969(1937) Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts.
München: Walter Ricke.

GOETHE, Wolfgang

- 1953 Goethes Werke in zwei Bänden. München: Droemersch Verlagsanstalt.

GRABNER, Hermann

- 1930 Der lineare Satz. Stuttgart: Klett.
- 1977 Handbuch der funktionellen Harmonielehre. Regensburg: Gustav Bosse.
- 1988 Allgemeine Musiklehre. Kassel: Bärenreiter.

GRIEG, Edvard

1971 "Schumann's Songs". KOMAR 1971: 118-122.

GUDEWILL, Kurt

1960 "Lied". BLUME(hrsg.) 1949-1986, 8: 745-775.

HAESLER, Ludwig

1987 "Sprachvertonung in Robert Schumanns Dichterliebe".
R.S.G.Dü.(hrsg.) 1987: 155-163.

HALLMARK, Rufus

1976 The genesis of Schumann's "Dichterliebe". a source study.
Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

1977 "The sketches for Dichterliebe". 19C. 1(2) Nov.: 110-136.

1987 "Schumanns Behandlung seiner Liedtexte". R.S.G.Dü.(hrsg.) 1987: 29-42.

1990 "The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann".
19C. 14(1) Summer: 3-30.

HALM, August

1939(1905) Harmonielehre. Berlin: Göschen.

1978 Von Form und Sinn in der Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

1978 Von Form und Sinn der Musik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

HAMBURGER, Poul

1955 Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche
Untersuchung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

HAMMERSTEIN, Reinhold

1965 Die Musik der Engel. Bern: Francke.

1974 Diabolus in Musica. Bern: Francke.

HANDKE, Robert

1967 "Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung".
SCHERING(hrsg.) 1967: 45-61.

HANSLICK, Eduard

1980(1966) Vom Musikalisch-Schönen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

HARNONCOURT, Nikolaus

1982 Musik als Klangrede. Salzburg: Residenz Verlag.

HAUSCHILD, Karl

1952 Die Christusverkündigung im Weihnachtslied. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

HEFTRICH, Eckhard

1975 Zauberbergmusik. Über Thomas Mann.
Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

HELLIG, Gerhard; BUSCHE, Joachim

1977 Deutsche Grammatik. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.

HOCHREITHER, Karl

1983 Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke J.S.Bachs.
Kassel: Merseburger.

HOCKE, René Gustav

1986 Die Welt als Labyrinth. Hamburg: Rowohlt.

HOUBEN, Eva-Maria

1992 Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

HOWAT, Roy

1983 Debussy in proportion. A musical analysis. Cambridge; London;
New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press.

HUBIG, Christoph

1975 "Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft".
DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 121-158.

IMMOOS, Thomas

1986 Die Sonne leuchtet um Mitternacht. Archetypen in der Literatur.
Olten, Schweiz: Walter Verlag.

ISOYAMA, Tadashi 磯山、雅

1981 「バロック音楽におけるフィグurer-修辞学的音楽論の一側面」
『思想』 682巻、4月号: 208-225。

ITTEN, Johannes

1987 Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg: Otto Maier GmbH.

JADASSOHN, Salomon

1900 Lehrbuch der Harmonielehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

JOLIZZA, W.K.von

1910 Das Lied und seine Geschichte. Wien: A.Hartleben.

JONAS, Oswald

1972 Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien: Universal.

JUNG, Carl Gustav

1971 Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie mit 300 Illustrationen, ausgewählt und zusammengestellt von Dr.Jolande Jacobi. Olten; Freiburg: Walter Verlag.

KALLENBERG, Siegfried Garibaldi

1913 Musikalische Kompositionsform II . Kontrapunktik und Formenlehre. Leipzig: Teubner.

KATZ, Moritz

1910 Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.

KAUSSLER, Ingrid; KAUSSLER, Helmut

1985 Die Goldberg-Variationen von J.S.Bach. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

KAYSER, Wolfgang

1948 Das sprachliche Kunstwerk. Bern: A.Francke.

KELLER, Hermann

1955 Phrasierung und Artikulation. Kassel: Bärenreiter.

KERENY, Magda(hrsg.)

1961-65 ERANOS-INDEX für die Jahrbücher. Zürich: Rhein-Verlag.

KIENZL, Wilhelm

1880 Die musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des Deutschen Gesanges. Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes.

1909 Betrachtungen und Erinnerungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

KITTEL, Johann Christian

1986(1808) Der angehende praktische Organist. 3 Bde.

Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

KLAUSMEIER, Friedrich

1978 Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Hamburg: Rowohlt.

KLEE, Paul

1956 Das bildnerische Denken. Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag.

KNEIF, Tibor

1975 "Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik".

DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 63-71.

KOCH, Karl

1986(1949) Der Baumtest. Der Baumzeichenversuch als psychodiagnostisches

Hilfsmittel. Bern; Stuttgart; Toronto: Verlag Hans Huber.

KOHLSCHMIDT, Werner

1955 Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der

deutschen Klassik und Romantik. Bern: Francke Verlag.

KOMAR, Arthur

1971 Dichterliebe. An authoritative score. Historical Background.

Essays in Analysis. Views and Comments. New York: W.W.Norton.

KRAVITT, Edward F.

1973 "Tempo as an expressive element in the late romantic".

MQ. 59: 497-518.

KRETSCHMAR, Hermann

1966(1911) Geschichte des neuen deutschen Liedes.

Hildesheim, Germany: Georg Olms.

KROEGER, Hans

1977 Zeitbewusstsein und Tempusgebrauch im Deutschen.

Frankfurt: Haag und Herchen.

KRONES, Hartmut; SCHOLLUM, Robert

1983 Vokale und allgemeine Aufführungspraxis. Wien: H.Böhlhaus.

KROPFINGER, Klaus

1975 "Musikalische Hermeneutik als Funktion der Form – Inhalt–

Problematik". DAHLHAUS(hrsg.) 1975: 73-80.

KURTH, Ernst

1968(1923) Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan".
Hildesheim: Olms.

1969(1931) Musikpsychologie. Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag.

LANGE, Anny von

1956 Mensch, Musik und Kosmos. Freiburg: Novalis.

LARUE, Jan

1970 Guidelines for Style Analysis. New York: W.W.Norton.

LARUE, Jan ラルー、ヤン; OMIYA, Makoto 大宮、眞琴

1988 『スタイル・アナリシス 総合的様式分析—方法と範例』全二巻。
東京：音楽之友社。

LATZEL, Sigbert

1977 Die deutschen Tempora Perfekt und Präteritum. München: Max Hueber.

LEHMANN, Lotte

1985 More than Singing: The Interpretation of Songs. New York: Dover.

LEMACHER, Heinrich; SCHROEDER, Hermann

1970 Harmonielehre. Köln: Hans Gerig.

LENDVAI, Erno

1971 Béla Bartók. An Analysis of his Music. London: Kahn and Averill.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray

1977 "Toward a formal theory of tonal music".
Journal of Music Theory 21: 111-163.

LINDE, Bernard S. van der

1972 "Himmelswonn und Freud: Ein Thementyp der Klassik und der Romantik".
ANTONICEK; FLOTZINGES; WESSELEY(hrsg.) 1972: 187-201.

LINK, Franz

1977 Dramaturgie der Zeit. Freiburg: Verlag Rombach.

LOEWENGARD, Max

1918 Lehrbuch der Harmonie. Berlin: Albert Stahl.

LOUIS, Rudolf; THUILE, Ludwig

1910 Harmonielehre. Stuttgart: Carl Grüniger.

LURKER, Manfred(hrsg.)

1985 Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

MALER, Wilhelm

1967 Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre. 2 Bde. München: Leuckart.

MANN, Thomas

1967(1947) Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian
Leverkühn erzählt von einem Freunde.
Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag.

MARX, Adolf Bernhard

1903 Die Lehre von der musikalischen Komposition. Neu bearbeitet von Hugo
Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

MAURER, Friedrich(hrsg.)

1962 Die Lieder Walthers von der Vogelweide. Unter Beifügung erhaltener
und erschlossener Melodien. 2 Bde. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

MAYEDA, Akio 前田、昭雄

1975 "Das Reich der Nacht in den Liedern Robert Schumanns".
ANTONICEK; FLOTZINGER; WESSELEY(hrsg.) 1975: 202-227.

1980 「シューマンの“モットー”詩的交響的な原構想をめぐって」
『フィルハーモニー』五月号: 18-29。

MENGE, Hermann

1963 Langenscheidts Taschenwörterbuch. Der lateinischen und deutschen
Sprache. Erster Teil. Lateinisch-Deutsch.
Berlin; München; Wien; Zürich; New York: Langenscheidt.

MERSMANN, Hans

1921 Harmonielehre. Wien: Universal Edition.

1929 Musiklehre. Berlin: Max Hesse.

1952 Musikhören. Frankfurt am Main: Menck.

MIES, Paul

1912 "Über die Tonmalerei". ZfÄaK. 7: 578-618.

1948 Der Charakter der Tonarten. Köln-Krefeld: Staufem-Verlag.

1975(1923) Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmschen Lied.
Leipzig: Breitkopf und Härtel.

MIKAMI, Jun 見上、潤

1987 『古典・ロマン時代の音楽作品における分析理論の方法と課題』
国立音楽大学修士論文。

MIKAMI, Karin 三上、かーりん

1994 「Schubertの三大歌曲集における調性と機能関係を探る－演奏解釈を深める
ために－。～《Die schöne Müllerin》、《Winterreise》、
《Schwanengesang》～」『国立音楽大学大学院年報』 6: 140-186。

MOORE, Gerald

1979 The Schubert song cycles with thoughts on performance.
London: H. Hamilton.

1981 Poet's Love – the songs and cycles of Schumann. London: H. Hamilton.

MOSER, Hans Joachim

1953 Musikästhetik. Berlin: Walter de Gruyter.

1954 Technik der deutschen Gesangskunst. Berlin: Walter de Gruyter.

1960 Musik in Zeit und Raum. Berlin: Merseburger.

1968a Allgemeine Musiklehre. Berlin: Walter de Gruyter.

1968b Harmonielehre. Berlin: Walter de Gruyter.

1968c Das deutsche Lied seit Mozart. Tutzing, Germany: Hans Schneider.

MÜLLER, G.

1925 Geschichte des neuen deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur
Gegenwart. München: Drei Masken.

MÜLLER-BLATTAU, Joseph

1963 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines
Schülers Christoph Bernhard. Kassel; Basel; Paris; London;
New York: Bärenreiter.

MUNTE, Frank

- 1972 Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann
1856-1970. Hamburg: Karl Dieter Wagner.

NAUMANN, Walter

- 1966 Traum und Tradition in der Deutschen Lyrik.
Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W.Kohlhammer Verlag.
- 1979 Fabula Docet. Studien zur didaktischen Dimension der Prosa
Eichendorffs. Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft.

NEUMANN, Friedrich

- 1951 Synthetische Harmonielehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 1978 Musikalische Syntax und Form im Liedzyklus 'Die schöne Müllerin' von
Franz Schubert. Tutzing, Germany: Hans Schneider.

OEHLMANN, Werner

- 1973 Reclams Liedführer. Stuttgart: Reclam.

PAMER, Fritz Egon

- 1961 "Deutsches Lied im 19.Jahrhundert". ADLER(hrsg.) 1961: 939-955.

PARTSCH, Erich Wolfgang(hrsg.)

- 1989 Franz Schubert- Der Fortschrittliche? Tutzing: Hans Schneider.

PFROGNER, Hermann

- 1953 Die Zwölfordnung der Töne. Zürich: Amalthea.
- 1976 Lebendige Tonwelt zum Phänomen Musik. München; Wien: Georg Müller.

PLANTINGA, Leon B.

- 1971 "Schumann's Conversion to Vocal Music". KOMAR 1971: 122-127.

PÖGGELER, Otto

- 1960 "Dichtungstheorie und Toposforschung". BAEUMER(Hrsg.) 1973: 22-131.

POSTEL, Emil

- 1878 Vorschule der musikalischen Komposition. Langensalza: F.G.L.Gressler.

POUSSEUR, Henri

- 1993 Schumann, le poète. Vingt-cinq moments d'une lecture de Dichterliebe.
Paris: Meridiens Klincksieck.

PURCE, Jill

1974 The mystic spiral. Journey of the soul. London: Thames and Hadson Ltd.

1988 Die Spirale. Symbol der Seelenreise. München: Kösel Verlag.

RADCLIFFE, Philip

1960 "Germany and Austria". STEVENS(hrsg.) 1960: 244-249.

RECH, Plotina

1966 Inbild des Kosmos. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller Verlag.

REGER, Max

1903 Modulationslehre. Leipzig: Kahnt.

REHBERG, Walter; REHBERG, Paula

1969 Robert Schumann. Zürich: Artemis.

RICHTER, Ernst Friedrich

1918 Lehrbuch der Harmonielehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

RIEDEL, Ingrid

1985 Formen. - Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale.
Stuttgart: Kreuz Verlag.

1988 Bilder in Religion, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz Verlag.

RIEMANN, Hugo

1884 Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Hamburg: D.Rahter; St.Petersburg: Büttner; Leipzig: Kistner.

1903 Grosse Kompositionslehre. 3 Bde. Stuttgart: W.Spemann.

1906 "Die Ausdruckskraft musikalischer Motive". ZfÄaK. 1:44-64.

1967(1895-1901) Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. 3 Bde. Hildesheim: Georg Olms.

1989 Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Mainz: Schott.

RIHM, Wolfgang

1979 "Dichterischer Text und musikalischer Kontext".
SCHNITZLER(hrsg.) 1979: 29-35.

RITTER, Alexander(hrsg.)

1978 Zeitgestaltung in der Erzählkunst.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ROSENWALD, Hans Hermann

- 1930 Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann.
Berlin: Benno Balan.

ROSING, Helmut

- 1975 "Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik".
DAHLHAUS(hrsg) 1975: 175-185.

R.S.G.DÜ.(= Robert Schumann Gesellschaft)(hrsg.)

- 1987 Schumanns Werke – Text und Interpretation. Mainz: B.Schott's Söhne.

RÜCKERT, Friedrich

- 1882 Friedrich Rückert's gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden.
Bd.11. Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag.

RUMMENHÖLLER, Peter

- 1989 Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen.
Kassel: Bärenreiter.

SADIE, Stanley(hrsg.)

- 1980 The new Grove dictionary of music and musicians. 20 Bde.
London: Macmillan.

SAMS, Eric

- 1961 The Songs of Hugo Wolf. London: Methuen.
- 1972 "The songs". WALKER 1972: 120-161.
- 1975 The songs of Robert Schumann. London: Eulenburg.
- 1980 "Lied". SADIE 1980,10: 838-844.

SCHEITLER, Irmgard

- 1984 " «Aber den lieben Eichendorff hatten wir gesungen» .
Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik".
Aurora 44: 100-123.

SCHENK, Paul

- 1956 Allgemeine Musiklehre. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister.

SCHENKER, Heinrich

- 1978(1906) Harmonielehre. Wien: Universal.

SCHERCHEN, Hermann

- 1946 Von Wesen der Musik. Regensburg: Gustav Bosse.

SCHERING, Arnold

- 1910 Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören.
Leipzig: Quelle und Meyer.
- 1913 "Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik". ZfÄaK. 9: 168-175.
- 1941 Das Symbol in der Musik. Leipzig: Koehler und Amelang.
- 1985a "Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons".
SCHULZE(hrsg.) 1985: 240-263.
- 1985b "Bach und das Symbol. 2.Studie. Das 'Figurliche' und
'Metaphorische'". SCHULZE(hrsg.) 1985: 303-321.
- 1985c "Bach und das Symbol. 3.Studie. Psychologische Grundlegung des
Symbolbegriffs aus Christian Wolffs 'Psychologia empirica'".
SCHULZE(hrsg.) 1985: 497-509.

SCHERING, Arnold(hrsg.)

- 1967 Bach-Jahrbuch. 16.Jahrgang 1919 im Auftrage der neuen
Bachgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

SCHILLER, Friedrich

- 1954 Werke. 2 Bde. München: Droemersch Verlagsanstalt.

SCHLAGER, Karlheinz

- 1976 "Erstarrte Idylle: Schumanns Eichendorff-Verständnis im Lied op.39-8."
AfMw. 33: 119-132.

SCHMID, Manfred Hermann

- 1981 Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner.
Tutzing, Germany: Hans Schneider.

SCHMITZ, Eugen

- 1925 Musikästhetik. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

SCHNAPP, Friedrich

- 1967 "Heinrich Heine und Robert Schumann". übers. Theodore Baker.
MQ. 9: 599-616.

SCHNEIDER, Marius

- 1978 Singende Steine. München: Heimeran.
- 1979 Klangsymbolik in fremden Kulturen. Wien: Elisabeth Lafite.

SCHNEIDER, Reinhard

- 1980 Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik.
München: Wilhelm Fink Verlag.

SCHNITZLER, Günter(hrsg.)

- 1979 Dichtung und Musik im Kaleidoskop ihrer Beziehungen.
Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

SCHOCHOW, Max; SCHOCHOW Lilly(hrsg.)

- 1974 Schubert, die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Hildesheim, Germany: Georg Olms.

SCHÖFFLER, Herbert

- 1978 Pons-Grosswörterbuch. Englisch-Deutsch. Bearbeitet von Erich Weis.
Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

SCHOLZ, Hans

- 1920 Harmonielehre. Leipzig: Teubner.

SCHÖNBERG, Arnold

- 1921 Harmonielehre. Wien: Universal.

SCHREYER, Lothar

- 1956 Die Botschaft der Buchmalerei. Aus dem ersten Jahrtausend Christlicher Kunst. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag.

SCHUH, Willi

- 1972 Umgang mit Musik. Zürich: Atlantis.

SCHULZ, Dora; GRIESBACH Heinz

- 1988 Grammatik der deutschen Sprache. München: Max Hueber Verlag.

SCHULZ, Gerhard

- 1988 "Mondnacht im Zeitalter des Raumflugs". Aurora 48: 7-12.

SCHULZE, Hans-Joachim(hrsg.)

- 1985 Aufsätze über Johann Sebastian Bach. Auswahl aus den Jahrgängen 1904-1939 des Bach-Jahrbuchs. 2 Bde.
Leipzig: Zentralantiquarität der Deutschen Demokratischen Republik.

SCHUMANN, Robert

- 1971a "Excerpts from Letters". KOMAR 1971: 127-128.
1971b "Excerpts from Articles". KOMAR 1971: 129-133.

SCHWAB, Heinrich W.

- 1965 Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814.
Regensburg: Gustav Bosse.

SCHWARZ, Brigitte

- 1989 Florestan und Eusebius im Tanz gegen die Philister.
Tutzing, Germany: Hans Schneider.

SCHWEITZER, Albert

- 1954 Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

SEIDLER, Herbert

- 1959 Die Dichtung. Stuttgart: Alfred Kröner.

SHIBATA, Minao 柴田、南雄

- 1980 『音楽の骸骨のはなし 日本民謡と12音音楽の理論』 東京：音楽之友社。

SHIMAOKA, Yuzuru 島岡、譲

- 1991 『バッハ「平均律クラヴィーア曲集」のアナリーゼ』 東京：国立音楽大学。

SHIMAOKA, Yuzuru 島岡、譲 (執筆責任)

- 1964-1967 『和声・理論と実習』全三巻 東京：音楽之友社。

- 1982-1984 『音楽の理論と実習』全三巻 東京：音楽之友社。

SMEED, J.W.

- 1987 German Song and its poetry 1740-1900.
London; New York; Sydney: Croom Helm.

SPANN, Meno

- 1971 "The Heine of the Early Poems". KOMAR 1971: 113-116.

STAIGER, Emil

- 1953 Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich: Atlantis Verlag.

STEIN, Jack M.

- 1971 Poem and music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf.
Cambridge: Harvard University Press.

STEINBAUER, Othmar

- 1928 Das Wesen der Tonalität. München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

STEVENS, Denis (hrsg.)

- 1960 A History of Song. London: Hutchinson.

STRAWINSKY, Igor

1949 Musikalische Poetik. übers. Heinrich Strobel. Mainz: Schott.

STREICH, Hildegard

1977 "Musikalische Symbolik in der 'Alanta Fugiens' von Michael Maier (1618)". Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung.
Neue Folge, 3: 173-184.

SZONDI, Peter

1974 Poetik und GeschichtsphilosophieII. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

THOMAS, Kurt

1965 Lehrbuch der Chorleitung. 3 Bde. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

THOMAS, Werner

1954 "Der Doppelgänger von Franz Schubert". AfMw. 11: 252-267.

THOMSEN, Christian W.; FISCHER, Jens Malte(hrsg.)

1980 Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche
Buchgesellschaft.

THOMSEN, Christian W.; HOLLANDER, Hans

1984 Augenblick und Zeitpunkt. Darmstadt: Wissenschaftliche
Buchgesellschaft.

THYM, Jürgen

1982 "Wort-Ton-Beziehungen in Robert Schumanns Eichendorff-Lied
Frühlingsfahrt". Aurora 42: 216-232.

TOKAWA, Seiichi 東川、清一; HIRANO, Akira 平野、昭 (編)

1988 『音楽キーワード事典』 東京: 春秋社。

VEIT, Walter

1963 "Toposforschung". BAEUMER(hrsg.) 1973: 136-209.

WAHRIG, Gerhard

1978 Deutsches Wörterbuch. Mit einem "Lexikon der deutschen Sprachlehre".
Gutersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag.

WALKER, Alan

1972 Robert Schumann – the man and his music. London: Barrie & Jenkins.

WALSH, S.

1971 The Lied of Schumann. New York: Prager.

WESSELEY, Othmar(hrsg.)

1978 Schubert Studien. Wien:Verlag der Österreichischen Akademie der
Wissenschaft.

WIESE, Benno von

1950 Eduard Mörike. Tübingen; Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag.

WIORA, Walter

1971 Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen
Gattung. Wolfenbüttel: Möselers.

WOLF, Erich

1965 Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes.
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

1979 Die Musikausbildung. 2 Bde. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

WOLF, William

s.d. Musikaesthetik. 2 Bde. Stuttgart: Carl Grüninger.

YANAGI, Ryo 柳、亮

1965 『黄金分割。ピラミッドからル・コルビュジユまで』 東京：美術出版社。

ZIEGENRÜCKER, Wieland

1988 Allgemeine Musiklehre. München: Serie Piper-Schott.

D i s s e r t a t i o n s a r b e i t

ÜBER DIE ZEITQUALITÄT DER SUBDOMINANTE
-DIE SUBDOMINANTE ALS VERGANGENHEITSTOPOS-

Zusatzband

vorgelegt von
KARIN MIKAMI, L. R. A. M

an der Ochanomizu-Universität

TOKYO 1995

ZUSATZBAND

Der Zusatzband enthält sämtliche in dieser Arbeit besprochenen Liedbeispiele. Diese Zusammenfassung ermöglicht die vergleichende Zusammenschau von fortlaufendem Text und analysiertem Beispiel.

Die Anordnung der Lieder im Zusatzband entspricht der Liste von Kapitel II, nach Komponisten in alphabetischer Reihenfolge. Zu jedem Liedtitel erscheint:

1. Die laufende Nummer des Gesamtmaterials
2. Beispiel des Komponisten mit der Ordnungszahl
3. Liedtitel
4. Name des Textdichters
5. Die Klassifizierungskategorien der Subdominante (siehe Kapitel V)

Beispiel: [7] [Brahms 4] <An eine Äolsharfe> (Mörike) [E1]

Für jedes der Beispiele ist bereitgestellt:

1. Der vollständige Gedichttext:

Die subdominantisch vertonten Stellen des Gedichts sind durch Unterstreichung kenntlich gemacht. Vom originalen Gedicht abweichende Textstellen erscheinen in der vom Komponisten vertonten Form.

2. Die "Time Line"

Die "Time Line" ist ein speziell für diese Arbeit entwickeltes Hilfsmittel zum Ablesen des simultanen Zeitablaufs von Musik und Text. Sie zeigt von oben nach unten:

- ① Die Takte des Liedes in durchnummerierter Folge
- ② Die Strophen- und Zeilenangabe des Gedichts (Leerstellen im Bereich des Gedichtsbezeichnen den musikalischen Verlauf OHNE Gesang)
- ③ Tonart (nicht modulierende Ausweichungen werden in Klammer () angegeben)
- ④ Funktionsangabe (Erscheinungsort der Subdominante durch Klassifizierungskategorie)

3. Die Funktionsbestimmung nach Capellens Harmonischer Reihe (Kapitel IV-2.5.1)

4. Die Funktionsbestimmung nach Bartóks Achsenkreuz (Kapitel IV-2.5.2)

- 1-1 Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
- 1-2 Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
- 1-3 Das durch wankende Blütenzweige zittert,
- 1-4 Adelaide!

- 2-1 In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
- 2-2 In des sinkenden Tages Goldgewölken,
- 2-3 Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,
- 2-4 Adelaide!

- 3-1 Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
- 3-2 Silberglöckchen des Mai's im Grasse säuseln,
- 3-3 Wellen rauschen und Nachtigallen flöten,
- 3-4 Adelaide!

- 4-1 Einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe
- 4-2 Eine Blume der Asche meines Herzens;
- 4-3 Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
- 4-4 Adelaide!

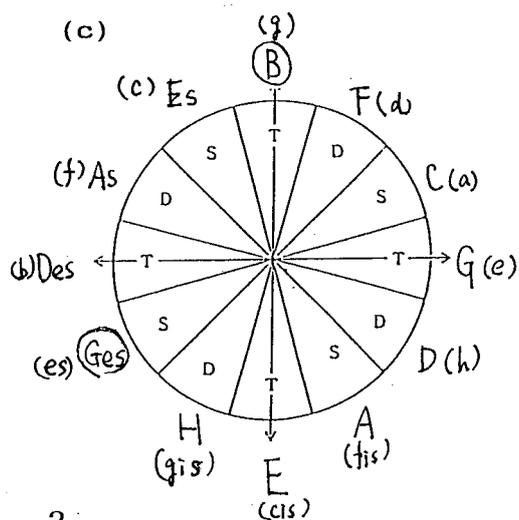
(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129		
Strophe	1		2			3		3		4									
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	2	3	4	1	2	2	3	1	2	2	3
Tonart	B:						Ges:			B:									
Funktion	T						(M2)			T									

fakt	137	145	153	161	169	177
Strophe						
Zeile	4	4	3	3	4	4
tonart						
funktion						

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	(B)	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
(Ges)	Des	As



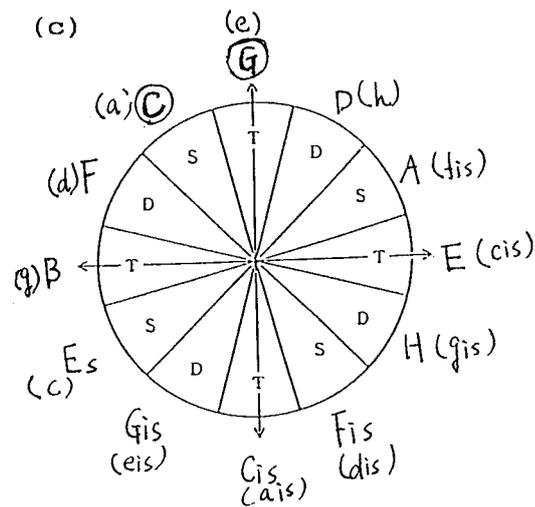
- 1-1 Ich liebe dich, so wie du mich, 3-1 Drum Gottes Segen über dir,
 1-2 Am Abend und am Morgen, 3-2 Du, meines Lebens Freude.
 1-3 Noch war kein Tag, wo du und ich 3-3 Gott schütze dich, erhalt dich mir
 1-4 Nicht teilten unsre Sorgen. 3-4 Schütz' und erhalt uns beide.
- 2-1 Auch waren sie für dich und mich
 2-2 Geteilt leicht zu ertragen;
 2-3 Du tröstetest im Kummer mich,
 2-4 Ich weint' in deine Klagen.

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37						
Strophe	1		2			3										
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	F:								C: G:							
Funktion	T								(M2) T							

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
fis Fis	cis Cis	gis Gis
es Es	b B	f F



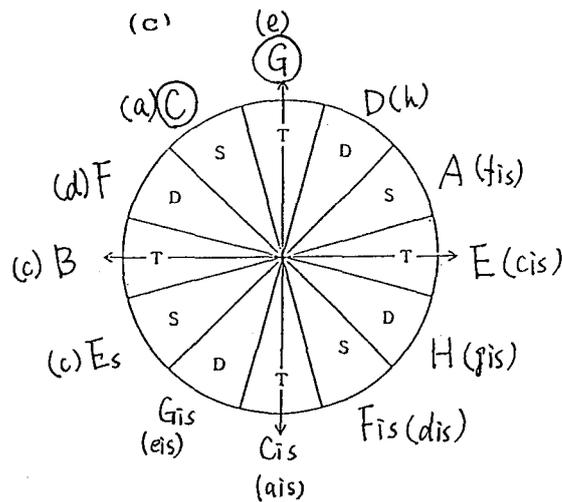
- | | | | |
|-----|------------------------|-----|---------------------------------|
| 1-1 | Wo die Berge so blau | 3-1 | Hin zum sinnigen Wald |
| 1-2 | Aus dem nebligen Grau | 3-2 | Drängt mich Liebesgewalt, |
| 1-3 | Schauen herein, | 3-3 | Innere Pein. |
| 1-4 | Wo die Sonne verglüht, | 3-4 | Ach, mich zög's nicht von hier, |
| 1-5 | Wo die Wolke umzieht, | 3-5 | Könnt ich, Traute, bei dir |
| 1-6 | Möchte ich sein! | 3-6 | Ewiglich sein! |
-
- | | |
|-----|--------------------------------------|
| 2-1 | <u>Dort im ruhigen Tal</u> |
| 2-2 | <u>Schweigen Schmerzen und Qual.</u> |
| 2-3 | <u>Wo im Gestein</u> |
| 2-4 | <u>Still die Primel dort sinnt,</u> |
| 2-5 | <u>Weht so leise der Wind,</u> |
| 2-6 | <u>Möchte ich sein!</u> |

(a)

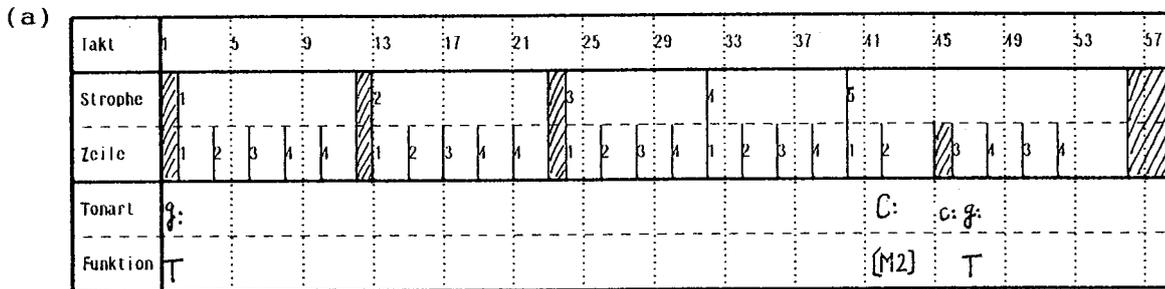
Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45						
Strophe	1						2						3					
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
Tonart	G:						C:						G:					
Funktion	T						M						T					

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
fis Fis	cis Cis	gis Gis
es Es	b B	f F

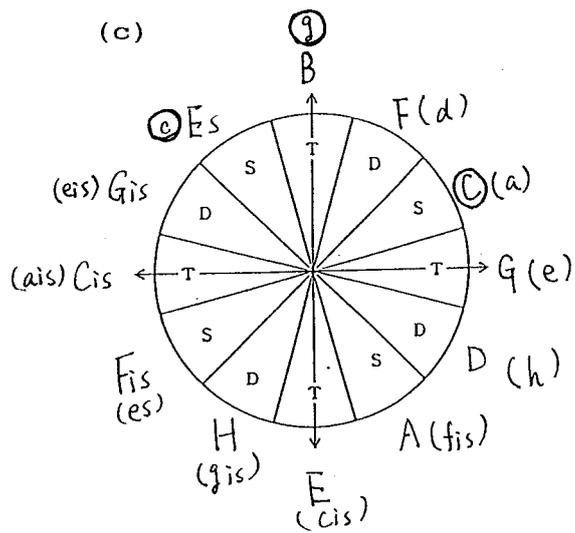


- | | | | |
|-----|------------------------------|-----|--------------------------------|
| 1-1 | Es kehrt die dunkle Schwalbe | 4-1 | Es klopft an meine Türe, |
| 1-2 | Aus fernem Land zurück, | 4-2 | Und ist doch niemand draus; |
| 1-3 | Die frommen Störche kehren | 4-3 | Ich atme Jasmindüfte |
| 1-4 | Und bringen neues Glück. | 4-4 | Und habe keinen Strauss. |
| 2-1 | An diesem Frühlingsmorgen, | 5-1 | Es ruft mir aus der Ferne, |
| 2-2 | So trüb, verhängt und warm, | 5-2 | <u>Ein Auge sieht mich an,</u> |
| 2-3 | Ist mir, als fand ich wieder | 5-3 | Ein alter Traum erfasst mich |
| 2-4 | Den alten Liebesharm. | 5-4 | Und führt mich seine Bahn. |
| 3-1 | Es ist, als ob mich leise | | |
| 3-2 | Wer auf die Schulter schlug, | | |
| 3-3 | Als ob ich säuseln hörte, | | |
| 3-4 | Wie einer Taube Flug. | | |



(b)

S	T	D
Ⓢ	Ⓣ	d
Ⓒ	Ⓓ	D
a	e	h
A	E	H
fis	cis	gis
Fis	Cis	Gis
es	b	f
Es	B	F



(Vorspiel)

- 1-1 Silbermond, mit bleichen Strahlen
- 1-2 Pfliegst du Wald und Feld zu malen,
- 1-3 Gibst den Bergen, gibst den Talen
- 1-4 Der Empfindung Seufzer ein.
- 1-5 Sei Vertrauter meiner Schmerzen,
- 1-6 Segler in der Lüfte See:
- 1-7 Sag ihr, die ich trag im Herzen,
- 1-8 Wie mich tötet Liebesweh.

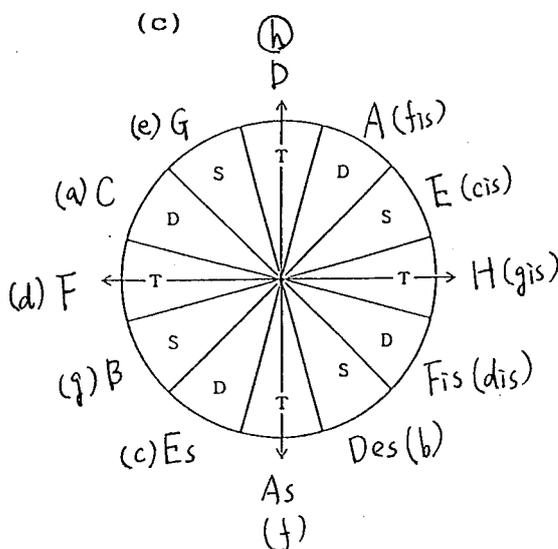
- 2-1 Sag ihr, über tausend Meilen
- 2-2 Sehne sich mein Herz nach ihr.
- 2-3 "Keine Ferne kann es heilen,
- 2-4 Nur ein holder Blick von dir."
- 2-5 Sag ihr, dass zu Tod getroffen
- 2-6 Diese Hülle bald zerfällt;
- 2-7 Nur ein schmeichlerisches Hoffen
- 2-8 Sei's, das sie zusammenhält.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73														
Strophe	1				2				3															
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	h:																							
Funktion	[A2] T																							

(b)

S	T	D
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A



1-1 Geuss nicht so laut der liebentflamnten Lieder
 1-2 Tonreichen Schall
 1-3 Vom Blütenast des Apfelbaums hernieder,
 1-4 O Nachtigall!
 1-5 Du tönest mir mit deiner süssen Kehle
 1-6 Die Liebe wach;
 1-7 Denn schon durchbebt die Tiefen meiner Seele
 1-8 Dein schmelzend Ach.

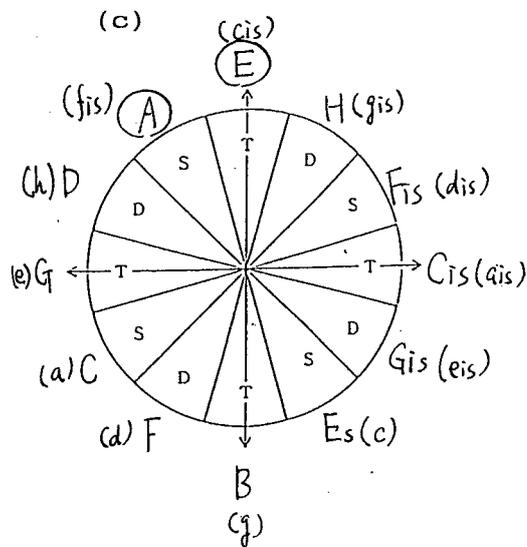
2-1 Dann flieht der Schlaf von neuem dieses Lager,
 2-2 Ich starre dann
 2-3 Mit nassem Blick und totenbleich und hager
 2-4 Den Himmel an.
 2-5 Fleuch, Nachtigall, in grüne Finsternisse,
 2-6 Ins Haingesträuch,
 2-7 Und spend im Nest der treuen Gattin Küsse,
 2-8 Entfleuch, entfleuch!

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	
Strophe	1							2								
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	E:														(A)	
Funktion	T							[TR]				[E2]				

(b)

S	T	D
a Ⓐ	e Ⓔ	h H
fis Fis	cis Cis	gis Gis
es Es	b B	f F
c C	g G	d D



- 1- 1 Angelehnt an die Efeuwand
- 1- 2 Dieser alten Terrasse,
- 1- 3 Du, einer luftgebornen Muse
- 1- 4 Geheimnisvolles Saitenspiel,
- 1- 5 Fang an,
- 1- 6 Fange wieder an
- 1- 7 Deine melodische Klage!

- 2- 1 Ihr kommet, Winde, fern herüber,
- 2- 2 Ach! von des Knaben,
- 2- 3 Der mir so lieb war,
- 2- 4 Frisch grünendem Hügel.
- 2- 5 Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
- 2- 6 Übersättigt mit Wohlgerüchen,
- 2- 7 Wie süß bedrängt ihr dies Herz!
- 2- 8 Und säuselt her in die Saiten,
- 2- 9 Angezogen von wohl lautender Wehmut,
- 2-10 Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
- 2-11 Und hinsterbend wieder.

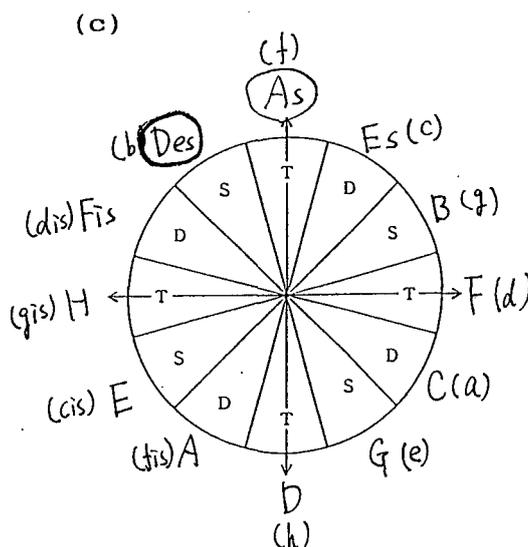
- 3- 1 Aber auf einmal,
- 3- 2 Wie der Wind heftiger herstösst,
- 3- 3 Ein holder Schrei der Harfe
- 3- 4 Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
- 3- 5 Meiner Seele plötzliche Regung;
- 3- 6 Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt,
- 3- 7 All ihre Blätter vor meine Füße!

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97				
Strophe	1											2	3				
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Tonart	As ²											(Des ²)					
Funktion	T											[E1]					

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



- 1-1 Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
- 1-2 Ich war an manch vergessnem Grab gewesen,
- 1-3 Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
- 1-4 Die Namen überwachsen, kaum zu lesen.

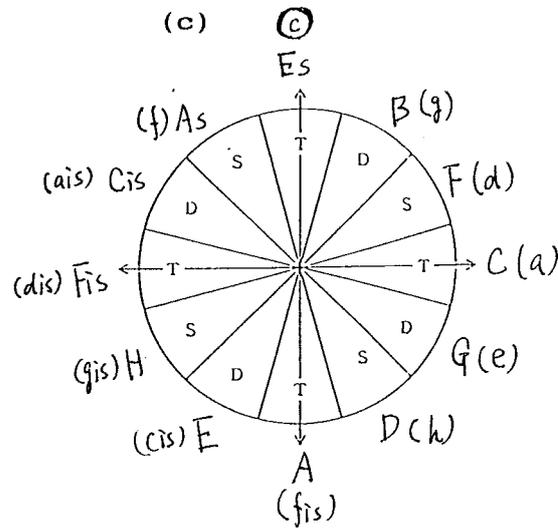
- 2-1 Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
- 2-2 Auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.
- 2-3 Wie sturместot die Särge schlummerten,
- 2-4 Auf allen Gräbern taute still: Genesen.

(a)

Text	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37		
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	
Tönart	C:											
Funktion	T	[TR]				[TR]				[TR]		

(b)

S	T	D
f F	© C	g G
d D	a A	e E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B



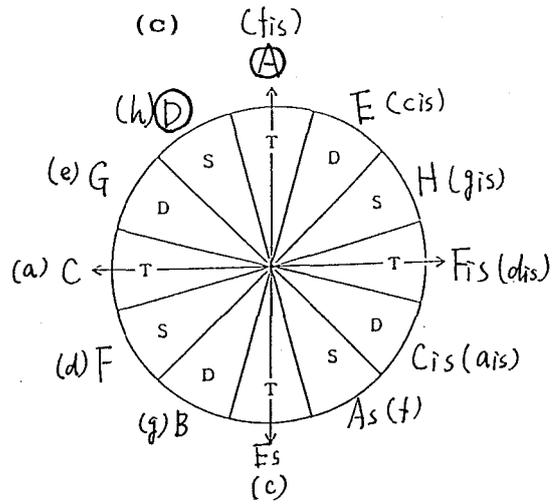
- | | | | |
|-----|--------------------------------|-----|------------------------------|
| 1-1 | Schwalbe, sag' mir an, | 2-1 | Sag', was zwitschert ihr, |
| 1-2 | Ist's dein alter Mann, | 2-2 | Sag', was flüstert ihr |
| 1-3 | Mit dem du's Nest gebaut? | 2-3 | Des Morgens so vertraut? |
| 1-4 | Oder hast du jüngst | 2-4 | Gelt, du bist wohl auch noch |
| 1-5 | Erst <u>dich ihm vertraut?</u> | 2-5 | <u>Nicht lange Braut?</u> |

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	3	4	5	5	4	3	3	1	
Tonart	A:				(D:)				(D:)			
Funktion	T				[E2]				[E2]			

(b)

S	T	D
d ⓓ	a Ⓐ	e E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G



- 1-1 Dein blaues Auge hält so still,
- 1-2 Ich blicke bis zum Grund.
- 1-3 Du fragst mich, was ich sehen will?
- 1-4 Ich sehe mich gesund.

- 2-1 Es brannte mich ein glühend Paar,
- 2-2 Noch schmerzt das Nachgefühl:
- 2-3 Das deine ist wie See so klar
- 2-4 Und wie ein See so kühl.

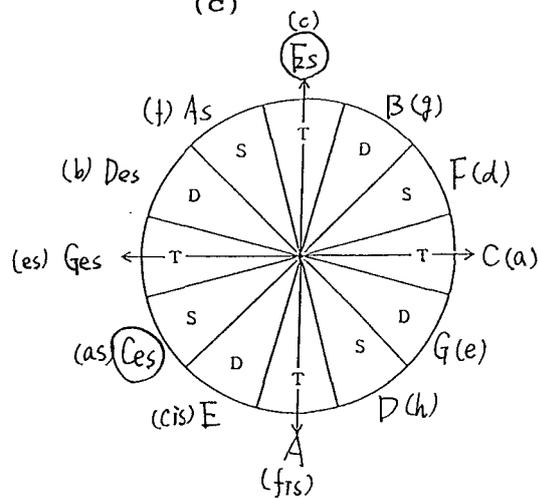
(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	
Strophe	1				2				3
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	
Tonart	Es:				Ces:				Es:
Funktion	T				(M2)				T

(b)

S	T	D
ces Ces	ges Ges	des Des
as As	es Es	b B
f F	c C	g G
d D	a A	e E

(c)



1-1 Ei, schmollte mein Vater nicht wach und im Schlaf,
 1-2 So sagt ich ihm, wen ich im Gärtlein traf.
 1-3 Und schmolle nur, Vater, und schmolle nur fort,
 1-4 Ich traf den Geliebten im Gärtlein dort.

2-1 Ei, zankte mein Vater nicht wieder sich ab,
 2-2 So sagt ich ihm, was der Geliebte mir gab.
 2-3 Und zanke nur, Vater, mein Väterchen du,
 2-4 Er gab mir ein Küsschen und eines dazu.

3-1 Ei, klänge dem Vater nicht staunend das Ohr,
 3-2 So sagt ich ihm, was der Geliebte mir schwor.
 3-3 Und staune nur, Vater, und staune noch mehr,
 3-4 Du gibst mich doch einmal mit Freuden noch her.

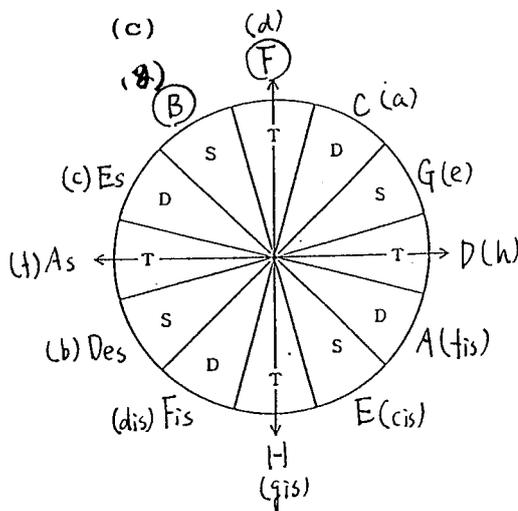
4-1 Mir schwor der Geliebte so fest und gewiss,
 4-2 Bevor er aus meiner Umarmung sich riss:
 4-3 Ich hatte am längsten zu Hause gesäumt,
 4-4 Bis lustig im Felde die Weizensaat keimt.

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	
Strophe	1				2,3				4			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	F:				B:				F:			
Funktion	T				(M1) T				(M1) T			

(b)

S	T	D
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



(Vorspiel)

- 1-1 Eine gute, gute Nacht
- 1-2 Pflegst du mir zu sagen,
- 1-3 Über dieses eitle Wort,
- 1-4 O wie muß ich klagen!

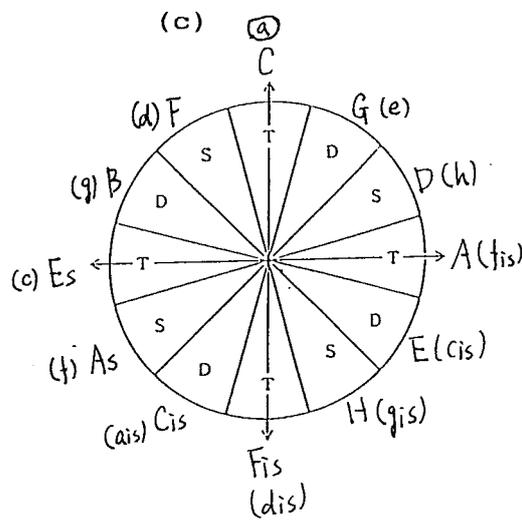
- 2-1 Daß du meiner Seele Glut
- 2-2 Nicht so grausam nährtest;
- 2-3 Eine gute, gute Nacht,
- 2-4 Dass du sie gewährtest!

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41
Strophe	[Hatched pattern]										
Zeile	1	2	3	4	2	2	3	4	4	[Hatched pattern]	
Tonart	a:										
Funktion	[A2]									T	

(b)

S	T	D
d	ⓐ	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



- | | | | |
|-----|------------------------------|-----|--------------------------|
| 1-1 | Die ihr schwebet | 3-1 | Der Himmelsknabe |
| 1-2 | Um diese Palmen | 3-2 | Duldet Beschwerde, |
| 1-3 | In Nacht und Wind, | 3-3 | Ach, wie so müd er ward |
| 1-4 | Ihr heiligen Engel, | 3-4 | Vom Leid der Erde. |
| 1-5 | Stillet die Wipfel! | 3-5 | Ach nun im Schlaf ihm |
| 1-6 | Es schlummert mein Kind. | 3-6 | Leise gesänftigt |
| | | 3-7 | Die Qual zerrinnt, |
| 2-1 | Ihr Palmen von Bethlehem | 3-8 | Stillet die Wipfel! |
| 2-2 | Im Windesbrausen, | 3-9 | Es schlummert mein Kind. |
| 2-3 | Wie mögt ihr heute | | |
| 2-4 | So zornig sausen! | 4-1 | Grimmige Kälte |
| 2-5 | <u>O rauscht nicht also!</u> | 4-2 | Sauset hernieder, |
| 2-6 | <u>Schweiget, neiget</u> | 4-3 | Womit nur deck ich |
| 2-7 | <u>Euch leis und lind;</u> | 4-4 | Des Kindleins Glieder! |
| 2-8 | Stillet die Wipfel! | 4-5 | <u>O all ihr Engel,</u> |
| 2-9 | Es schlummert mein Kind. | 4-6 | <u>Die ihr geflügelt</u> |
| | | 4-7 | <u>Wandelt im Wind,</u> |
| | | 4-8 | Stillet die Wipfel! |
| | | 4-9 | Es schlummert mein Kind! |

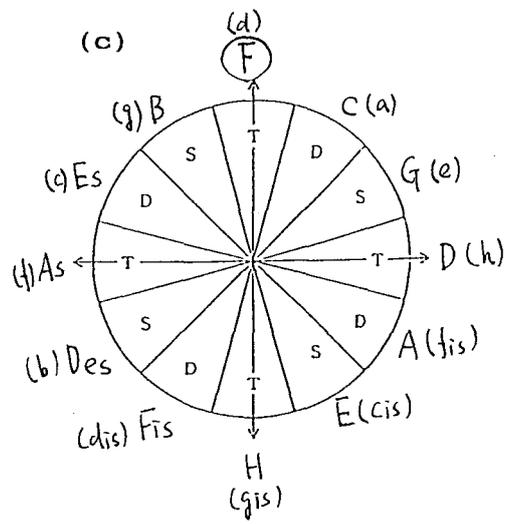
(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129																			
Strophe	1						2						3						4																	
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	9	1	2	3	4	3	4	5	6	7	8	9	9	1	2	3	4	5	6	7	7
Tonart	F:																																			
Funktion	T						[RK]						[RK]																							

takt	137	145	153
Strophe	1		
Zeile	7	8	9
Tonart			
Funktion			

(b)

S	T	D
b B	f ⓕ	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



- 1-1 Ich blicke hinab in die Gasse;
- 1-2 Dort drüben hat sie gewohnt;
- 1-3 Das öde, verlassene Fenster,
- 1-4 Wie hell bescheint's der Mond.

- 2-1 Es gibt so viel zu beleuchten;
- 2-2 O holde Strahlen des Lichts,
- 2-3 Was webt ihr denn gespenstisch
- 2-4 Um jene Stätte des Nichts!

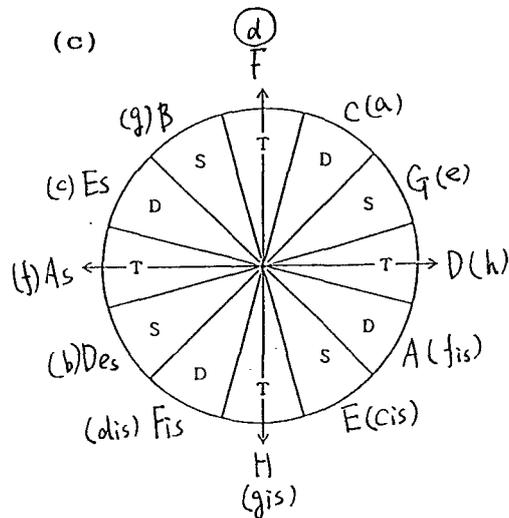
(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61	64					
Strophe	1																2				3	
Zeile	1				2		3		4		4		1		2		3		4		4	
Tonart	d:																					
Funktion	T																					

(b)

S	T	D
g	ⓓ	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C

(c)



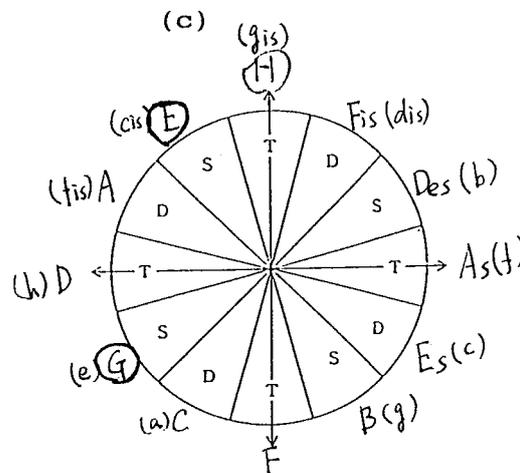
- | | | | |
|-----|------------------------------|-----|------------------------------|
| 1-1 | Ich sass zu deinen Füßen | 3-1 | Die Sonne ging hinunter, |
| 1-2 | In Waldeseinsamkeit; | 3-2 | Der Tag verglühete all, |
| 1-3 | Windesatmen, Sehnen | 3-3 | Ferne, ferne, ferne |
| 1-4 | Ging durch die Wipfel breit. | 3-4 | <u>Sang eine Nachtigall.</u> |
-
- | | |
|-----|-----------------------------|
| 2-1 | In stummen Ringen senkt ich |
| 2-2 | Das Haupt in deinen Schoss, |
| 2-3 | Und meine bebenden Hände |
| 2-4 | Um deine Knie ich schloss. |

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	
Strophe	1	2				3				
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	
Ionart	H:							(G)(E)		
Funktion	T							(E2)		

(b)

S	T	D
g ⓐ	d D	a A
e ⓔ	h ⓗ	fi Fi
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



- | | | | |
|-----|-----------------------------------|-----|-------------------------------|
| 1-1 | Auf die Nacht in der Spinnstub'n, | 3-1 | Kein Mensch, der mir gut ist, |
| 1-2 | Da singen die Mädchen, | 3-2 | Will nach mir fragen; |
| 1-3 | Da lachen die Dorfbub'n, | 3-3 | Wie bang mir zu Mut ist, |
| 1-4 | Wie flink geh'n die Rädchen! | 3-4 | Wem soll ich's klagen? |
| 2-1 | Spinnt Jedes am Brautschatz, | 4-1 | <u>Die Tränen rinnen</u> |
| 2-2 | Dass der Liebste sich freut. | 4-2 | <u>Mir über's Gesicht—</u> |
| 2-3 | Nicht lange, so gibt es | 4-3 | Wofür soll ich spinnen? |
| 2-4 | Ein Hochzeitgeläut. | 4-4 | Ich weiss es nicht! |

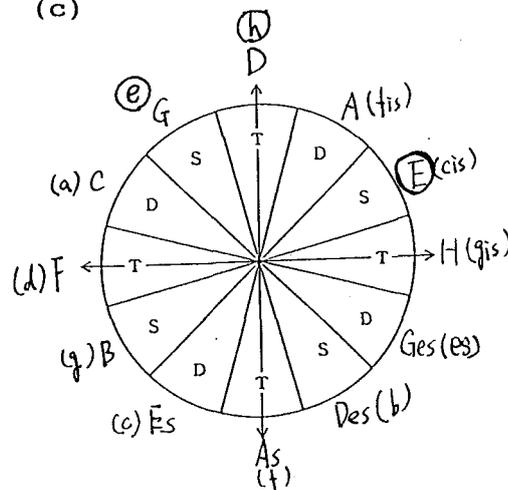
(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	
Strophe	1			2			3			4						
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	h:								(E)(e)							
Funktion	T								[M2]							

(b)

S	T	D
e	h	fi
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A

(c)



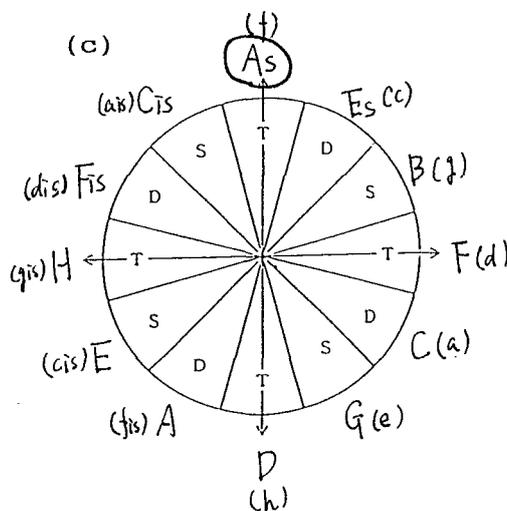
- | | | | |
|-----|-----------------------------|-----|--------------------------------------|
| 1-1 | Es war als hätt' der Himmel | 3-1 | Und meine Seele spannte |
| 1-2 | Die Erde still geküsst, | 3-2 | <u>Weit ihre Flügel aus,</u> |
| 1-3 | Dass sie im Blütenschimmer | 3-3 | <u>Flog durch die stillen Räume,</u> |
| 1-4 | Von ihm nur träumen müsst. | 3-4 | Als flöge sie nach Haus. |
-
- | | |
|-----|---------------------------------|
| 2-1 | Die Luft ging durch die Felder, |
| 2-2 | Die Ähren wogten sacht, |
| 2-3 | Es rauschten leis die Wälder, |
| 2-4 | So sternklar war die Nacht. |

(a)

takt	1	3	5(31)	7(35)	9(39)	11(43)	13(47)	15(51)	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35		
Strophe	1,2						3													
Zeile	1	2	3	4	4	1	2	3	4											
Tonart	As:																			
Funktion	[A2]	T												[RK]						[E2]

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



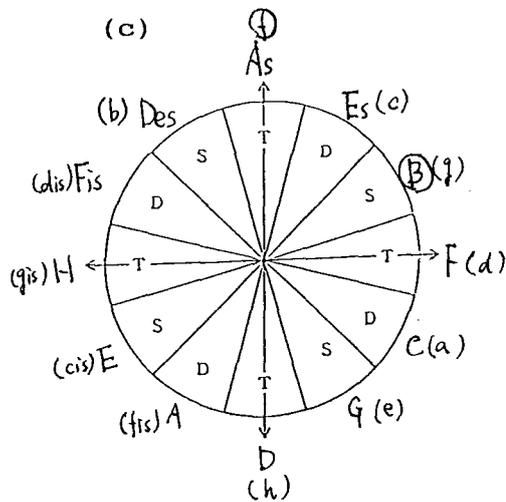
- 1-1 O Nachtigall,
- 1-2 Dein süßer Schall,
- 1-3 Er dringet mir durch Mark und Bein.
- 1-4 Nein, traurer Vogel, nein!
- 1-5 Was in mir schafft so süsse Pein,
- 1-6 Das ist nicht dein,
- 1-7 Das ist von andern, himmelschönen,
- 1-8 Nun längst für mich verklungenen Tönen,
- 1-9 In deinem Lied ein leiser Wiederhall!

(a)

Text	1	5	9	13	17	21	25	29	33
Strophe	1								2
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Tonart	f:			(B)			f:		
Funktion	T			[M2]			T		

(b)

S	T	D
b	ⓕ	c
ⓑ	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es



1-1 O kühler Wald,
 1-2 Wo rauschest du,
 1-3 In dem mein Liebchen geht?
 1-4 O Widerhall,
 1-5 Wo lauschest du,
 1-6 Der gern mein Lied versteht?

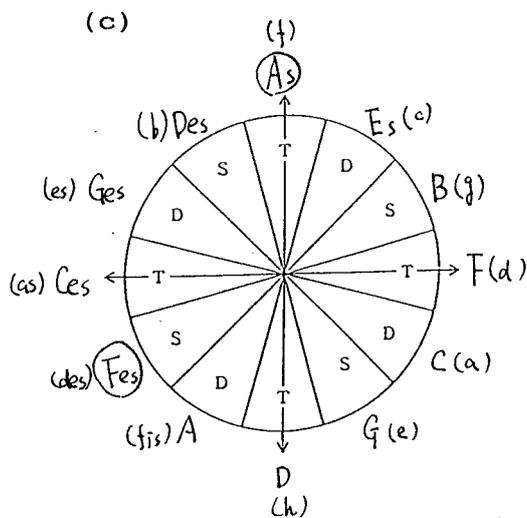
2-1 Im Herzen tief,
 2-2 Da rauscht der Wald,
 2-3 In dem mein Liebchen geht;
 2-4 In Schmerzen schließ
 2-5 Der Widerhall,
 2-6 Die Lieder sind verweht.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	24
Strophe	1			2			
Zeile	1	2	3	4	5	6	6
Tonart	As:			Fes: As:			
Funktion	T			(M1) T			

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
fes	ces	ges
Fes	Ces	Ges



- 1-1 Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage;
 1-2 Süsser hauchten Duft sie, als je am Tage;
 1-3 Doch verstreuten reich die bewegten Äste
 1-4 Tau, der mich nässte.

 2-1 Auch der Küsse Duft mich wie je berückte,
 2-2 Die ich nachts vom Strauch deiner Lippen pflückte:
 2-3 Doch auch dir, bewegt im Gemüt gleich jenen,
 2-4 Tauten die Tränen.

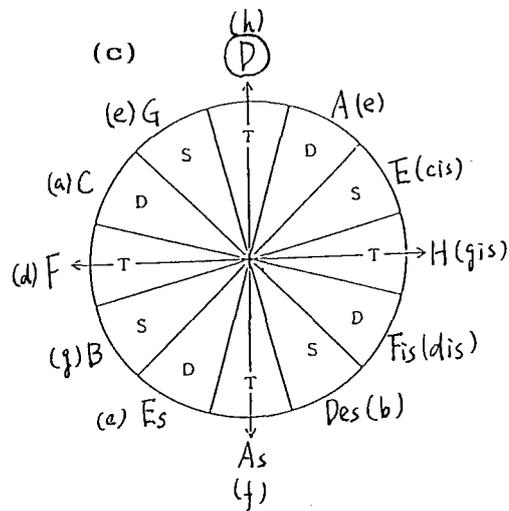
(Nachspiel)

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29
Strophe	1				2		3	
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	D:							
Funktion	T							(E2)

(b)

S	T	D
g G	d ⓓ	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



(Vorspiel)

- 1-1 Dämmernd liegt der Sommerabend
- 1-2 Über Wald und grünen Wiesen;
- 1-3 Goldner Mond im blauen Himmel
- 1-4 Strahlt herunter, duftig labend.

- 2-1 An dem Bache zirpt die Grille,
- 2-2 Und es regt sich in dem Wasser,
- 2-3 Und der Wanderer hört ein Plätschern
- 2-4 Und ein Atmen in der Stille.

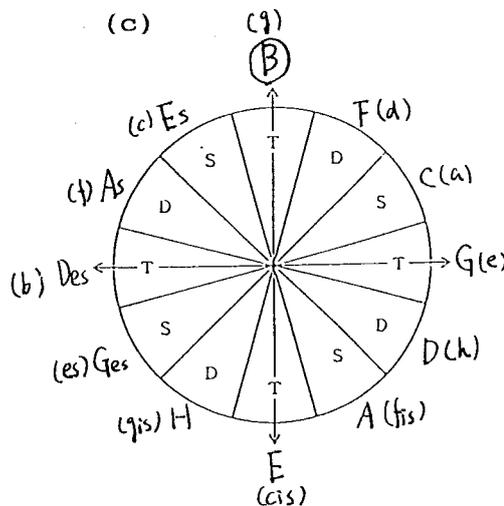
- 3-1 Dorten, an dem Bach alleine,
- 3-2 Badet sich die schöne Elfe;
- 3-3 Arm und Nacken, weiss und lieblich,
- 3-4 Schimmern in dem Mondenscheine.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37		
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	B:											
Funktion	(A2) T											

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	ⓑ	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



- 1-1 So hab ich doch die ganze Woche
- 1-2 Mein feines Liebchen nicht gesehn,
- 1-3 Ich sah es an einem Sonntag
- 1-4 Wohl vor der Türe stehn:
- 1-5 Das tausendschöne Jungfräulein,
- 1-6 Das tausendschöne Herzelein,
- 1-7 Wollte Gott, ich wär heute bei ihr!

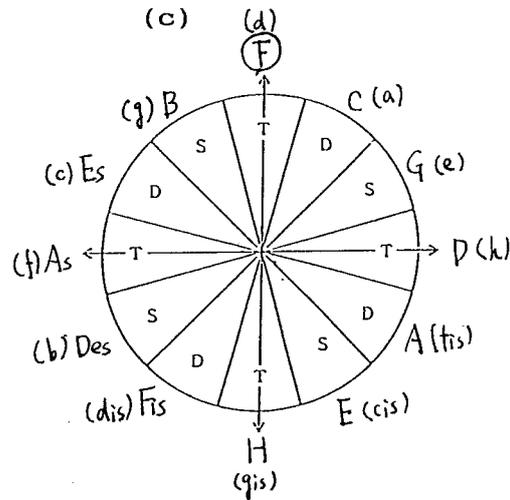
- 2-1 So will mir doch die ganze Woche
- 2-2 Das Lachen nicht vergehn,
- 2-3 Ich sah es an einem Sonntag
- 2-4 Wohl in die Kirche gehn:
- 2-5 Das tausendschöne Jungfräulein.
- 2-6 Das tausendschöne Herzelein,
- 2-7 Wollte Gott, ich wär heute bei ihr!

(a)

Text	1	9	17	25	33	41	49							
Strophe	1			2										
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Tonart	F-													
Funktion	T	[RK]			[RK]									

(b)

S	T	D
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



- 1-1 Der Mond steht über dem Berge,
- 1-2 So recht für verliebte Leut;
- 1-3 Im Garten rieselt ein Brunnen,
- 1-4 Sonst Stille weit und breit.

- 2-1 Neben der Mauer im Schatten,
- 2-2 Da steh'n der Studenten drei
- 2-3 Mit Flöt' und Geig' und Zither,
- 2-4 Und singen und spielen dabei.

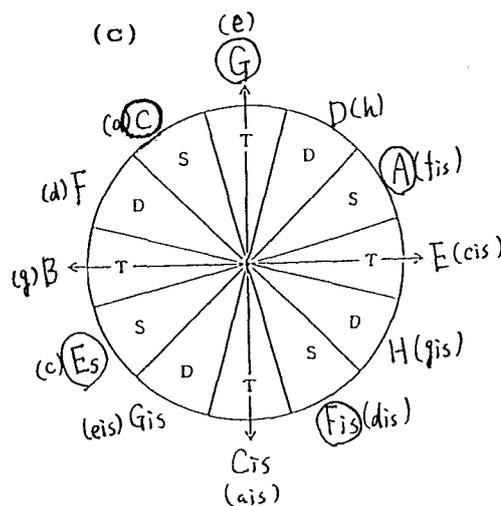
- 3-1 Die Klänge schleichen der Schönsten
- 3-2 Sacht in den Traum hinein,
- 3-3 Sie schaut den blonden Geliebten
- 3-4 Und lispelt: "Vergiß nicht mein!"

(a)

lakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37		
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	G:				(A) (C) (Es) (Fis) G:				G:			
Funktion	T				[M2] [M2] [M2]				T			

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
fis Fis	cis Cis	gis Gis
es Es	b B	f F



- 1-1 Ich legte mich unter den Lindenbaum,
- 1-2 In dem die Nachtigall schlug;
- 1-3 Sie sang mich in den süssesten Traum,
- 1-4 Der währte auch lange genug.

- 2-1 Denn nun ich erwache, nun ist sie fort,
- 2-2 Und welk bedeckt mich das Laub;
- 2-3 Doch leider noch nicht, wie am dunklern Ort,
- 2-4 Verglühte Asche der Staub.

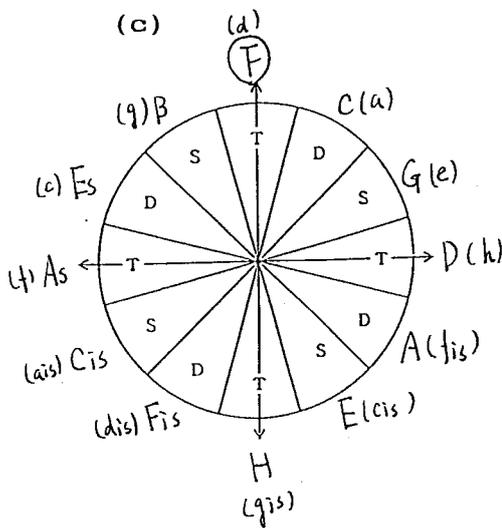
(Nachspiel)

(a)

Text	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41
Strophe	1					2					3
Zeile	1	2	3	3	4	1	2	2	3	4	
Tonart	F=										
Funktion	T										[E2]

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



(Vorspiel)

- 1-1 Dereinst, Gedanke mein
- 1-2 Wirst ruhig sein.

- 2-1 Lässt Liebesglut dich still nicht werden,
- 2-2 In kühler Erden
- 2-3 Da schläfst du gut
- 2-4 Dort ohne Lieb' und ohne Pein
- 2-5 Wirst ruhig sein.

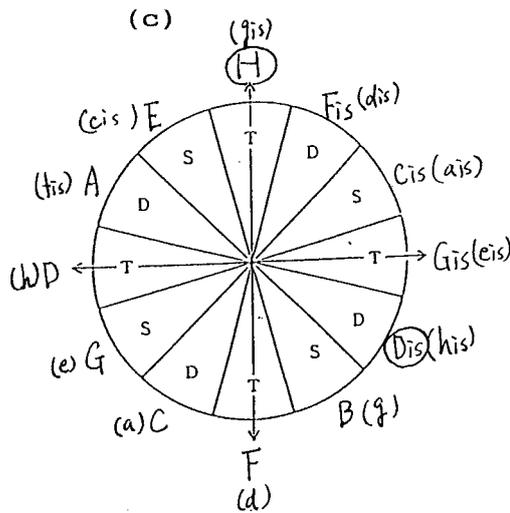
- 3-1 Was du im Leben nicht hast gefunden,
- 3-2 Wenn es entschwunden,
- 3-3 Wird's dir gegeben,
- 3-4 Dann ohne Wunden und ohne Pein
- 3-5 Wirst ruhig sein.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29
Strophe	1		2				3	
Zeile	1	2	1	2	3	4	5	6
Tonart	H:							Dis:
Funktion	[RK]							D

(b)

S	T	D
e	h	fis
E	Ⓜ	Fis
cis	gis	dis
Cis	Gis	Ⓜis
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A



1-1 Ich weiss nicht, was soll es bedeuten
 1-2 Dass ich so traurig bin;
 1-3 Ein Märchen aus alten Zeiten,
 1-4 Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

2-1 Die Luft ist kühl und es dunkelt,
 2-2 Und ruhig fliesst der Rhein;
 2-3 Der Gipfel des Bergs funkelt
 2-4 Im Abendsonnenschein.

3-1 Die schönste Jungfrau sitzet
 3-2 Dort oben wunderbar,
 3-3 Ihr goldnes Geschmeide blitzet
 3-4 Sie kämmt ihr goldenes Haar.

4-1 Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
 4-2 Und singt ein Lied dabei;
 4-3 Das hat eine wundersame,
 4-4 Gewalt'ge Melodei.

5-1 Den Schiffer im kleinen Schiffe
 5-2 Ergreift es mit wildem Weh;
 5-3 Er schaut nicht die Felsenriffe,
 5-4 Er schaut nur hinauf in die Höh'.

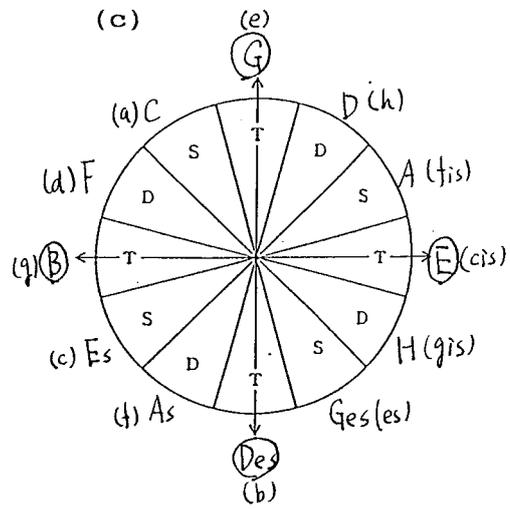
6-1 Ich glaube, die Wellen verschlingen
 6-2 Am Ende Schiffer und Kahn;
 6-3 Und das hat mit ihrem Singen
 6-4 Die Lorelei getan.

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129			
Strophe	1				2				3				4							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	G:				E:				B:				Des				G:			
Funktion	T				T				T				T				(E2)			

(b)

S	T	D
es Es	b ⓑ	f F
c C	g ⓖ	d D
a A	e ⓔ	h H
ges Ges	des ⓓ	as As



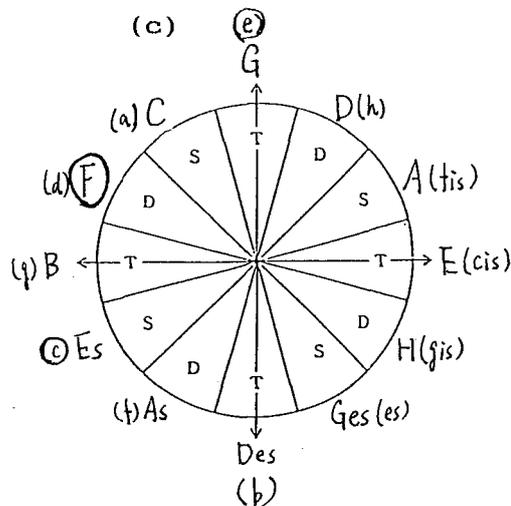
- 1-1 Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
 1-2 Die haben mich in die weite Welt geschickt.
 1-3 Da musst ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
 1-4 O Augen, blau! Warum habt ihr mich angeblickt?
 1-5 Nun hab ich ewig Leid und Grämen!
- 2-1 Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
 2-2 In stiller Nacht wohl über die dunkle Heide.
 2-3 Hat mir niemand ade gesagt, ade!
 2-4 Mein Gesell war Lieb und Leide!
 2-5 Auf der Strasse steht ein Lindenbaum,
 2-6 Da hab ich zum erstenmal im Schlaf geruht!
- 3-1 Unter dem Lindenbaum, der hat seine Blüten
 3-2 Über mich geschneit, da wusst ich nicht,
 3-3 Wie das Leben tut, war alles, ach alles wieder gut!
 3-4 Alles! Alles! Lieb und Leid!
 3-5 Und Welt und Traum!

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1		2			3			
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Tonart	e			c			F:		
Funktion	T			[M]			[N]		

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	B	(F)
(c)	g	d
C	G	D
a	(e)	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



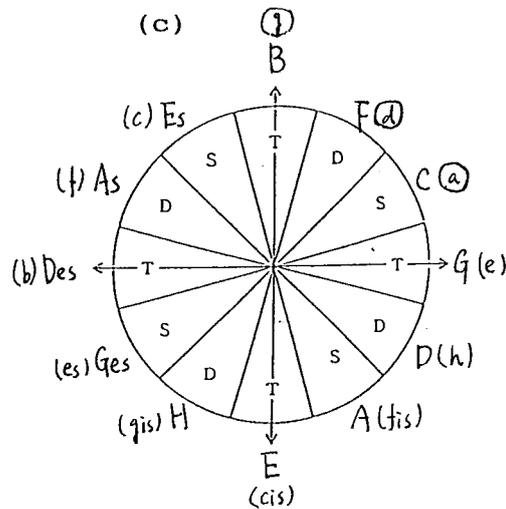
- | | | | |
|-----|----------------------------|-----|-------------------------------------|
| 1-1 | Es wecket meine Liebe | 3-1 | Und wollen die Gedanken |
| 1-2 | Die Lieder immer wieder! | 3-2 | Der Liebe sich entschlagen, |
| 1-3 | Es wecken meine Lieder | 3-3 | So kommen meine Lieder |
| 1-4 | Die Liebe immer wieder! | 3-4 | Zu mir mit Liebesklagen! |
| 2-1 | Die Lippen, die da träumen | 4-1 | <u>So halten mich in Banden</u> |
| 2-2 | Von deinen heissen Küssen, | 4-2 | <u>Die Beiden immer wieder!</u> |
| 2-3 | In Sang und Liebesweisen | 4-3 | <u>Es weckt das Lied die Liebe!</u> |
| 2-4 | Von dir sie tönen müssen! | 4-4 | <u>Die Liebe weckt die Lieder!</u> |

(a)

akt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49
Strophe	1		2		3				4				5
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1
Tonart	g:				(d)				a:				
Funktion	T				D				(E1)				

(b)

S	T	D
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F



1-1 Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
 1-2 Ich hört' die Vöglein singen;
 1-3 Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
 1-4 Die kleinen Waldvöglein im grünen Wald!
 1-5 Wie gern hört' ich sie singen!

2-1 Nun sing, nun sing, Frau Nachtigall!
 2-2 Sing du's bei meinem Feinsliebchen:
 2-3 Komm schier, wenn's finster ist,
 2-4 Wenn niemand auf der Gasse ist,
 2-5 Dann komm zu mir!
 2-6 Herein will ich dich lassen!

3-1 Der Tag verging, die Nacht brach an,
 3-2 Er kam zu Feinsliebchen, Feinsliebchen gegangen.
 3-3 Er klopft so leis' wohl an den Ring:
 3-4 "Ei schläfst du oder wachst mein Kind?
 3-5 Ich hab so lang gestanden!"

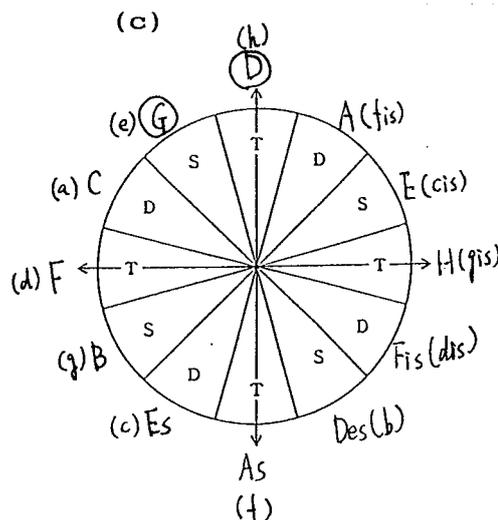
4-1 Es schaut der Mond durchs Fensterlein
 4-2 Zum holden, süssen Lieben,
 4-3 Die Nachtigall sang die ganze Nacht.
 4-4 Du schlafselig Mägdelein, nimm dich in Acht!
 4-5 Wo ist dein Herzliebster geblieben?

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	
Strophe	1				2				3				4		
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Tonart	D:								G:						
Funktion	T								(M1)						

(b)

S	T	D
g Ⓞ	d Ⓞ	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



Der Gefangene

- 1-1 Die Gedanken sind frei,
- 1-2 Wer kann sie erraten;
- 1-3 Sie rauschen vorbei
- 1-4 Wie nächtliche Schatten,
- 1-5 Kein Mensch kann sie wissen,
- 1-6 Kein Jäger sie schiessen;
- 1-7 Es bleibt dabei:
- 1-8 Die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

- 2-1 Im Sommer ist gut lustig sein,
- 2-2 Auf hohen, wilden Heiden.
- 2-3 Dort findet man grün' Plätzelein,
- 2-4 Mein herzverliebtes Schätzelein,
- 2-5 Von dir mag ich nicht scheiden!

Der Gefangene

- 3-1 Und sperrt man mich ein
- 3-2 In finstere Kerker,
- 3-3 Dies alles sind nur
- 3-4 Vergebliche Werke;
- 3-5 Denn meine Gedanken
- 3-6 Zerreißen die Schranken
- 3-7 Und Mauern entzwei,
- 3-8 Die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

- 4-1 Im Sommer ist gut lustig sein,
- 4-2 Auf hohen, wilden Bergen.
- 4-3 Man ist da ewig ganz allein
- 4-4 Man hört da gar kein Kindergeschrei!
- 4-5 Die Luft mag einem da werden.

Der Gefangene

- 5-1 So sei's, wie es will!
- 5-2 Und wenn es sich schicket
- 5-3 Nur alles sei in der Stille,
- 5-4 Nur all's in der Still'!
- 5-5 Mein Wunsch und Begehren,
- 5-6 Niemand kann's wehren!
- 5-7 Es bleibt dabei:
- 5-8 Die Gedanken sind frei.

Das Mädchen

- 6-1 Mein Schatz, du singst so fröhlich hier,
- 6-2 Wie's Vögelein im Grase.
- 6-3 Ich steh' so traurig bei Kerkertur,
- 6-4 Wär' ich doch tot, wär' ich bei dir,
- 6-5 Ach muss ich immer denn klagen?

Der Gefangene

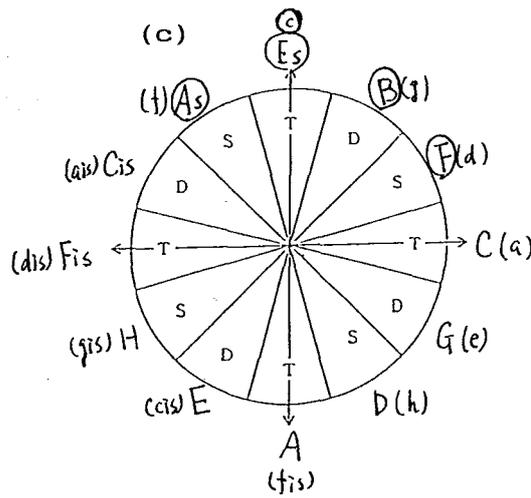
- 7-1 Und weil du so klagst,
- 7-2 Der Lieb' ich entsage!
- 7-3 Und ist es gewagt,
- 7-4 So kann ich im Herzen
- 7-5 Stets lachen und scherzen.
- 7-6 Es bleibt dabei:
- 7-7 Die Gedanken sind frei!

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Zeile	1-4	5-8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tonart	c:		F:		c:		As:		B=		Es=		c:	
Funktion	T		[M]		T		[M]		D		T		T	

(b)

S	T	D
as As	es Es	b B
f F	c C	g G
d D	a A	e E
h H	fis Fis	cis Cis



- 1-1 Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein,
- 1-2 Bald hab' ich ein Schätzel, bald bin ich allein!
- 1-3 Was hilft mir das Grasen, wenn d'Sichel nicht schneid't,
- 1-4 Was hilft mir ein Schätzel, wenn's bei mir nicht bleibt!

- 2-1 So soll ich denn grasen am Neckar, am Rhein;
- 2-2 So werf' ich mein goldenes Ringlein hinein!
- 2-3 Es fließet im Neckar und fließet im Rhein,
- 2-4 Soll schwimmen hinunter ins Meer tief hinein.

- 3-1 Und schwimmt es, das Ringlein, so frisst es ein Fisch!
- 3-2 Das Fischlein soll kommen auf's Königs sein Tisch!
- 3-3 Der König tät fragen, wem's Ringlein sollt' sein?
- 3-4 Da tät mein Schatz sagen: "Das Ringlein g'hört mein!"

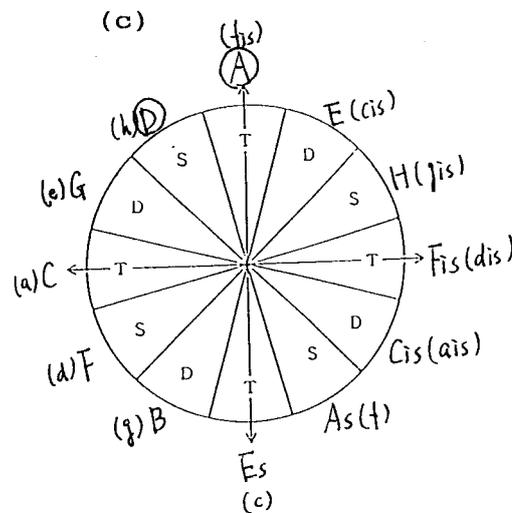
- 4-1 Mein Schätzlein tät springen bergauf und bergab,
- 4-2 Tät mir wied'rum bringen das Goldringlein fein!
- 4-3 Kannst grasen am Neckar, kannst grasen am Rhein!
- 4-4 Wirf du mir nur immer dein Ringlein hinein!

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	
Strophe																
Zeile																
Tonart	A:				D				A:							
Funktion	T				[M]				T							

(b)

S	T	D
d ⓓ	a ⓐ	e ⓔ
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G



- 1-1 Buble, wir wollen ausse gehe!
- 1-2 Wollen wir? Unsere Lämmer besehe?
- 1-3 Gelt! Komm! Komm, lieb's Büberle,
- 1-4 Komm, ich bitt'!
- 1-5 Närrisches Dinterle,
- 1-6 Ich geh dir halt nit!

- 2-1 Willst vielleicht a bissel nasche?
- 2-2 Hol' dir was aus meiner Tasch!
- 2-3 Hol'! Hol', lieb's Büberle,
- 2-4 Hol,' ich bitt'!
- 2-5 Närrisches Dinterle,
- 2-6 Ich nasch' dir halt nit!

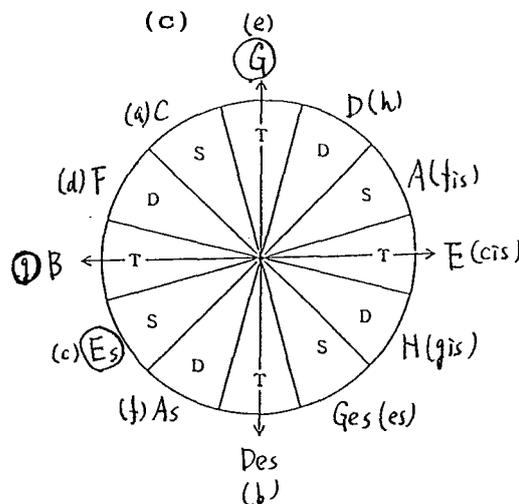
- 3-1 Gelt, ich soll mein Herz dir schenke,
- 3-2 Immer wollst an mich gedenke!?
- 3-3 Nimm's! Nimm's! Lieb's Büberle!
- 3-4 Nimm's, ich bitt'!
- 3-5 Närrisches Dinterle,
- 3-6 Ich mag es halt nit!

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	
Strophe	[Diagram showing strophic divisions with shaded bars]														
Zeile	[Diagram showing line divisions with shaded bars]														
Tonart	G:		g:			G:		g:			G:		Es		G:
Funktion	T		T			T		T			(M2)		T		

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



- 1-1 Wenn mein Schatz Hochzeit macht, fröhliche Hochzeit macht,
- 1-2 Hab ich meinen traurigen Tag!
- 1-3 Geh ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!
- 1-4 Weine! Wein! um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!

- 2-1 Blümlein blau! Verdorre nicht!
- 2-2 Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide!
- 2-3 Ach! Wie ist die Welt so schön! Ziküth!

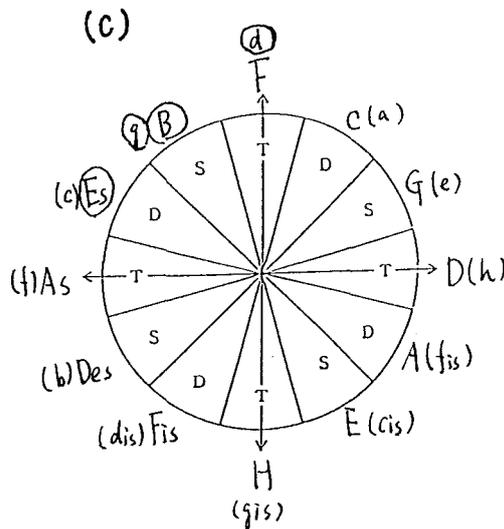
- 3-1 Singet nicht, blühet nicht! Lenz ist ja vorbei!
- 3-2 Alles Singen ist nun aus!
- 3-3 Des Abends, wenn ich schlafen geh,
- 3-4 Denk ich an mein Leid, an mein Leide!

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97
Strophe	1				2				3				4
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Tonart	d:				B:				g: Es:				d:
Funktion	T				[M1]				D				T

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



[3 4] [Mahler 8] <Wo die schönen Trompeten blasen>
 (aus "Des Knaben Wunderhorn")

[M2]

- 1-1 Wer ist denn draussen und wer klopft an,
 1-2 Der mich so leise, so leise wecken kann?
 1-3 Das ist der Herzallerliebste dein,
 1-4 Steh auf und lass mich zu dir ein!
- 2-1 Was soll ich hier nun länger stehn?
 2-2 Ich seh die Morgenröt aufgehn,
 2-3 Die Morgenröt, zwei helle Stern.
 2-4 Bei meinem Schatz wär ich da gern,
 2-5 Bei meinem Herzallerlieble.
- 3-1 Das Mädchen stand auf und liess ihn ein;
 3-2 Sie heisst ihn auch willkommen sein.
 3-3 Willkommen, lieber Knabe mein,
 3-4 So lang hast du gestanden!
- 4-1 Sie reicht ihm auch die schneeweisse Hand.
 4-2 Von ferne sang die Nachtigall;
 4-3 Das Mädchen fing zu weinen an.
- 5-1 Ach weine nicht, du Liebste mein,
 5-2 Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
 5-3 Mein eigen sollst du werden gewiss,
 5-4 Wie's keine sonst auf Erden ist!
- 6-1 O Lieb auf grüner Erden.
 6-2 Ich zieh in Krieg auf grüne Heid,
 6-3 Die grüne Heide, die ist so weit.
 6-4 Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
 6-5 Da ist mein Haus, von grünen Rasen.

(a)

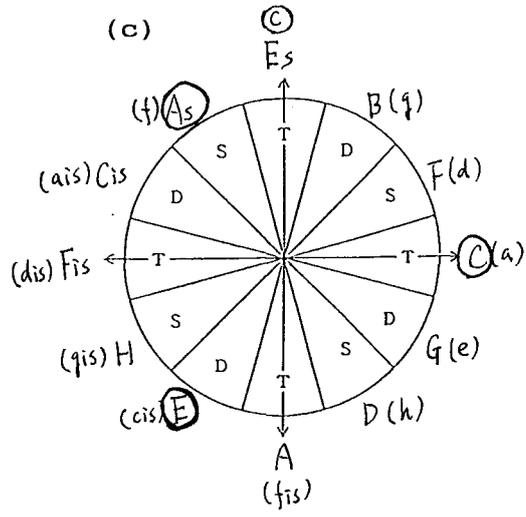
fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129	
Strophe	1			2				3		4			5		6		7	
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Tonart	C:						E:						D:					
Funktion	T						D						T					

	137	145	153	161	169	177	185		
Strophe	1		2			3		4	
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tonart	G:		As:			C:			
Funktion	T		(M2)			T			

(b)

S	T	D
as As	es Es	b B
f F	c C	g G
d D	a A	e E
h H	fis Fis	cis Cis

(c)



[3 5] [Mahler 9] <Zu Straßburg auf der Schanz>
 (aus "Des Knaben Wunderhorn")

[E1]

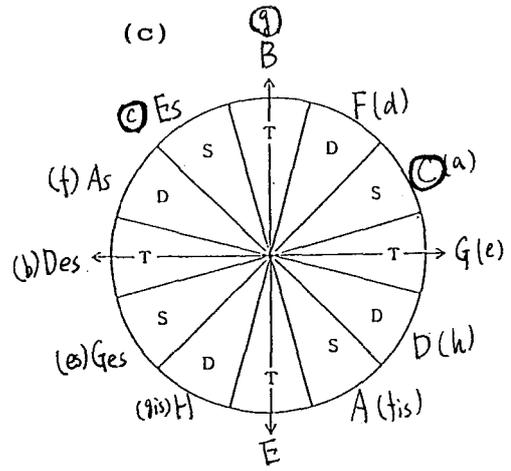
- 1-1 Zu Strassburg auf der Schanz;
 1-2 Da ging mein Trauern an!
 1-3 Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,
 1-4 In's Vaterland musst' ich hinüberschwimmen,
 1-5 Das ging ja nicht an!
- 2-1 Ein Stund' in der Nacht
 2-2 Sie haben mich gebracht;
 2-3 Sie führten mich gleich vor des Hauptmann's Haus!
 2-4 Ach Gott! sie fischten mich im Strome aus!
 2-5 Mit mir ist es aus!
- 3-1 Fröh Morgens um zehn Uhr
 3-2 Stellt man mich vor's Regiment!
 3-3 Ich soll da bitten um Pardon!
 3-4 Und ich bekomm' doch meinen Lohn!
 3-5 Das weiss ich schon!
- 4-1 Ihr Brüder all' zumal,
 4-2 Heut' seht ihr mich zum letztenmal!
 4-3 Der Hirtenbub' ist nur schuld daran!
 4-4 Das Alphorn hat mir's angetan!
 4-5 Das klag' ich an!

(a)

Takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59																														
Strophe	1		2				3				4				5				6																																									
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Tonart	g:																	C:												C:																														
Funktion	T																	[E1]																																										

(b)

S	T	D
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F



(Vorspiel)

- 1-1 Wenn die Sonne lieblich schiene
- 1-2 Wie in Wälschland, lau und blau,
- 1-3 Ging' ich mit der Mandoline
- 1-4 Durch die überglänzte Au'.

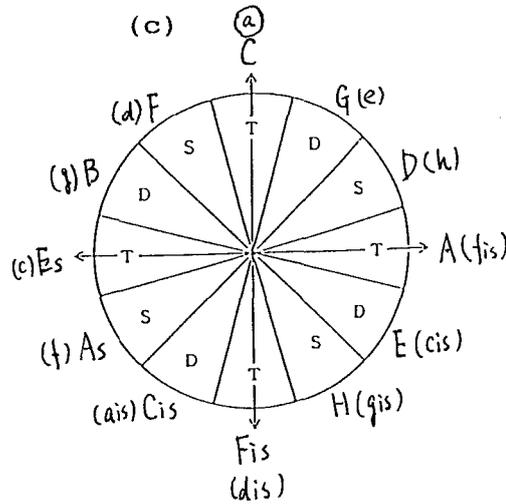
- 2-1 In der Nacht das Liebchen lauschte
- 2-2 An dem Fenster, süß verwacht;
- 2-3 Wüschte mir und ihr, uns Beiden,
- 2-4 Heimlich eine schöne Nacht.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65							
Strophe	1		2				1		2							
Zeile	1	2	3	4	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
Tonart	a:															
Funktion	[A2]				[A2]				[A2]				[A2]			

(b)

S	T	D
d	ⓐ	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



(Vorspiel)

1-1 Auf dem Teich, dem regungslosen,
 1-2 Weilt des Mondes holder Glanz,
 1-3 Flechtend seine bleichen Rosen
 1-4 In des Schilfes grünen Kranz.

2-1 Hirsche wandeln dort am Hügel,
 2-2 Blicken in die Nacht empor;
 2-3 Manchmal regt sich das Geflügel
 2-4 Träumerisch im tiefen Rohr.

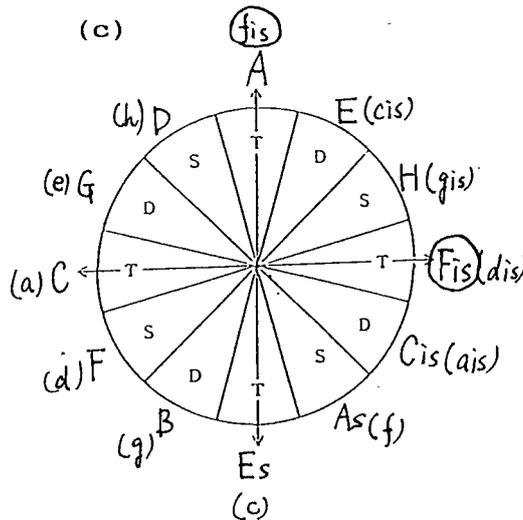
3-1 Weinend muss mein Blick sich senken;
 3-2 Durch die tiefste Seele geht
 3-3 Mir ein süßes Deingedenken,
 3-4 Wie ein stilles Nachtgebet!

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49
Strophe	1			2			3						
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1
Tonart	fis				Fis								
Funktion	[A4]				T								

(b)

S	T	D
h	(fis)	cis
H	(Fis)	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



1-1 Ade, du muntre, du fröhliche Stadt, ade!
 1-2 Schon scharret mein Rösslein mit lustigen Fuss;
 1-3 Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden Gruss.
 1-4 Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehn,
 1-5 So kann es auch jetzt nicht beim Abschied geschehn.
 1-6 Ade ...

2-1 Ade, ihre Bäume, ihr Gärten so grün, ade!
 2-2 Nun reit' ich am silbernen Strome entlang,
 2-3 Weit schallend ertönet mein Abschiedsgesang;
 2-4 Nie habt ihr ein trauriges Lied gehört,
 2-5 So wird euch auch keines beim Scheiden beschert.
 2-6 Ade ...

3-1 Ade, ihr freundlichen Mägdlein dort, ade!
 3-2 Was schaut ihr aus blumenumduftetem Haus
 3-3 Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?
 3-4 Wie sonst, so grüss' ich und schaue mich um.
 3-5 Doch nimmer wend' ich mein Rösslein um,
 3-6 Ade ...

4-1 Ade, liebe Sonne, so gehst du zur Ruh', ade!
 4-2 Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold.
 4-3 Wie bin ich Euch Sternlein am Himmel so hold;
 4-4 Durchziehn wir die Welt auch weit und breit,
 4-5 Ihr gebt überall uns das treue Geleit.
 4-6 Ade ...

5-1 Ade, du schimmerndes Fensterlein hell, ade!
 5-2 Du glänzest so traulich mit dämmerndem Schein
 5-3 Und ladest so freundlich ins Hüttchen uns ein.
 5-4 Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal
 5-5 Und wär' es denn heute zum letzten Mal?
 5-6 Ade ...

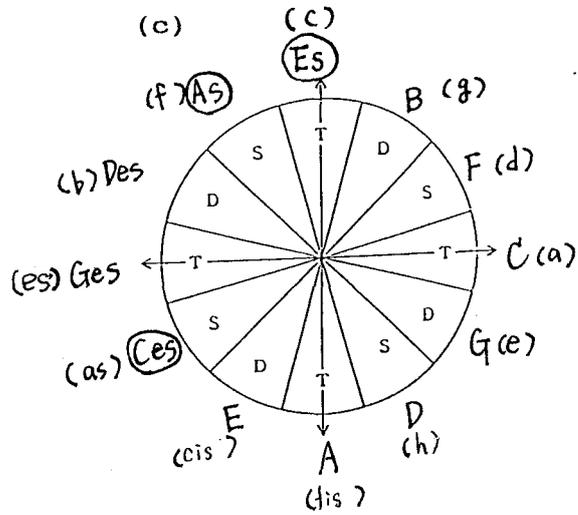
6-1 Ade, ihre Sterne, verhüllet euch grau! ade!
 6-2 Des Fensterleins trübes verschimmerndes Licht
 6-3 Ersetzt ihr unzähligen Sterne mir nicht;
 6-4 Darf ich hier nicht weilen, muss hier vorbei,
 6-5 Was hilft es, folgt ihr mir noch so treu!
 6-6 Ade ...

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113				
Strophe	1	2.4								3.5		6							
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1
Tonart	Es:								As:		Es:		Ces:		Es:				
Funktion	T								[M]		T		[M]		T				

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



(Vorspiel)

1-1 Das Meer erglänzte weit hinaus
 1-2 Im letzten Abendscheine;
 1-3 Wir sassen am einsamen Fischerhaus,
 1-4 Wir sassen stumm und alleine.

2-1 Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,
 2-2 Die Möwe flog hin und wieder;
 2-3 Aus deinen Augen liebevoll
 2-4 Fielen die Tränen nieder.

3-1 Ich sah sie fallen auf deine Hand,
 3-2 Und bin aufs Knie gesunken;
 3-3 Ich hab' von deiner weissen Hand
 3-4 Die Tränen fortgetrunken.

4-1 Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
 4-2 Die Seele stirbt vor Sehnen;-
 4-3 Mich hat das unglücksel'ge Weib
 4-4 Vergiftet mit ihren Tränen.

(Nachspiel)

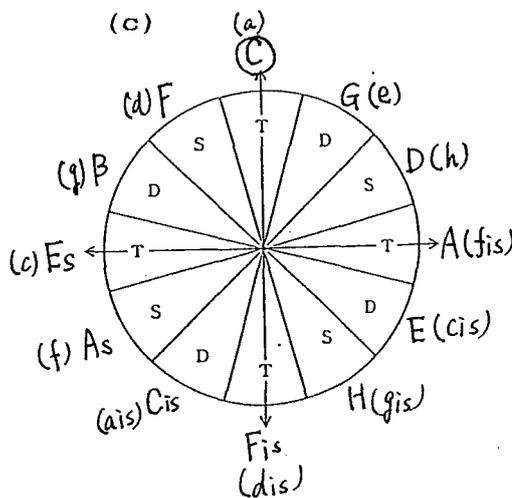
(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45				
Strophe	1				2				3				4			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	C:															
Funktion	[A4]											[E2]				

(b)

S	T	D
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B

(c)



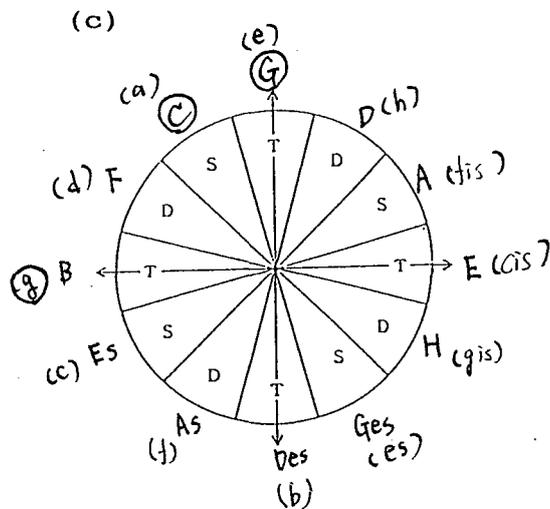
- 1-1 Er liegt und schläft an meinem Herzen,
- 1-2 Mein guter Schutzgeist sang ihn ein;
- 1-3 Und ich kann fröhlich sein und scherzen,
- 1-4 Kann jeder Blum' und jedes Blatts mich freun.
- 1-5 Nachtigall, Nachtigall, ach!
- 1-6 Sing mir den Amor nicht wach!

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41
Strophe											
Zeile				2	2	3	4	5	6		
Ionart	C:			G: C:		G:		g:		G:	
funktion	[A1]			T [A1]		T		(M2)		T	

(b)

S	T	D
c C	e E	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



- 1- 1 Sonne du sinkst!
 1- 2 Sonne du sinkst!
 1- 3 Sink' in Frieden, o Sonne!
 1- 4 Still und ruhig ist deines Scheidens Gang,
 1- 5 Rührend und feierlich deines Scheidens Schweigen.
 1- 6 Wehmuth lächelt dein freundliches Auge,
 1- 7 Thränen entträufeln den goldenen Wimpern,
 1- 8 Segnungen strömst du der duftenden Erde.
 1- 9 Immer tiefer,
 1-10 Immer leiser,
 1-11 Immer ernster feierlicher
 1-12 Sinkst du den Äther hinab.

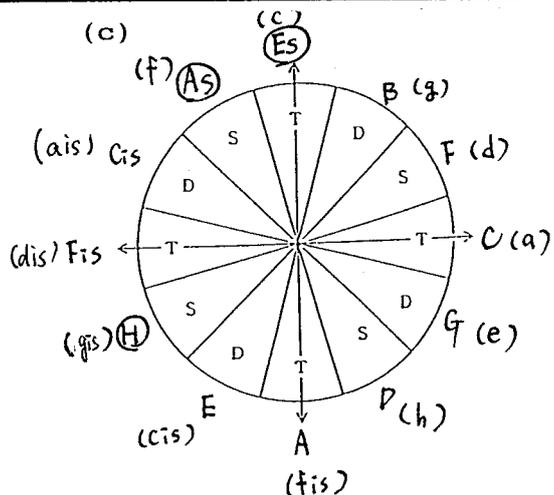
- 2- 1 Sonne du sinkst!
 2- 2 Sonne du sinkst!
 2- 3 Sink'in Frieden, o Sonne!
 2- 4 Es segnen die Völker,
 2- 5 Es säuseln die Lüfte,
 2- 6 Es räuchern die dampfenden Wiesen dir nach.
 2- 7 Winde durchrieseln dein lockiges Haar,
 2- 8 Wellen kühlen die brennende Wange,
 2- 9 Weit auf thut sich dein Wasserbett ...
 2-10 Ruh' in Frieden!
 2-11 Schlummer' in Frieden!
 2-12 Die Nachtigall flötet dir Schlummergesang.

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105												
Strophe	1								2																	
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Tonart	Es:				As:				Es:				As:		H:		Es:									
Funktion	T				{M1}				T				{M1}		T											

(b)

S	T	D
h Ⓜ	fis Fis	cis Cis
as Ⓜ	es Ⓜ	b B
f F	c C	g G
d D	a A	e E



1-1 Ave Maria! Jungfrau mild,
 1-2 Erhöre einer Jungfrau Flehen,
 1-3 Aus diesem Felsen starr und wild
 1-4 Soll mein Gebet zu dir hinwehen.
 1-5 Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
 1-6 Ob Menschen noch so grausam sind.
 1-7 O, Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
 1-8 O Mutter, hör ein bittend Kind!
 1-9 Ave Maria!

2-1 Ave Maria! Unbefleckt,
 2-2 Wenn wir auf diesen Fels hinsinken
 2-3 Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt,
 2-4 Wird weich der harte Fels uns dünken.
 2-5 Du lächelst, Rosendüfte wehen
 2-6 In dieser dumpfen Felsenkluft,
 2-7 O Mutter, höre Kindes Flehen,
 2-8 O Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
 2-9 Ave Maria!

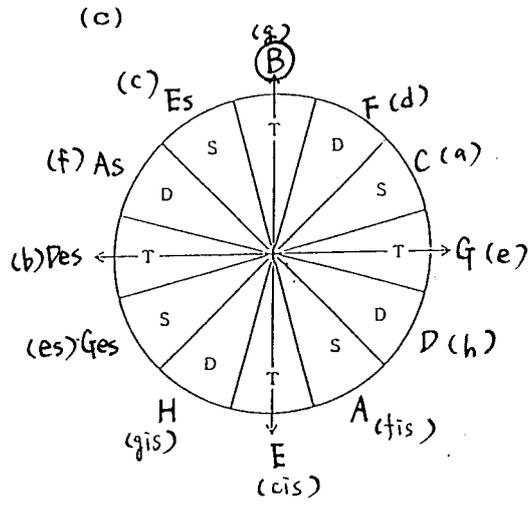
3-1 Ave Maria! Reine Magd!
 3-2 Der Erde und der Luft Dämonen,
 3-3 Von deines Auges Huld verjagt,
 3-4 Sie können hier nicht bei uns wohnen
 3-5 Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
 3-6 Da uns dein heil'ger Trost anweht;
 3-7 Der Jungfrau wolle hold dich neigen,
 3-8 Dem Kind, das für den Vater fleht.
 3-9 Ave Maria!

(a)

Takt	1(4,27) : 5(18,3) : 9(2,36) : 3(26,31) : 4											
Strophe	1, 3, 5				2, 4, 6				1			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1			
Tonart	B:											
Funktion	T						(RK)					

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	(B)	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



- 1-1 Im Frühlings~~sch~~atten fand ich sie,
- 1-2 Da band ich sie mit Rosenbändern:
- 1-3 Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

- 2-1 Ich sah sie an; mein Leben hing
- 2-2 Mit diesem Blick an ihrem Leben:
- 2-3 Ich fühlt' es wohl und wusst' es nicht.

- 3-1 Doch lispelt ich ihr sprachlos zu
- 3-2 Und rauschte mit den Rosenbändern:
- 3-3 Da wachte sie vom Schlummer auf.

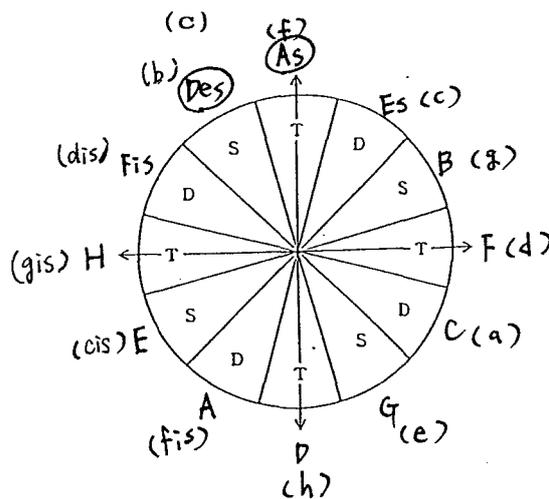
- 4-1 Sie sah mich an; ihr Leben hing
- 4-2 Mit diesem Blick an meinem Leben:
- 4-3 Und um uns ward Elysium.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33
Strophe	1	2		3			4	5	
Zeile	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Ionart	As: (Des)			Des:			As: (Des)		Des:
Funktion	T (A3)			[A3]			T (A3)		[A3]

(b)

S	T	D
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis



(Vorspiel)

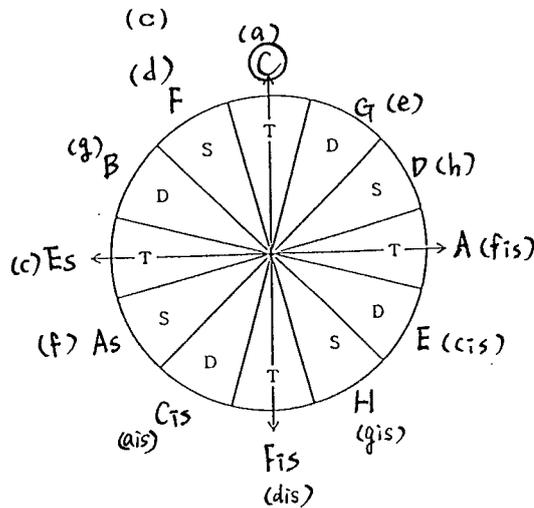
- | | | | |
|-----|----------------------------------|-----|--------------------------|
| 1-1 | <u>Dass</u> der Ostwind Däfte | 3-1 | Schönheit oder Liebe, |
| 1-2 | Hauchet in die Lüfte, | 3-2 | Ob versteckt sie bliebe? |
| 1-3 | Dadurch thut er kund, | 3-3 | Däfte thun es und |
| 1-4 | Dass du hier gewesen. | 3-4 | Thränen kund, |
| | | 3-5 | Dass sie hier gewesen. |
| 2-1 | <u>Dass</u> hier Thränen rinnen, | | |
| 2-2 | Dadurch wirst du innen, | | |
| 2-3 | Wär's dir sonst nicht kund, | | |
| 2-4 | Dass ich hier gewesen. | | |

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1		2		3				
Zeile	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4 4
Tonart		C-		C-					C-
Funktion	(TR)	T (TR)	T				(TR)	T	

(b)

S	T	D
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B



- 1- 1 Ach was soll ich beginnen
1- 2 Vor Liebe?
1- 3 Ach, wie sie innig durchdringet
1- 4 Mein Innres!
1- 5 Siehe, Jüngling, das Kleinste
1- 6 Vom Scheitel
1- 7 Bis zur Sohl' ist dir einzig
1- 8 Geweiht.
1- 9 O Blumen! Blumen! verwelket,
1-10 Euch pfleget
1-11 Nur, bis sie Lieb' erkennet,
1-12 Die Seele.
1-13 Nichts will ich thun, wissen und haben,
1-14 Gedanken
1-15 Der Liebe, die mächtig mich fassen,
1-16 Nur tragen.
1-17 Immer sinn' ich , was ich aus Inbrunst
1-18 Wohl könne thun,
1-19 Doch zu sehr hält mich Liebe im Druck,
1-20 Nichts lässt sie zu.
1-21 Jetzt, da ich liebe, möcht' ich erst leben,
1-22 Und sterbe.
1-23 Jetzt, da ich liebe, möcht' ich hell brennen,
1-24 Und welke.
1-25 Wozu auch Blumen reihen und wässern?
1-26 Entblättert!
1-27 So sieht, wie Liebe mich entkräftet,
1-28 Sein Spähen.
1-29 Der Rose Wange will bleichen,
1-30 Auch meine.
1-31 Ihr Schmuck zerfällt, wie verscheinen
1-32 Die Kleider.
1-33 Ach Jüngling, da du mich erfreuest
1-34 Mit Treue,
1-35 Wie kann mich mit Schmerz so bestreuen
1-36 Die Freude?

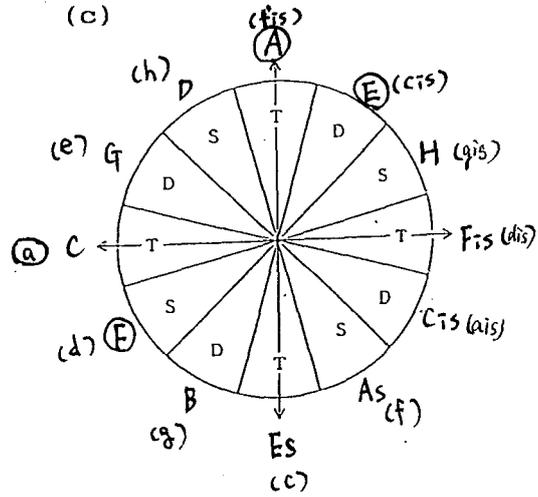
(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129																		
Strophe	1																																		
Zeile	1-2	3-4	3,4	5,7,8	7,8	9,10	9	13,14	15	14-16	17	18	19,20	21,22	23,24	25	26	27	28	29	30	31,32	33	34	35,36	33	34	35	36	1	33	34	35	36	1,2
Tonart	A:			a:			F:			E:			A:			(F)			A:			F:			A:										
Funktion	T			T			[M2]			D			T			[M2]			T			[M2]			T										

(b)

S	T	D
f ⓕ	c C	g G
d D	a ⓐ	e ⓔ
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B

(c)



1-1 Willst du nicht das Lämmlein hüten?
 1-2 Lämmlein ist so fromm und sanft,
 1-3 Nährt sich von des Grases Blüthen
 1-4 Spielend an des Baches Ranft.
 1-5 "Mutter, Mutter, lass mich gehen,
 1-6 Jagen nach des Berges Höhen!"

2-1 Willst du nicht die Herde locken
 2-2 Mit des Hornes munterm Klang?
 2-3 Lieblich tönt der Schall der Glocken
 2-4 In des Waldes Lustgesang.
 2-5 "Mutter, Mutter, lass mich gehen,
 2-6 Schweifen nach den wilden Höhen!"

3-1 Willst du nicht der Blümlein warten,
 3-2 Die im Beete freundlich stehn?
 3-3 Draussen ladet dich kein Garten,
 3-4 Wild ist's auf den wilden Höhn!
 3-5 "Lass die Blümlein, lass sie blühen!
 3-6 Mutter, Mutter, lass mich ziehen!"

4-1 Und der Knabe ging zu jagen,
 4-2 Und es treibt und reisst ihn fort,
 4-3 Rastlos fort mit blindem Wagen
 4-4 An des Berges finstern Ort;
 4-5 Vor ihm her mit Windesschnelle
 4-6 Fieht die zitternde Gazelle.

5-1 Auf der Felsen nackete Rippen
 5-2 Klettert sie mit leichtem Schwung,
 5-3 Durch den Riss gespalt'ner Klippen
 5-4 Trägt sie der gewagte Sprung;
 5-5 Aber hinter ihr verwogen
 5-6 Folgt er mit dem Todesbogen.

6-1 Jetzo auf dem schroffen Zinken
 6-2 Hängt sie, auf dem höchsten Grat,
 6-3 Wo die Felsen jäh versinken
 6-4 Und verschwunden ist der Pfad —
 6-5 Unter sich die steile Höhe,
 6-6 Hinter sich des Feindes Nähe.

- 7-1 Mit des Jammers stummen Blicken
- 7-2 Fleht sie zu dem harten Mann,
- 7-3 Fleht umsonst, denn loszudrücken
- 7-4 Legt er schon den Bogen an.
- 7-5 Plötzlich aus der Felsenspalte
- 7-6 Tritt der Geist, der Bergesalte

- 8-1 Und mit seinen Götterhänden
- 8-2 Schützt er das gequälte Tier.
- 8-3 "Musst du Tod und Jammer senden,"
- 8-4 Ruft er, "bis herauf zu mir?"
- 8-5 Raum für alle hat die Erde—
- 8-6 Was verfolgst du meine Herde?"

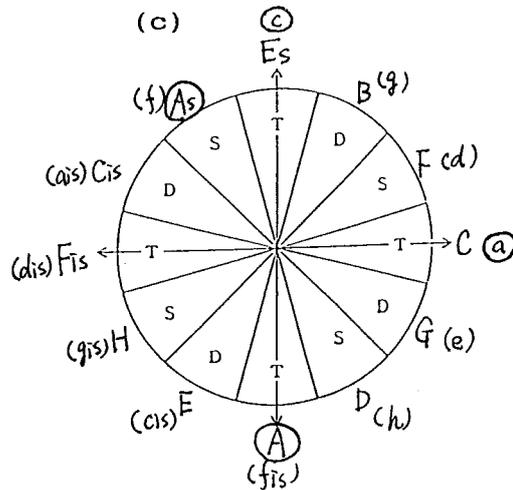
(a)

fakt	1	9(31)	17(39)	25(47)	55	63	71	79	87	95	103	111	119	127	135	143
Strophe	1(2)		3		4		5		6		7		8			
Zeile	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6	1 2 3 4 5 6 6
Tonart	C:	a:	C:	a:	As:											A:
Funktion	T	T	T	T	(M)											T

(b)

S	T	D
as	es	b
(As)	Es	B
f	(c)	g
F	C	G
d	(a)	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis

(c)



- 1-1 Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
 1-2 In diesem Hause wohnte mein Schatz;
 1-3 Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
 1-4 Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

 2-1 Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
 2-2 Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
 2-3 Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe—
 2-4 Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

 3-1 Du Doppelgänger! du bleicher Geselle!
 3-2 Was äffst du nach mein Liebesleid,
 3-3 Das mich gequält auf dieser Stelle,
 3-4 So manche Nacht, in alter Zeit?

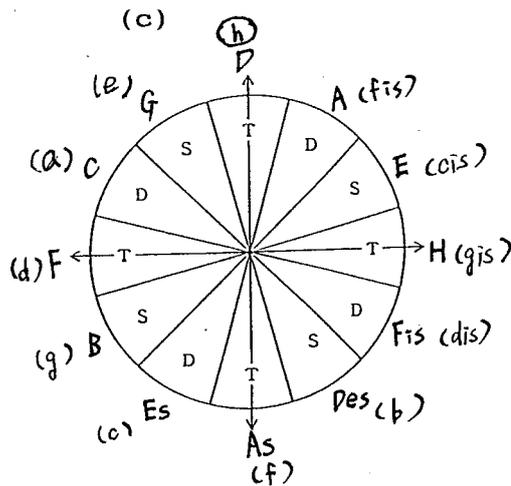
(Nachspiel)

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57
Strophe	1		2				3	
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	h:							
Funktion	T							[E2] [N]

(b)

S	T	D
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A



- 1-1 Wenn meine Grillen schwirren,
 1-2 Bei Nacht, am spät erwärmten Herd,
 1-3 Dann sitz ich mit vergnügtem Sinn
 1-4 Vertraulich zu der Flamme hin,
 1-5 So leicht, so unbeschwert.
- 2-1 Ein trautes, stilles Stündchen
 2-2 Bleibt man noch gern am Feuer wach,
 2-3 Man schürt, wenn sich die Lohe senkt,
 2-4 Die Funken auf und sinnt und denkt:
 2-5 Nun abermal ein Tag!
- 3-1 Was Liebes oder Leides
 3-2 Sein Lauf für uns dahergebracht,
 3-3 Es geht noch einmal durch den Sinn;
 3-4 Allein das Böse wirft man hin,
 3-5 Es störe nicht die Nacht.
- 4-1 Zu einem frohen Traume
 4-2 Bereitet man gemach sich zu,
 4-3 Wann sorgenlos ein holdes Bild
 4-4 Mit sanfter Lust die Seele füllt,
 4-5 Ergibt man sich der Ruh.
- 5-1 O, wie ich mir gefalle
 5-2 In meiner stillen Ländlichkeit!
 5-3 Was in dem Schwarm der lauten Welt
 5-4 Das irre Herz gefesselt halt,
 5-5 Gibt nicht Zufriedenheit.
- 6-1 Zirpt immer, liebe Heimchen,
 6-2 In meiner Klause eng und klein.
 6-3 Ich duld euch gern : ihr stört mich nicht,
 6-4 Wenn euer Lied das Schweigen bricht,
 6-5 Bin ich nicht ganz allein.

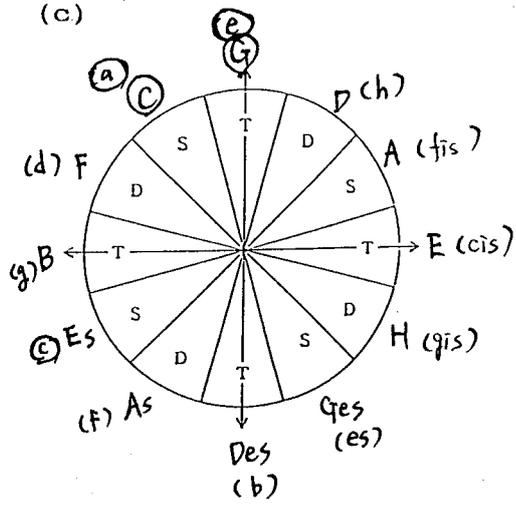
(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73
Strophe	1		2		3		4		6	
Zeile	1	2 3 4 5	1 2 3 4 5	5 5	1 2 1 2 3 4 5 5	1 1 2 3 4 5 5	1 2 3 4 5 5	1 2 1 3 4 1	5 5 4	5 5
Tonart	G:	C: a:		G:	c: a:		c: a:	e: G:		
Funktion	T	(M2) (M2)		T	(M2) (M2)		(M2) (M2)	(M2) T		

(b)

S	T	D
ⓐ ⓐ	g ⓐ	d D
ⓐ A	ⓐ E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F

(c)



1-1 Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
 1-2 Ein Fischer sass daran,
 1-3 Sah nach der Angel ruhevoll,
 1-4 Kühl bis ans Herz hinan.
 1-5 Und wie er sitzt und wie er lauscht,
 1-6 Teilt sich die Flut empor;
 1-7 Aus dem bewegten Wasser rauscht
 1-8 Ein feuchtes Weib hervor.

2-1 Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
 2-2 Was lockst du meine Brut
 2-3 Mit Menschenwitz und Menschenlist
 2-4 Hinauf in Todesglut?
 2-5 Ach! wüsstest du, wie's Fischlein ist
 2-6 So wohlig auf dem Grund,
 2-7 Du stiegst hinunter wie du bist,
 2-8 Und würdest erst gesund.

3-1 Labt sich die liebe Sonne nicht,
 3-2 Der Mond sich nicht im Meer?
 3-3 Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
 3-4 Nicht doppelt schöner her?
 3-5 Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
 3-6 Das feuchtverklärte Blau?
 3-7 Lockt dich dein eigen Angesicht
 3-8 Nicht her in ew'gen Tau?

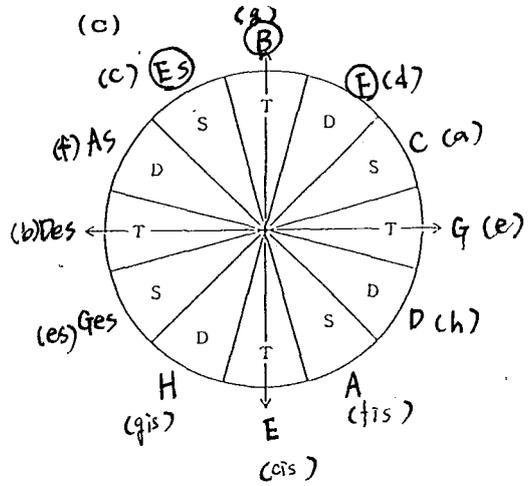
4-1 Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
 4-2 Netzt' ihm den nackten Fuss;
 4-3 Das Herz schwoll ihm so sehnsuchtsvoll
 4-4 Wie bei der Liebsten Gruss.
 4-5 Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
 4-6 Da war's um ihn geschehn:
 4-7 Halb zog sie ihn, halb sank er hin.
 4-8 Und ward nicht mehr gesehn.

(a)

takt	1	3	3	3	3	3	3	3	3	3						
Strophe	1,2								3,4							
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	B \flat		F \flat		E \flat s		B \flat		B \flat		F		E \flat s		B \flat	
Funktion	← [RK] →								← [RK] →							

(b)

S	T	D
es Es	b B	f F
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As



1-1 Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
1-2 In's tiefe Thal hernieder seh',
1-3 Und singe.

2-1 Fern aus dem tiefen dunkeln Thal
2-2 Schwingt sich empor der Wiederhall
2-3 Der Klüfte.

3-1 Je weiter meine Stimme dringt,
3-2 Je heller sie mir wieder klingt
3-3 Von unten.

4-1 Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
4-2 Drum sehn' ich mich so heiss nach ihr
4-3 Hinüber.

5-1 In tiefem Gram verzehr ich mich,
5-2 Mir ist die Freude hin,
5-3 Auf Erden mir die Hoffnung wich,
5-4 Ich hier so einsam bin.

6-1 So sehnend klang im Wald das Lied,
6-2 So sehnend klang es durch die Nacht,
6-3 Die Herzen es zum Himmel zieht
6-4 Mit wunderbarer Macht.

7-1 Der Frühling will kommen,
7-2 Der Frühling, meine Freud',
7-3 Nun mach' ich mich fertig
7-4 Zum Wandern bereit.

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129
Strophe																	
Zeile																	
Tonart	B:																
Funktion	T																

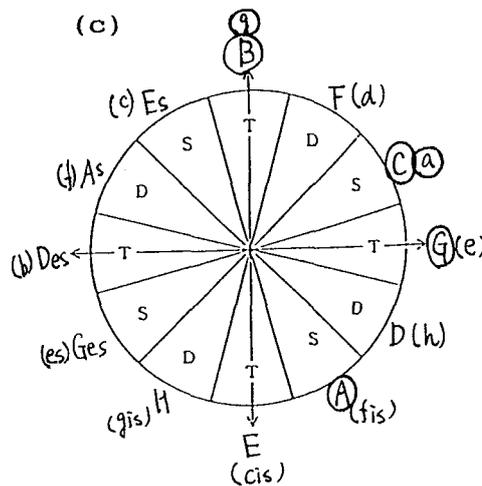
fakt	137	145	153	161	169	177	185	193	201	209	217	225	233	241	249	257	265			
Strophe																				
Zeile																				
Tonart	a=				C=				A= G=				g=				B=			
Funktion	[M2]				[M2]				[M2]				T				T			

	273	281	289	297	305	313	321	329	337	345
Strophe										
Zeile										
Tonart										
Funktion										

(b)

S	T	D
(a)	e	h
(A)	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	(B)	F
c	(g)	d
(C)	(G)	D

(c)



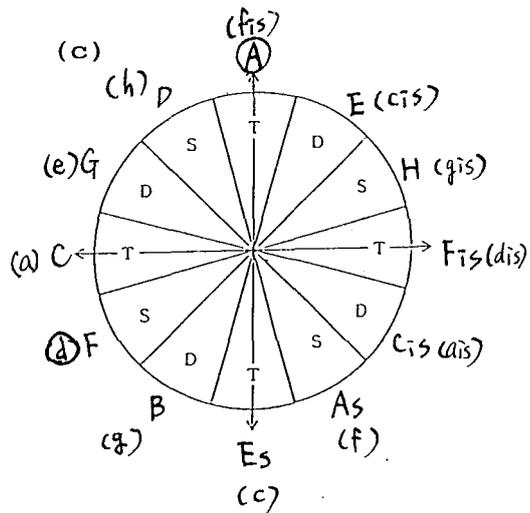
- 1-1 Leise, rieselnder Quell, ihr wallenden, flispernden Pappeln,
- 1-2 Euer Schlummergeräusch wecket die Liebe nur auf.
- 1-3 Linderung sucht' ich bei euch, und sie zu vergessen, die Spröde;
- 1-4 Ach! und Blätter und Bach seufzen, Louise, dir nach!

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29
Strophe	1							
Zeile	1	2		3		4		"Louise"
Ionart	A:		(a) (a) A					
Funktion	T		(M2) (M2) T					

(b)

S	T	D
(d) D	a (A)	e E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G



Der Jüngling

1-1 Die Sonne sinkt, o könnt ich mit ihr scheiden,
 1-2 Mit ihrem letzten Strahl entflieh'n,
 1-3 Ach diese namenlosen Qualen meiden,
 1-4 Und weit in schön're Welten ziehn!

2-1 O komme Tod, und löse diese Bande!
 2-2 Ich lächle dir, o Knochenmann,
 2-3 Entführe mich in leicht geträumte Lande,
 2-4 O komm' und rühre mich doch an!

Der Tod

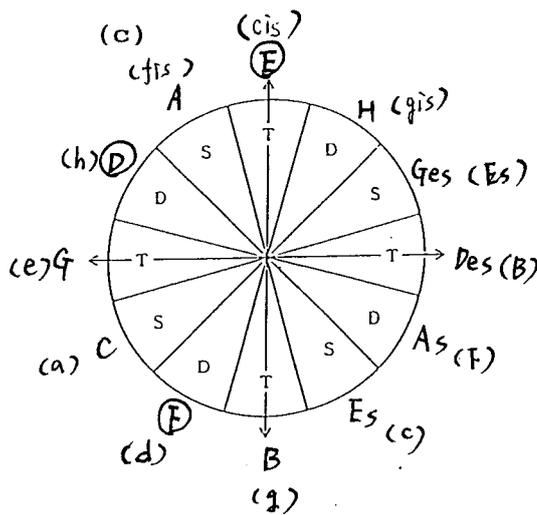
3-1 Es ruht sich kühl und sanft in meinen Armen,
 3-2 Du rufst, ich will mich deiner Qual erbarmen!

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	
Strophe	1				2				3	
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
Tonart	E:								D: (F)	
Funktion	T								D (N)	

(b)

S	T	D
c	g	d
C	G	(D)
a	e	h
A	(E)	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	(F)



Der Müller

1-1 Wo ein treues Herze
 1-2 In Liebe vergeht,
 1-3 Da welken die Lilien
 1-4 Auf jedem Beet;

5-1 Da springen drei Rosen,
 5-2 Halb rot und halb weiss,
 5-3 Die welken nicht wieder,
 5-4 Aus Dornenreis;

2-1 Da muss in die Wolken
 2-2 Der Vollmond gehn,
 2-3 Damit seine Tränen
 2-4 Die Menschen nicht sehn;

6-1 Und die Engelein schneiden
 6-2 Die Flügel sich ab,
 6-3 Und gehn alle Morgen
 6-4 Zur Erde hinab.

3-1 Da halten die Engelein
 3-2 Die Augen sich zu,
 3-3 Und schluchzen und singen
 3-4 Die Seele zur Ruh!

Der Müller

7-1 Ach Bächlein, liebes Bächlein,
 7-2 Du meinst es so gut,
 7-3 Ach Bächlein, aber weisst du,
 7-4 Wie Liebe tut?

Der Bach

4-1 Und wenn sich die Liebe
 4-2 Dem Schmerz entringt,
 4-3 Ein Sternlein, ein neues,
 4-4 Am Himmel erblinkt.

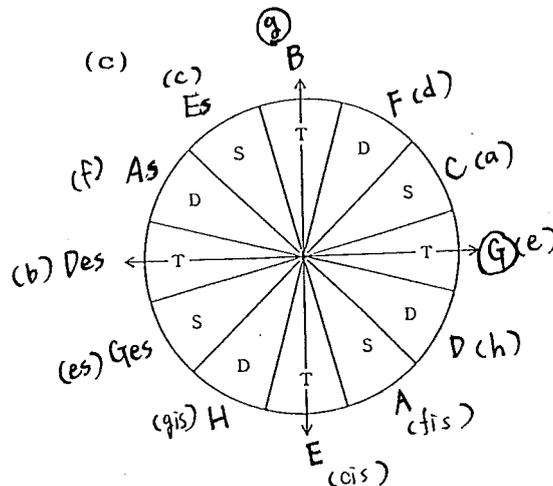
8-1 Ach unten, da unten
 8-2 Die kühle Ruh!
 8-3 Ach Bächlein, liebes Bächlein,
 8-4 So singe nur zu.

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8				
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
Tonart	g:				G:				g:			
Funktion	T (N)				T				T (Q)			

(b)

S	T	D
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F



1-1 "Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,
1-2 Zu tauchen in diesen Schlund?
1-3 Einen goldnen Becher werf' ich hinab,
1-4 Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
1-5 Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
1-6 Er mag ihn behalten, er ist sein eigen."

2-1 "Der König spricht es und wirft von der Höh'
2-2 Der Klippe, die schroff und steil
2-3 Hinaus hängt in die unendliche See,
2-4 Den Becher in der Charybde Geheul.
2-5 "Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
2-6 Zu tauchen in diese Tiefe nieder?"

3-1 Und die Ritter und Knappen um ihn her
3-2 Vernehmen's und schweigen still,
3-3 Seh'n hinab in das wilde Meer,
3-4 Und keiner den Becher gewinnen will.
3-5 Und der König zum dritten Mal wieder fraget:
3-6 Ist keiner, der sich hinunter waget?"

4-1 Und alles noch stumm bleibt wie zuvor;
4-2 Und ein Edelknecht, sanft und keck,
4-3 Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
4-4 Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
4-5 Und alle die Männer umher und Frauen
4-6 Auf den herrlichen Jüngling verwundert schaun.

5-1 Und wie er tritt an des Felsen Hang
5-2 Und blickt in den Schlund hinab,
5-3 Die Wasser, die sie hinunterschlang,
5-4 Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
5-5 Und wie mit des fernen Donners Getöse
5-6 Entstürzen sie schäumend dem finstern Schosse.

6-1 Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
6-2 Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
6-3 Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
6-4 Und Flut auf Flut sich ohn' Ende drängt,
6-5 Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
6-6 Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

7-1 Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
7-2 Und schwarz aus dem weissen Schaum
7-3 Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
7-4 Grundlos, als ging's in den Höllenraum,
7-5 Und reissend sieht man die brandenden Wogen
7-6 Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

8-1 Jetzt schnell, eh' die Brandung wiederkehret,
8-2 Der Jüngling sich Gott befiehlt,
8-3 Und - ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
8-4 Und schon hat ihn der Wirbel hinwegespült,
8-5 Und geheimnissvoll über dem kühnen Schwimmer
8-6 Schliesst sich der Rachen, er zeigt sich nimmer.

9-1 Und stille wird's dem Wasserschlund,
9-2 In der Tiefe nur brauset es hohl,
9-3 Und bebend hört man von Mund zu Mund:
9-4 "Hochherziger Jüngling, fahre wohl!"
9-5 Und hohler und hohler hört man's heulen,
9-6 Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen.

10-1 Und wärfst du die Krone selber hinein
10-2 Und sprächst: wer mir bringet die Kron',
10-3 Er soll sie tragen und König seyn-
10-4 Mich gelüstete nicht nach dem theuren Lohn.
10-5 Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
10-6 Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

11-1 Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefasst,
11-2 Schoss gäh in die Tiefe hinab,
11-3 Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
11-4 Hervor aus dem alles verschlingenden Grab.-
11-5 Und heller und heller, wie Sturmes Sausen,
11-6 Hört man's näher und immer näher brausen.

12-1 Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
12-2 Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
12-3 Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
12-4 Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt.
12-5 Und wie mit des Donners fernem Getöse
12-6 Entstürzt es brüllend dem finstern Schosse.

13-1 Und sieh! aus dem finster flutenden Schoss,
13-2 Da hebt sich's schwanenweiss,
13-3 Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloss,
13-4 Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiss,
13-5 Und er ist's, und hoch in seiner Linken
13-6 Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

14-1 Und athmete lang und athmete tief
 14-2 Und begrüßte das himmlische Licht.
 14-3 Mit Frohlocken es Einer dem Andern rief:
 14-4 "Er lebt! Er ist da! Er behielt ihn nicht!
 14-5 Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
 14-6 Hat der Brave gerettet die lebende Seele."

15-1 Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schar,
 15-2 Zu des Königes Füßen er sinkt,
 15-3 Den Becher reicht er ihm knieend dar,
 15-4 Und der König der lieblichen Tochter winkt,
 15-5 Die füllt ihn mit funkelnden Wein bis zum Rande,
 15-6 Und der Jüngling sich also zum König wandte:

16-1 "Lange lebe der König!
 16-2 Wer da atmet im rosigten Licht!
 16-3 Aber da unten ist's fürchterlich,
 16-4 Und der Mensch versuche die Götter nicht
 16-5 Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
 16-6 Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

17-1 "Es riss mich hinunter blitzesschnell-
 17-2 Da stürzt' mir aus felsigtem Schacht
 17-3 Entgegen ein reissender Quell;
 17-4 Mich packte des Doppelstroms wüthende Macht,
 17-5 Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen
 17-6 Trieb mich's um, ich konnte nicht widersteh'n.

18-1 "Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief
 18-2 In der höchsten schrecklichen Noth,
 18-3 Aus der Tiefe ragend, ein Felsenriff,
 18-4 Das erfasst' ich behend und entrann dem Tod —
 18-5 Und da hing auch der Becher an spitsen Korallen,
 18-6 Sonst wär' er ins Bodenlose gefallen.

19-1 "Denn unter mir lag's noch bergetief
 19-2 In purpurner Finsternis da,
 19-3 Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,
 19-4 Das Auge mit Schauern hinunter sah,
 19-5 Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
 19-6 Sich regte in dem furchtbaren Höllenrachen.

20-1 "Schwarz wimmelten da im grausen Gemisch,
 20-2 Zu scheusslichen Klumpen geballt,
 20-3 Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
 20-4 Des Hammers gräuliche Ungestalt,
 20-5 Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
 20-6 Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.

21-1 "Und da hing ich und war mir's mit Grausen bewusst,
21-2 Von der menschlichen Hilfe so weit,
21-3 Unter Larven die einzige fühlende Brust,
21-4 Allein in der grässlichen Einsamkeit,
21-5 Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
21-6 Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

22-1 "Und schaudernd dacht' ich's, da kroch's heran,
22-2 Regte hundert Gelenke zugleich,
22-3 Will schnappen nach mir - in des Schreckens Wahn
22-4 Lass ich los der Koralle umklammerten Zweig;
22-5 Gleich fasst mich der Strudel mit rasendem Toben,
22-6 Doch es war mir zum Heil, er riss mich nach oben."

23-1 Der König darob sich verwundert schier
23-2 Und spricht: "Der Becher ist dein,
23-3 Und diesen Ring noch bestimm' ich dir,
23-4 Geschmuckt mit dem köstlichsten Edelgestein,
23-5 Versucht du's noch einmal und bringst mir Kunde,
23-6 Was du sahst auf des Meers tiefunterstem Grunde."

24-1 Da hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
24-2 Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
24-3 "Lasst, Vater, genug seyn das grausame Spiel!
24-4 Er hat euch bestanden, was keiner besteht,
24-5 Und könnt ihr des Herzens Gelüsten nicht zähmen,
24-6 So mögen die Ritter den Knappen beschämen."

25-1 Drauf der König greift nach dem Becher schnell,
25-2 In den Strudel ihn schleudert hinein:
25-3 "Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell',
25-4 So sollst du der trefflichste Ritter mir seyn
25-5 Und sollst sie als Ehgemahl heut noch umarmen,
25-6 Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen."

26-1 Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt,
26-2 Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
26-3 Und er siehet erröten die schöne Gestalt
26-4 Und sieht sie erbleichen und sinken hin —
26-5 Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
26-6 Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

27-1 Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
27-2 Sie verkündigt der donnernde Schall —
27-3 Da bückt sich hinunter mit liebendem Blick—
27-4 Es kommen, es kommen die Wasser all,
27-5 Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
27-6 Doch den Jüngling bringt keines wieder.

(a)

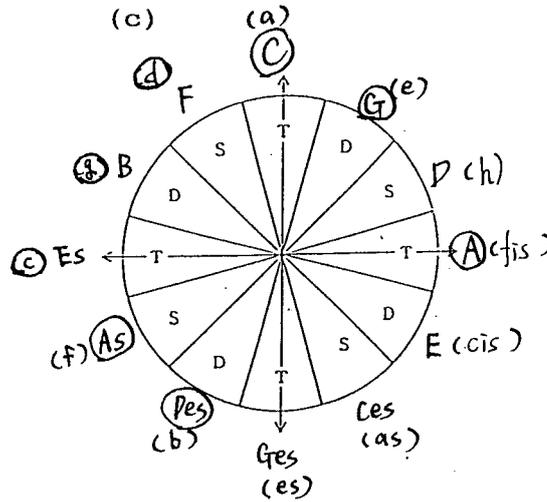
lakt	1	17	33	49	65	81	97	113	129	145	161	177	193	209	225	241	257
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14			
Zeile																	
Tonart	C:				As:		g:		c:								
Funktion	T				S		T										

lakt	273	289	305	321	337	353	369	385	401	417	433	449	465	481	497	513	529
Strophe		15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26				
Zeile																	
Tonart	A:								C:		Des:		C: G:		d:		
Funktion	T								T		D		T D		[E1]		

lakt	545	561	577	593	609
Strophe	27				
Zeile					
Tonart					
Funktion					

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
ces	ges	des
Ces	Ges	Des



- 1-1 Ich komme vom Gebirge her,
- 1-2 Es dampft das Tal, es braust das Meer.
- 1-3 Ich wandle still, bin wenig froh,
- 1-4 Und immer fragt der Seufzer: wo?
- 1-5 Immer wo?

- 2-1 Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
- 2-2 Die Blüte welk, das Leben alt,
- 2-3 Und was sie reden, leerer Schall,
- 2-4 Ich bin ein Fremdling überall.

- 3-1 Wo bist du, mein geliebtes Land?
- 3-2 Gesucht,-geahnt,-und nie gekannt!
- 3-3 Das Land, das Land so hoffnungsgrün.
- 3-4 Das Land, wo meine Rosen blühn,

- 4-1 Wo meine Freunde wandelnd gehn,
- 4-2 Wo meine Toten auferstehn,
- 4-3 Das Land, das meine Sprache spricht,
- 4-4 O Land, wo bist du?

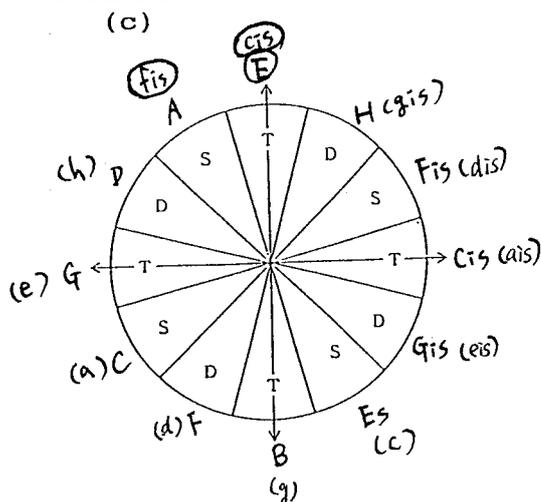
- 5-1 Ich wandle still, bin wenig froh,
- 5-2 Und immer fragt der Seufzer: wo?
- 5-3 Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
- 5-4 "Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!"
- 5-5 Immer wo?

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65						
Strophe	1		2				3		4						
Zeile	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Tonart	fis: Gis: E:														
Funktion	[A1]		T T												

(b)

S	T	D
a	e	h
A	E	H
fis	cis	gis
Fis	Cis	Gis
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D



- | | | | |
|-----|--------------------------|-----|---------------------------|
| 1-1 | Wie blitzen | 5-1 | Sie blicken |
| 1-2 | Die Sterne | 5-2 | Dem Dulder |
| 1-3 | So hell durch die Nacht! | 5-3 | Recht mild in's Gesicht, |
| 1-4 | Bin oft schon | 5-4 | Und säumen |
| 1-5 | Darüber | 5-5 | Die Thränen |
| 1-6 | Vom Schlummer erwacht. | 5-6 | Mit silbernem Licht. |
| | | | |
| 2-1 | Doch schelt' ich | 6-1 | Und weisen |
| 2-2 | Die lichten | 6-2 | Von Gräbern |
| 2-3 | Gebilde d'rum nicht, | 6-3 | Gar tröstlich und hold |
| 2-4 | Sie üben | 6-4 | Uns hinter |
| 2-5 | Im Stillen | 6-5 | Das Blaue |
| 2-6 | Manch heilsame Pflicht. | 6-6 | Mit Fingern von Gold. |
| | | | |
| 3-1 | Sie leuchten | 7-1 | So sei denn |
| 3-2 | Hoch oben | 7-2 | Gesegnet |
| 3-3 | In Engelgestalt, | 7-3 | Du strahlige Schar! |
| 3-4 | Und leuchten | 7-4 | Und leuchte |
| 3-5 | Dem Pilger | 7-5 | Mir lange |
| 3-6 | Durch Heiden und Wald. | 7-6 | Noch freundlich und klar. |
| | | | |
| 4-1 | <u>Sie schweben</u> | 8-1 | Und wenn ich |
| 4-2 | <u>Als Bothen</u> | 8-2 | Einst liebe, |
| 4-3 | <u>Der Liebe umher,</u> | 8-3 | Seid hold dem Verein, |
| 4-4 | Und tragen | 8-4 | Und euer |
| 4-5 | Oft Küsse | 8-5 | Geflimmer |
| 4-6 | Weit über das Meer. | 8-6 | Lasst Segen uns sein. |

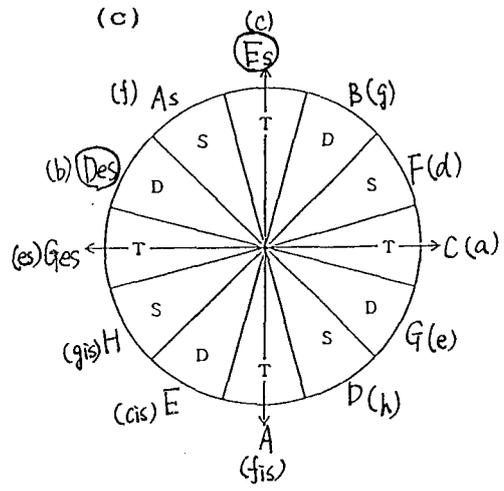
(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121
Strophe	1		2		3		4		5		6		7		8	
Zeile	1-3		4-6		1-3		4-6		1-3		4-6		1-3		4-6	
Tonart	Es:								Ges: Es:							
Funktion	T								[M2] T							

fakt	129	137	145	153	161	169	176	183
Strophe	7		8		9		10	
Zeile	4-6		1-3		4-6		1-3	
Tonart								
Funktion								

(b)

S	T	D
ces Ces	ges Ges	des Des
as As	es Es	b B
f F	c C	g G
d D	a A	e E



- 1-1 Ich hab' eine Brieftaub in meinem Sold,
- 1-2 Die ist gar ergeben und treu,
- 1-3 Sie nimmt mir nie das Ziel zu kurz,
- 1-4 Und fliegt auch nie vorbei.

- 2-1 Ich sende sie viel tausendmal
- 2-2 Auf Kundschaft täglich hinaus,
- 2-3 Vorbei an manchem lieben Ort,
- 2-4 Bis zu der Liebsten Haus.

- 3-1 Dort schaut sie zum Fenster heimlich hinein,
- 3-2 Belauscht ihren Blick und Schritt,
- 3-3 Gibt meine Grüsse scherzend ab.
- 3-4 Und nimmt die ihren mit.

- 4-1 Kein Briefchen brauch' ich zu schreiben mehr,
- 4-2 Die Thräne selbst geb' ich ihr;
- 4-3 O sie verträgt sie sicher nicht,
- 4-4 Gar eifrig dient sie mir.

- 5-1 Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum,
- 5-2 Ihr gilt das alles gleich:
- 5-3 Wenn sie nur wandern, wandern kann,
- 5-4 Dann ist sie überreich!

- 6-1 Sie wird nicht müd', sie wird nicht matt,
- 6-2 Der Weg ist stets ihr neu;
- 6-3 Sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn,
- 6-4 Die Taub' ist so mir treu!

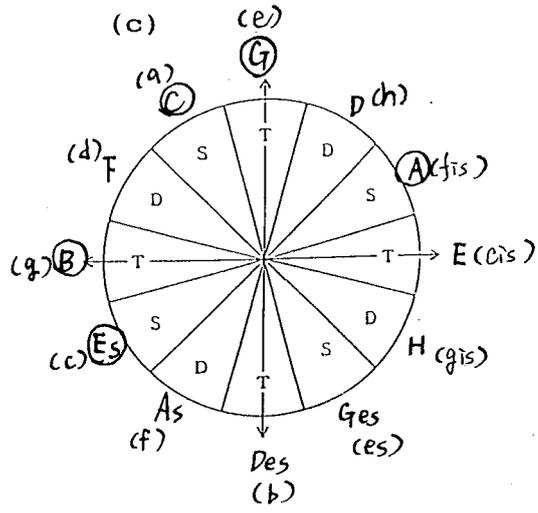
- 7-1 Drum heg' ich sie auch so treu an der Brust,
- 7-2 Versichert des schönsten Gewinns;
- 7-3 Sie heisst— die Sehnsucht! Kennt ihr sie?
- 7-4 Die Botin treuen Sinns.

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105																		
Strophe	1				2					3			4				5	6	7	8	9	10										
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	G:				B:				G:				C: A: G:				Es: G:															
Funktion	T				T				T				(M2) T				(M2) T															

(b)

S	T	D
es Es	b B	f F
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As



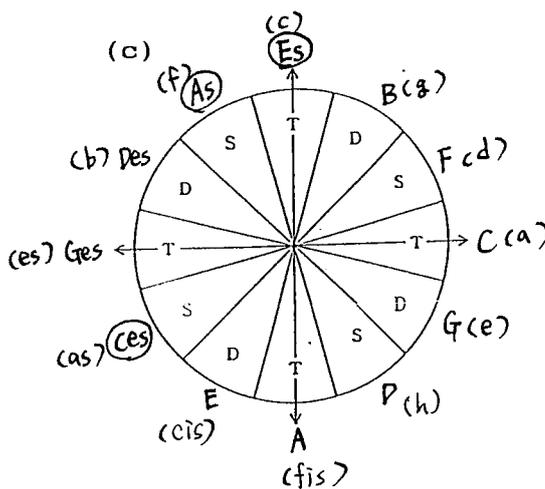
- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1-1 Du bist die Ruh, | 4-1 Treib andern Schmerz |
| 1-2 Der Friede mild, | 4-2 Aus dieser Brust. |
| 1-3 Die Sehnsucht du, | 4-3 Voll sei dies Herz. |
| 1-4 Und was sie stillt. | 4-4 Von deiner Lust. |
| 2-1 Ich weihe dir | 5-1 Dies Augenzelt |
| 2-2 Voll Lust und Schmerz | 5-2 Von deinem Glanz |
| 2-3 Zur Wohnung hier | 5-3 Allein <u>erhell</u> , |
| 2-4 Mein Aug' und Herz. | 5-4 <u>O füll'</u> es ganz. |
| 3-1 Kehr' ein bei mir, | |
| 3-2 Und schliesse du | |
| 3-3 Still hinter dir | |
| 3-4 Die Pforten zu. | |

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	Es:								Ces: As: Es: Ces: As: Es:			
Funktion	T								[M2] [M2] T [M2] [M2] T			

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



- 1-1 Jäger, ruhe von der Jagd!
- 1-2 Weicher Schlummer soll dich decken,
- 1-3 Träume nicht, wenn Sonn' erwacht
- 1-4 Dass Jagdhörner dich erwecken.

- 2-1 Schlaf! der Hirsch ruht in der Höhle,
- 2-2 Bei dir sind die Hund wach,
- 2-3 Schlaf, nicht qual'es deine Seele,
- 2-4 Dass dein edles Ross erlag.

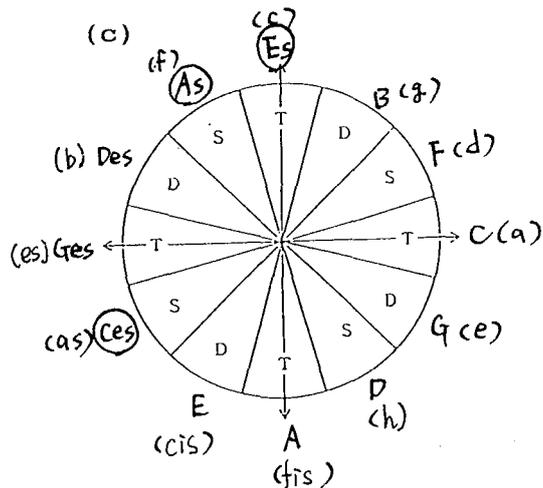
- 3-1 Jäger, ruhe von der Jagd!
- 3-2 Weicher Schlummer soll ich dich decken;
- 3-3 Wenn der junge Tag erwacht,
- 3-4 Wird kein Jägerhorn dich erwecken.

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	
Strophe	1			2				3			4
Zeile	1	1 2	3 4 4 1	1	1 2 3 4 4 3 4	1	1 2 3 4 4 1 1	1	1	1	
tonart	Es:	(As)			(Ces)			(As)			
funktion	T	[M2]			[M2]			[M2]			

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



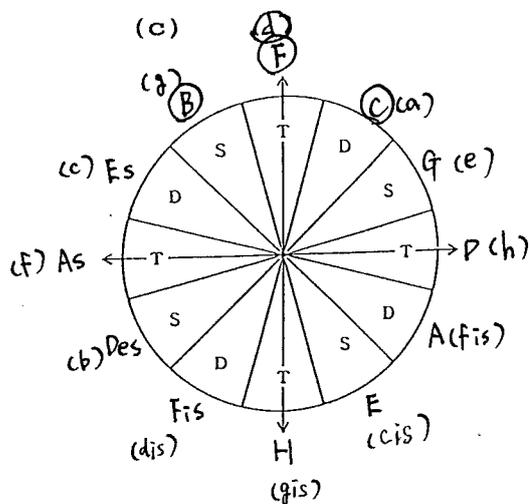
- | | | | |
|-----|---------------------------------------|-----|-------------------|
| 1-1 | Mir ist so wohl, so weh' | 2-1 | Frische Winde |
| 1-2 | Am stillen Erlafsee: | 2-2 | Kräuseln linde |
| 1-3 | Heilig Schweigen | 2-3 | Das Gewässer |
| 1-4 | In Fichtenzweigen | 2-4 | Und der Sonne |
| 1-5 | <u>Regungslos</u> | 2-5 | Göldne Krone |
| 1-6 | <u>Der blaue Schoss</u> | 2-6 | Flimmert blässer. |
| 1-7 | <u>Nur der Wolken Schatten fliehn</u> | | |
| 1-8 | <u>Überm dunklen Spiegel hin.</u> | | |

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81
Strophe	[Diagram showing strophe boundaries with shaded bars]										
Zeile	[Diagram showing line boundaries with vertical bars]										
Tonart	F:	d: B:	F:	(c)					(c)		
funktion	T	T (A3)	T	D					D		

(b)

S	T	D
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



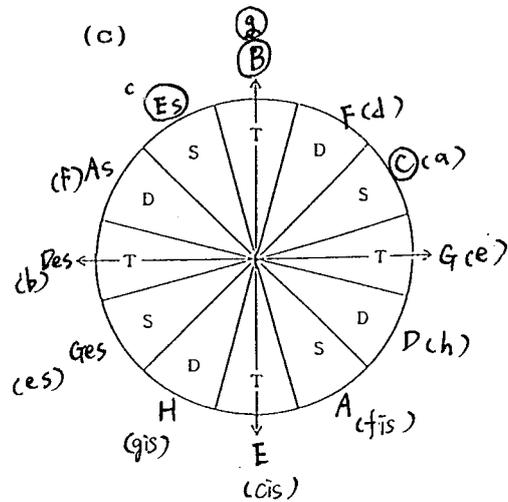
- 1-1 Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
1-2 Es ist der Vater mit seinem Kind;
1-3 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
1-4 Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.
- 2-1 Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?—
2-2 Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
2-3 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
2-4 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.—
- 3-1 "Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
3-2 Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
3-3 Manch bunte Blumen sind an dem Strand
3-4 Meine Mutter hat manch gülden Gewand."
- 4-1 Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
4-2 Was Erlenkönig mir leise verspricht?—
4-3 Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
4-4 In dürren Blättern säuselt der Wind.—
- 5-1 "Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
5-2 Meine Töchter sollen dich warten schon;
5-3 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
5-4 Und wiegen und tanzen und singen dich ein."
- 6-1 Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
6-2 Erlkönigs Tochter am düstern Ort? —
6-3 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau,
6-4 Es scheinen die alten Weiden so grau. —
- 7-1 "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
7-2 Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt"
7-3 Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
7-4 Erlkönig hat mir ein Leids getan! —
- 8-1 Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
8-2 Er hält in Armen das ächzende Kind,
8-3 Erreicht den Hof mit Müh und Not;
8-4 In seinen Armen das Kind war tot.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129	137	145			
Strophe	1				2		3				4				5		6					
Zeile	1				2	3	4	1		2	3	4	1		2	3	4	1		2	3	4
Tonart	g:				B:				C:				Es:				g:					
Funktion	T				T				[MI]				[MI]				T				[N]	

(b)

S	T	D
es Es	b B	f F
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As



- | | | | |
|-----|-----------------------------------|-----|----------------------------------|
| 1-1 | Ich such' im Schnee vergebens | 4-1 | Soll denn kein Angedenken |
| 1-2 | Nach ihrer Tritte Spur, | 4-2 | Ich nehmen mit von hier? |
| 1-3 | Wo sie an meinem Arme | 4-3 | Wenn meine Schmerzen schweigen, |
| 1-4 | Durchstrich die grüne Flur. | 4-4 | Wer sagt mir dann von ihr? |
| | | | |
| 2-1 | Ich will den Boden küssen, | 5-1 | Mein Herz ist wie erstorben, |
| 2-2 | Durchdringen Eis und Schnee | 5-2 | Kalt starrt ihr Bild darin: |
| 2-3 | Mit meinen heissen Thränen, | 5-3 | Schmilzt je das Herz mir wieder, |
| 2-4 | Bis ich die Erde seh'. | 5-4 | Fliesst auch ihr Bild dahin. |
| | | | |
| 3-1 | <u>Wo find' ich eine Blüthe,</u> | | |
| 3-2 | <u>Wo find' ich grünes Gras?</u> | | |
| 3-3 | <u>Die Blumen sind erstorben,</u> | | |
| 3-4 | <u>Der Rasen sieht so blass.</u> | | |

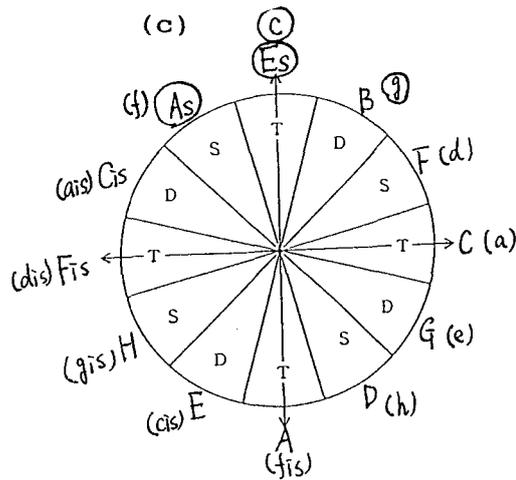
(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105
Strophe	/		/		/		/		/		/		/	
Zeile	1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4		1 2 3 4	
Tonart	c:		Es: ♯:		c:		As:		c:		Es: ♯:		c:	
Funktion	T		T D		T		[M]		T		T D		T	

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis

(c)



1-1 Ach! wer bringt die schönen Tage,
 1-2 Jene Tage der ersten Liebe,
 1-3 Ach! wer bringt nur eine Stunde
 1-4 Jener holden Zeit zurück!

2-1 Einsam nähr' ich meine Wunde,
 2-2 Und mit stets erneuter Klage
 2-3 Traur' ich um's verlorne Glück.

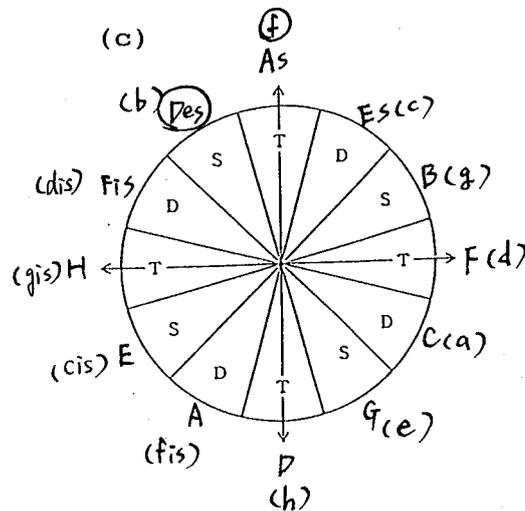
3-1 Ach! wer bringt die schönen Tage,
 3-2 Jene holde Zeit zurück.

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21
Strophe	1			2		3
Zeile	1	2	3	4	1	2
Tonart	f:	(Des)				
Funktion	T	(M2)				

(b)

S	T	D
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis



1-1 Der Nachen dröhnt, Cypressen flüstern —
 1-2 Horch, Geister reden schaurig drein;
 1-3 Bald werd' ich am Gestad', dem düstern,
 1-4 Weit von der schönen Erde sein.

2-1 Da leuchten Sonne nicht, noch Sterne,
 2-2 Da tönt kein Lied, da ist kein Freund.
 2-3 Empfang die letzte Thräne, Ferne!
 2-4 Die dieses müde Auge weint.

3-1 Schon schaue ich die Danaiden,
 3-2 Den fluchbeladnen Tantalus;
 3-3 Es murmelt todesschwangen Frieden,
 3-4 Vergessenheit, dein alter Fluss.

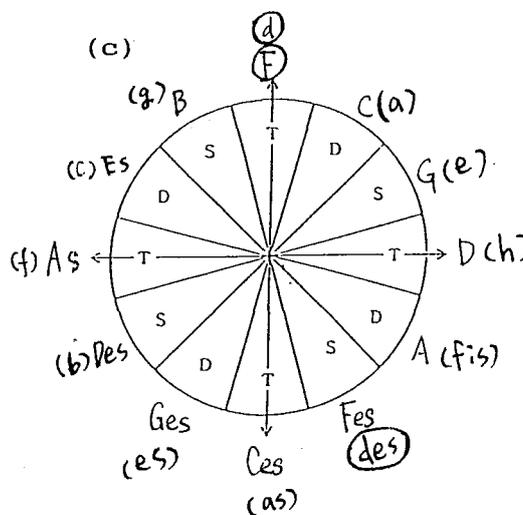
4-1 Vergessen nenn' ich zwiefach Sterben.
 4-2 Was ich mit höchster Kraft gewann,
 4-3 Verlieren - wieder es erwerben-
 4-4 Wann enden diese Qualen? wann?

(a)

takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39				
Strophe	1				2				3				4				1							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	d:				des				d:				F:											
Funktion	T				[M2]				T				T											

(b)

S	T	D
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es



- 1-1 Die linden Lüfte sind erwacht,
- 1-2 Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
- 1-3 Sie schaffen an allen Enden.
- 1-4 O frischer Duft, o neuer Klang!
- 1-5 Nun, armes Herze, sei nicht bang!
- 1-6 Nun muss sich Alles, Alles wenden.

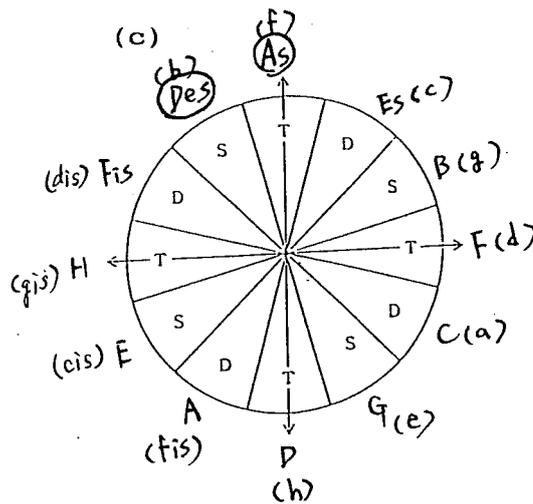
- 2-1 Die Welt wird schöner mit jedem Tag.
- 2-2 Man weiss nicht, was noch werden mag,
- 2-3 Das Blühen will nicht enden.
- 2-4 Es blüht das fernste, tiefste Thal:
- 2-5 Nun, armes Herz, vergiss der Quall!
- 2-6 Nun muss sich Alles, Alles wenden.

(a)

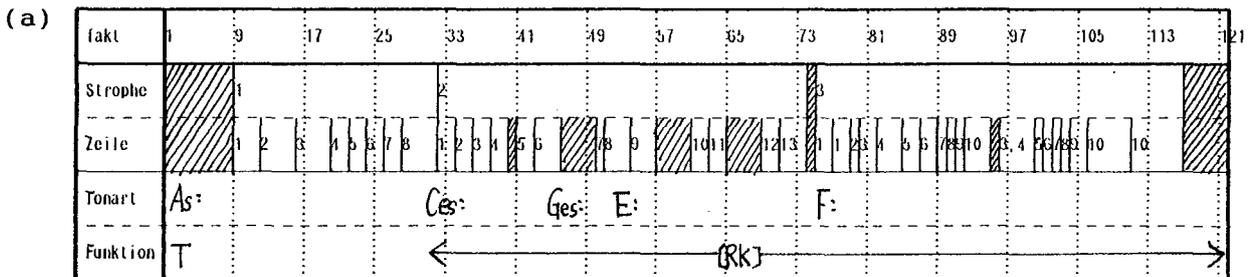
Takt	1	9	17	25	33	41	49											
Strophe	1				2													
Zeile	1	2	3	3	4	4	5	6	6	1	2	3	3	4	4	5	6	6
Tonart	As:				(Des) As:				(Des) As:									
Funktion	T				[M2] T				[M2] T									

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



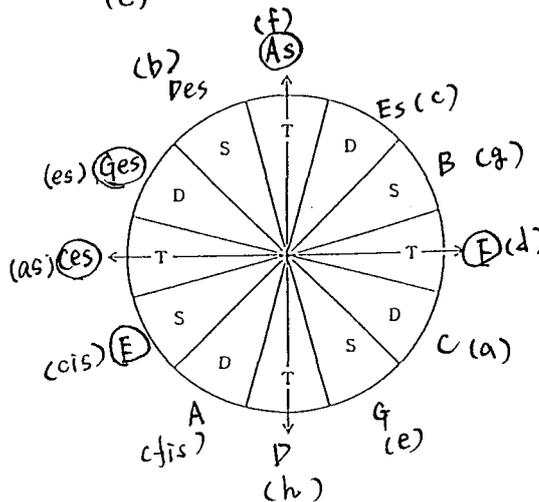
- | | | | |
|------|------------------------------------|------|--------------------------------|
| 1- 1 | Wie im Morgenglanze | 3- 1 | Hinauf streb's, hinauf! |
| 1- 2 | Du rings mich anglühst, | 3- 2 | Es schweben die Wolken |
| 1- 3 | Frühling, Geliebter! | 3- 3 | Abwärts, die Wolken |
| 1- 4 | Mit tausendfacher Liebeswonne | 3- 4 | Neigen sich der sehnenen Liebe |
| 1- 5 | Sich an mein Herze drängt | 3- 5 | Mir! Mir! |
| 1- 6 | Deiner ewigen Wärme | 3- 6 | In eurem Schosse |
| 1- 7 | Heilig Gefühl, | 3- 7 | Aufwärts |
| 1- 8 | Unendliche Schöne! | 3- 8 | Umfangend umfangen! |
| | | 3- 9 | Aufwärts an deinen Busen |
| 2- 1 | Dass ich dich fassen möcht' | 3-10 | Alliebender Vater! |
| 2- 2 | In diesen Arm! | | |
| 2- 3 | Ach, an deinem Busen | | |
| 2- 4 | Lieg ich und schmachte, | | |
| 2- 5 | Und deine Blumen, dein Gras | | |
| 2- 6 | Drängen sich an mein Herz. | | |
| 2- 7 | <u>Du kühlst den brennenden</u> | | |
| 2- 8 | <u>Durst meines Busens,</u> | | |
| 2- 9 | <u>Lieblicher Morgenwind!</u> | | |
| 2-10 | Ruft drein die Nachtigall | | |
| 2-11 | Liebend nach mir aus dem Nebeltal. | | |
| 2-12 | Ich komm', ich komme! | | |
| 2-13 | Ach, wohin, wohin? | | |



(b)

S	T	D
e (E)	ces (Ces)	ges (Ges)
des Des	as (As)	es Es
b B	f (F)	c C
g G	d D	a A

(c)



1-1 Meine Ruh ist hin,
 1-2 Mein Herz ist schwer;
 1-3 Ich finde sie nimmer
 1-4 Und nimmermehr.

6-1 Sein hoher Gang,
 6-2 Sein' edle Gestalt,
 6-3 Seines Mundes Lächeln,
 6-4 Seiner Augen Gewalt,

2-1 Wo ich ihn nicht hab'
 2-2 Ist mir das Grab,
 2-3 Die ganze Welt
 2-4 Ist mir vergällt.

7-1 Und seiner Rede
 7-2 Zauberfluss,
 7-3 Sein Händedruck,
 7-4 Und ach, sein Kuss!

3-1 Mein armer Kopf
 3-2 Ist mir verrückt,
 3-3 Mein armer Sinn
 3-4 Ist mir zerstückt.

8-1 Meine Ruh ist hin,
 8-2 Mein Herz ist schwer;
 8-3 Ich finde sie nimmer
 8-4 Und nimmermehr.

4-1 Meine Ruh ist hin,
 4-2 Mein Herz ist schwer;
 4-3 Ich finde sie nimmer
 4-4 Und nimmermehr.

9-1 Mein Busen drängt
 9-2 Sich nach ihm hin.
 9-3 Ach dürft' ich fassen
 9-4 Und halten ihm.

5-1 Nach ihm nur schau' ich
 5-2 Zum Fenster hinaus,
 5-3 Nach ihm nur geh' ich
 5-4 Aus dem Haus..

10-1 Und küssen ihn
 10-2 So wie ich wollt',
 10-3 An seinen Küssen
 10-4 Vergehen sollt!

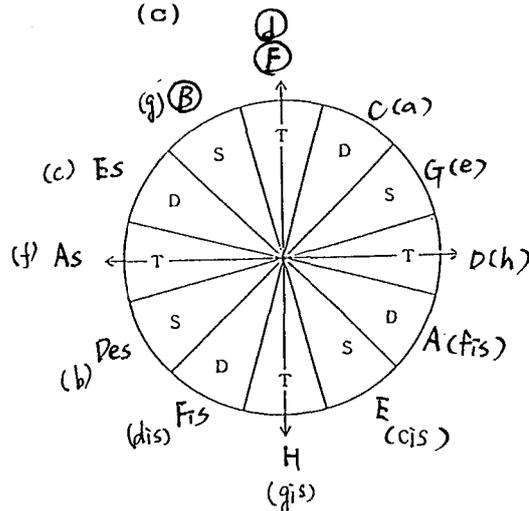
(a)

Fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10	10	10	10	11	
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 3 4	1 2	
Tonart	d:				F:				B:				d:			
Funktion	T				T				[M2]				T			

(b)

S	T	D
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es

(c)



1-1 Hier am Hügel heissen Sandes,
 1-2 Sitz' ich, und mir gegenüber
 1-3 Liegt mein sterbend Kind!

2-1 Lechzt nach einem Tropfen Wasser,
 2-2 Lechzt und ringt schon mit dem Tode,
 2-3 Weint, und blickt mit stieren Augen
 2-4 Mich bedrängte Mutter an!

3-1 Du musst sterben, armes Würmchen,
 3-2 Ach, nicht eine Thräne
 3-3 Hab' ich in den trocknen Augen,
 3-4 Wo ich dich mit stillen kann!

4-1 Ha! sah' ich eine Löwenmutter,
 4-2 Ich wollte mit ihr kämpfen,
 4-3 Um die Eiter kämpfen.

5-1 Könnt' ich aus dem dürrn Sande
 5-2 Nur ein Tröpfchen Wasser saugen!
 5-3 Aber ach, ich muss dich sterben sehn!
 5-4 Aber ach, ich muss dich sterben sehn!

6-1 Kaum ein schwacher Strahl des Lebens
 6-2 Dämmert auf der bleichen Wange,
 6-3 Dämmert in den matten Augen,
 6-4 Deine Brust erhebt sich kaum.

7-1 Hier am Busen komm und welke!
 7-2 Kömmt ein Mensch dann durch die Wüste.
 7-3 So wird er in den Sand uns scharren,
 7-4 Sagen: das ist Weib und Kind!

8-1 Ich will mich von dir wenden,
 8-2 Dass ich dich nicht sterben seh',
 8-3 Und im Taumel der Verzweiflung
 8-4 Murre wider Gott!

9-1 Ferne von dir will ich gehen,
 9-2 Und ein rühend Klaglied singen,
 9-3 Dass du noch im Todeskampfe
 9-4 Tröstung einer Stimme hörst.

10-1 Noch zum letzten Klaggebete
 10-2 Oeffn' ich meine dürrn Lippen,
 10-3 Und dann schliess' ich sie auf immer,
 10-4 Und dann komme bald, o Tod!

11-1 Jehova! blick' auf uns herab,
 11-2 Jehova, erbarme dich des Knaben!
 11-3 Send' aus einem Thaugewölke
 11-4 Labung uns herab!

12-1 Ist er nicht von Abrams Samen?
 12-2 Er weinte Freundenthränen.
 12-3 Als ich ihm dies Kind geboren.
 12-4 Und nun wird er ihm zum Fluch!

13-1 Rette deines Lieblings Samen!
 13-2 Selbst sein Vater bat um Seegen,
 13-3 Und du sprachst: Es komme Seegen
 13-4 Über dieses Kinders Haupt.

14-1 Hab' ich wieder dich gesündigt,
 14-2 Ha so treffe mich die Rache,
 14-3 Aber, ach was that der Knabe,
 14-4 Dass er mit mir leiden muss?

15-1 Wär' ich doch in Sir gestorben,
 15-2 Als ich in der Wüste irrte,
 15-3 Und das Kind noch ungeboren
 15-4 Unter meinem Herzen lag!

16-1 Nein; da kam ein holder Fremdling,
 16-2 Hiess mich rück zu Abram gehen,
 16-3 Und des Mannes Haus betreten,
 16-4 Der uns grausam izt verstiess.

17-1 War der Fremdling nicht ein Engel?
 17-2 Denn er sprach mit holder Miene:
 17-3 Ismael wird gross auf Erden
 17-4 Sein Samen zahlreich sein.

18-1 Nun liegen wir und welken;
 18-2 Unsre Leichen werden modern
 18-3 Wie die Leichen der Verfluchten,
 18-4 Die der Erde Schoos nicht birgt.

19-1 Schrei zum Himmel armer Knabe!
 19-2 Oeffne deine welken Lippen!
 19-3 Gott, sein Herr! verschmäh' das Flehen
 19-4 Des unschuld'gen Knaben nicht.

(a)

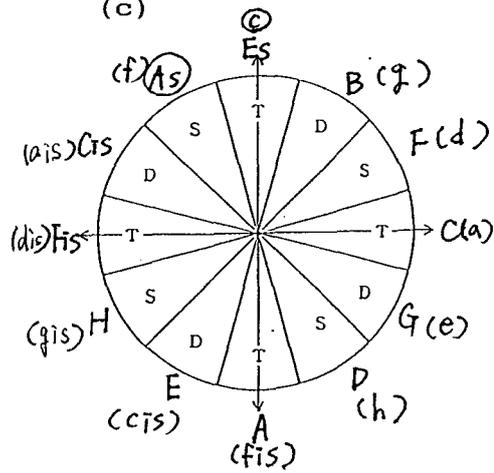
fakt	1	17	33	49	65	81	97	113	129	145	161	177	193	207	225	241	257
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8	9			10	11	12	13		
Zeile																	
Tonart	C:																
Funktion	T																

fakt	273	289	305	321	337	353	369
Strophe	14		15	16	17	18	19
Zeile							
Tonart	As:						
Funktion	(E1)						

(b)

S	T	D
as	es	b
(As)	Es	B
f	(C)	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis

(c)



(Vorspiel)

- 1-1 O wie schön ist deine Welt,
- 1-2 Vater, wenn sie golden strahlet!
- 1-3 Wenn dein Glanz herniederfällt,
- 1-4 Und den Staub mit Schimmer malet,
- 1-5 Wenn das Rot, das in der Wolke blinkt,
- 1-6 In mein stilles Fenster sinkt!

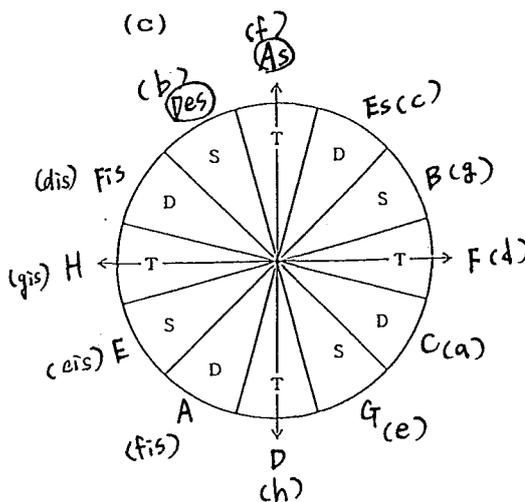
- 2-1 Könnt ich klagen, könnt ich zagen?
- 2-2 Irre sein an dir und mir?
- 2-3 Nein, ich will im Busen tragen
- 2-4 Deinen Himmel schon allhier.
- 2-5 Und dies Herz, eh es zusammenbricht,
- 2-6 Trinkt noch Glut und schlürft noch Licht.

(a)

Fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33				
Strophe	1						2						
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	6
Tonart	As:						Des: As:						
Funktion	[A4]						[M2]: T						

(b)

S	T	D
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis



- 1-1 Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten.
- 1-2 Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
- 1-3 Träumen sich manches, was sie nicht haben,
- 1-4 Thun sich im Guten und Argen erlaben:
- 1-5 Und morgen früh ist Alles zerflossen.-
- 1-6 Je nun, sie haben ihr Theil genossen,
- 1-7 Und hoffen, was sie noch übrig liessen,
- 1-8 Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

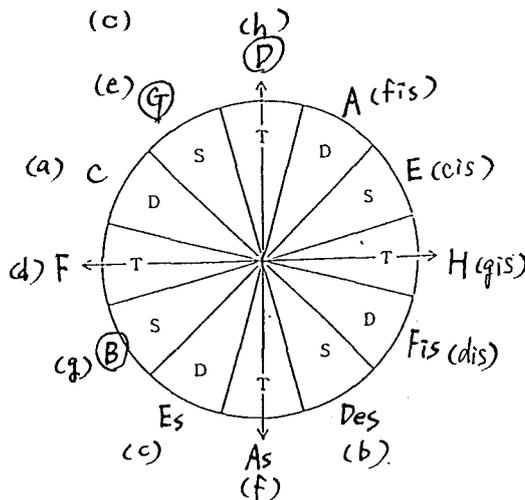
- 2-1 Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
- 2-2 Lasst mich nicht ruhn in der Schlummerstunde!
- 2-3 Ich bin zu Ende mit allen Träumen —
- 2-4 Was will ich unter den Schläfern säumen?

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	
Strophe	1				2				3					
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	3	4
Tonart	D:				G:				B: D:					
Funktion	T				(M2)				(M2)T					

(b)

S	T	D
b ⓑ	f F	c C
g ⓖ	d ⓓ	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



1-1 Still sitz ich an des Hügels Hang,
 1-2 Der Himmel ist so klar,
 1-3 Das Lüftchen spielt im grünen Tal
 1-4 Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl
 1-5 Einst, ach, so glücklich war.

2-1 Wo ich an ihrer Seite ging
 2-2 So traulich und so nah,
 2-3 Und tief im dunkeln Felsenquell
 2-4 Den schönen Himmel blau und hell,
 2-5 Und sie im Himmel sah.

3-1 Sieh, wie der bunte Frühling schon
 3-2 Aus Knosp' und Blüte blickt!
 3-3 Nicht alle Blüten sind mir gleich,
 3-4 Am liebsten pflückt' ich von dem Zweig,
 3-5 Von welchem sie gepflückt.

4-1 Denn Alles ist wie damals noch,
 4-2 Die Blumen, das Gefild,
 4-3 Die Sonne scheint nicht minder hell,
 4-4 Nicht minder freundlich schwimmt im Quell
 4-5 Das blaue Himmelsbild.

5-1 Es wandeln nur sich Will und Wahn,
 5-2 Es wechseln Lust und Streit,
 5-3 Vorüber fliehet der Liebe Glück
 5-4 Und nur die Liebe bleibt zurück,
 5-5 Die Lieb' und ach, das Leid.

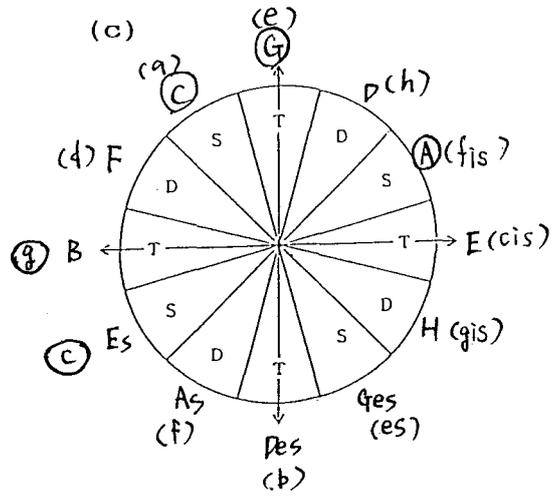
6-1 O wär ich doch ein Vöglein nur
 6-2 Dort an dem Wiesenhang!
 6-3 Dann blieb ich auf den Zweigen hier
 6-4 Und säng' ein süßes Lied von ihr
 6-5 Den ganzen Sommer lang.

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49												
Strophe	1				2				3				4				5								
Zeile	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Tonart	G:				(C) G: A: G:				(C) G: A: G:				g: (c) g:				G:								
Funktion	T				(A3) T (A3) T				(A3) T (A3) T				T (A3) (NT)				T								

(b)

S	T	D
\textcircled{c} \textcircled{C}	\textcircled{g} \textcircled{G}	d D
a \textcircled{A}	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



- 1-1 In tiefer Ruh liegt um mich her
- 1-2 Der Waffenbrüder Kreis;
- 1-3 Mir ist das Herz so bang, so schwer,
- 1-4 Von Sehnsucht mir so heiss.

- 2-1 Wie hab ich oft so süß geträumt
- 2-2 An ihrem Busen warm!
- 2-3 Wie freundlich schien des Herdes Glut,
- 2-4 Lag sie in meinem Arm.

- 3-1 Hier, wo der Flammen düstrer Schein
- 3-2 Ach! nur auf Waffen spielt,
- 3-3 Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
- 3-4 Der Wehmut Träne quillt.

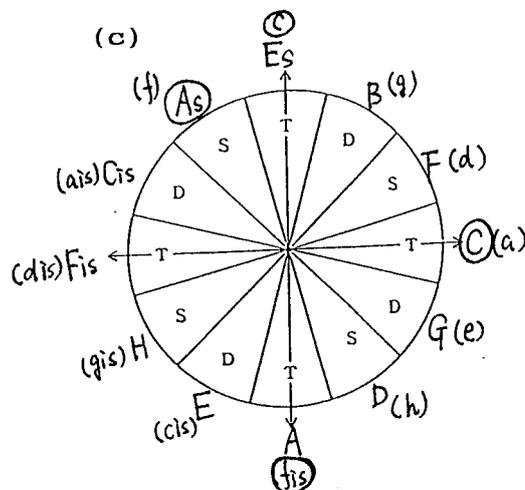
- 4-1 Herz, dass der Trost dich nicht verlässt,
- 4-2 Es ruft noch manche Schlacht.
- 4-3 Bald ruh ich wohl und schlafe fest,
- 4-4 Herzliebste — gute Nacht!

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121																
Strophe	1		2				3				4				5		6															
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	C:				As:				fis:				C:				C:															
Funktion	T				[M2]				D				T				T															

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis



- 1-1 Hie und da ist an den Bäumen
- 1-2 Manches bunte Blatt zu sehn,
- 1-3 Und ich bleibe vor den Bäumen
- 1-4 Oftmals in Gedanken stehn.

- 2-1 Schau nach dem einen Blatte,
- 2-2 Hänge meine Hoffnung dran;
- 2-3 Spielt der Wind mit meinem Blatte,
- 2-4 Zittr' ich, was ich zittern kann.

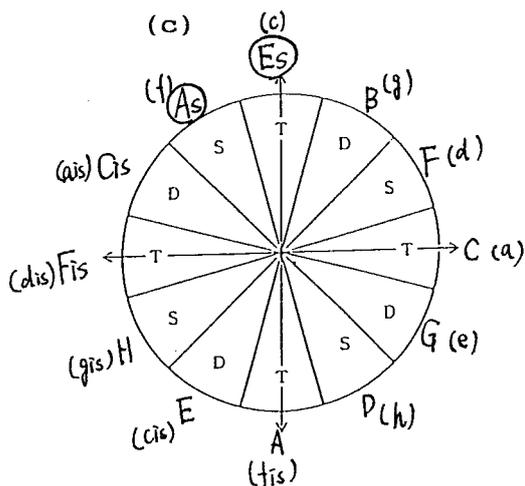
- 3-1 Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
- 3-2 Fällt mit ihm die Hoffnung ab,
- 3-3 Fall' ich selber mit zu Boden,
- 3-4 Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45
Strophe	1				2				3			
Zeite	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	Es:								(As)		(As):Es:	
Funktion	T								(M2)		(M2):T	

(b)

S	T	D
as	es	b
(As)	(Es)	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis



1-1 Rauschendes Bächlein so silbern und hell,
 1-2 Eilst zur Geliebten so munter und schnell?
 1-3 Ach, trautes Bächlein, mein Bote sei du;
 1-4 Bringe die Grösse des Fernen ihr zu.

2-1 All' ihre Blumen im Garten gepflegt,
 2-2 Die sie so lieblich am Busen trägt,
 2-3 Und ihre Rosen in purpurner Gluth,
 2-4 Bächlein, erquicke mit kühlender der Fluth.

3-1 Wenn sie am Ufer in Träume versenkt,
 3-2 Meiner gedenkend, das Köpfchen hängt;
 3-3 Tröste die Süsse mit freundlichem Blick,
 3-4 Denn der Geliebte kehrt bald zurück.

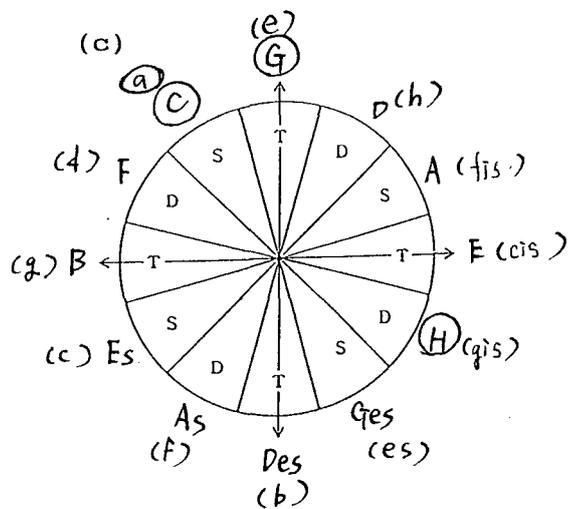
4-1 Neigt sich Sonne mit röthlichem Schein,
 4-2 Wiege das Liebchen in Schlummer ein.
 4-3 Rausche sie murmelnd in süsse Ruh,
 4-4 Flüstere ihr Träume der Liebe zu.

(a)

lakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	
Strophe	1		2		3		4		5		
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Tonart	G:			C:			a:			H: G: (c)	
Funktion	T			(M2)			D			T (TR)	

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



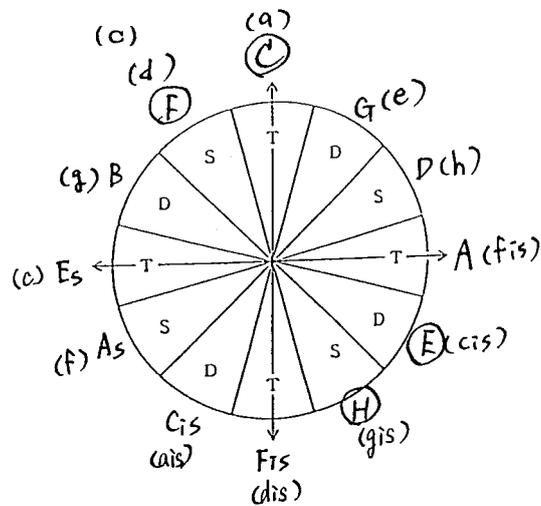
- 1-1 Tiefe Stille herrscht im Wasser,
- 1-2 Ohne Regung ruht das Meer,
- 1-3 Und bekümmert sieht der Schiffer
- 1-4 Glatte Fläche rings umher.
- 1-5 Keine Luft von keiner Seite!
- 1-6 Todesstille fürchterlich!
- 1-7 In der ungeheuren Weite
- 1-8 Reget keine Welle sich.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29
Strophe	1							
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	C:	E:	F:	H:	E:	C:		
Funktion	T	D	(M)	(M)	D	T		

(b)

S	T	D
f Ⓕ	c Ⓒ	g G
d D	a A	e Ⓔ
h Ⓗ	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B



- 1-1 Nachtviolen, Nachtviolen!
- 1-2 Dunkle Augen, seelenvolle,-
- 1-3 Selig ist es, sich versenken
- 1-4 In dem samtnen Blau.

- 2-1 Grüne Blätter streben freudig,
- 2-2 Euch zu helfen, euch zu schmücken;
- 2-3 Doch ihr blicket ernst und schweigend
- 2-4 In die laue Frühlingsluft.

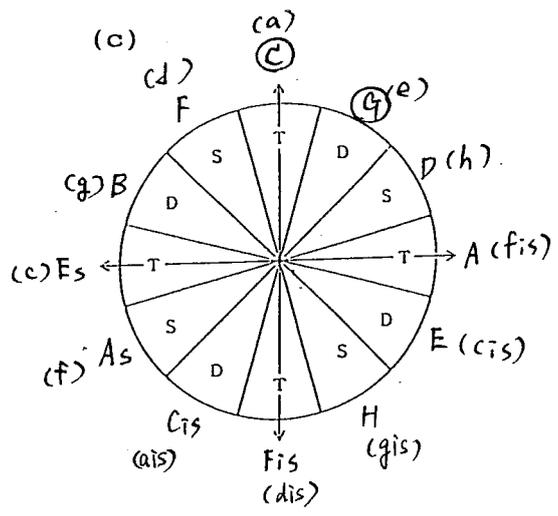
- 3-1 Mit erhabnen Wehmutsstrahlen
- 3-2 Trafet ihr mein treues Herz.
- 3-3 Und nun blüht in stummen Nächten
- 3-4 Fort die heilige Verbindung.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45		
Strophe	1				2				3					
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	3	4
Tonart	C:				G:				C:					
Funktion	T				D [TR]				T [TR]					

(b)

S	T	D
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B



(Vorspiel)

- 1-1 Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
- 1-2 Vom Meere strahlt;
- 1-3 Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
- 1-4 In Quellen malt.

- 2-1 Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
- 2-2 Der Staub sich hebt;
- 2-3 In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
- 2-4 Der Wanderer bebt.

- 3-1 Ich höre dich, wenn dort mit dumpfen Rauschen
- 3-2 Die Welle steigt.
- 3-3 Im stillen Hain, da geh' ich oft zu lauschen,
- 3-4 Wenn alles schweigt.

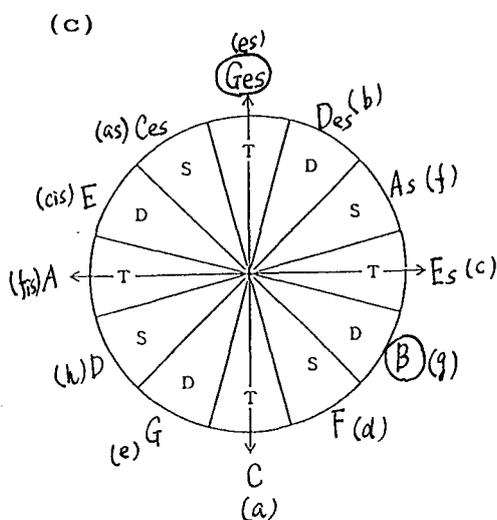
- 4-1 Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
- 4-2 Du bist mir nah!
- 4-3 Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
- 4-4 O wärst du da!

(a)

Takt	1	3	3
Strophe	1	2,3,4	4
Zeile	1	2 3	4
Tonart	(B) Ges		
Funktion	(RK) T		

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



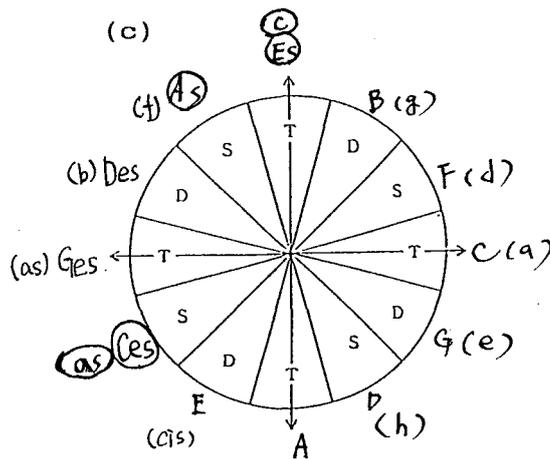
- | | |
|--|---|
| 1-1 Da droben auf jenem Berge, | 4-1 <u>Und Regen, Sturm und Gewitter</u> |
| 1-2 Da steh ich tausendmal, | 4-2 <u>Verpass ich unter dem Baum.</u> |
| 1-3 An meinem Stabe hingebogen, | 4-3 <u>Die Türe dort bleibt verschlossen;</u> |
| 1-4 Und schaue hinab in das Tal. | 4-4 <u>Doch alles ist leider ein Traum.</u> |
| | |
| 2-1 Dann folg ich der weidenden Herde, | 5-1 Es stehet ein Regenbogen |
| 2-2 Mein Hündchen bewahret mir sie. | 5-2 Wohl über jenem Haus! |
| 2-3 Ich bin herunter gekommen | 5-3 Sie aber ist fortgezogen, |
| 2-4 Und weiss doch selber nicht wie. | 5-4 Und weit in das Land hinaus. |
| | |
| 3-1 <u>Da stehet von schönen Blumen</u> | 6-1 Hinaus in das Land und weiter, |
| 3-2 <u>Die ganze Wiese so voll.</u> | 6-2 Vielleicht gar über die See. |
| 3-3 <u>Ich breche sie, ohne zu wissen,</u> | 6-3 Vorüber, ihr Schafe, nur vorüber! |
| 3-4 <u>Wem ich sie geben soll.</u> | 6-4 Dem Schäfer ist gar so weh. |

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61
Strophe	1		2			3		4		5		6				
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
tonart	C:				Es:				As:				Ces:			
funktion	T				T				(M1)				(M1)			

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
Ces	Ges	Des
ces	ges	des



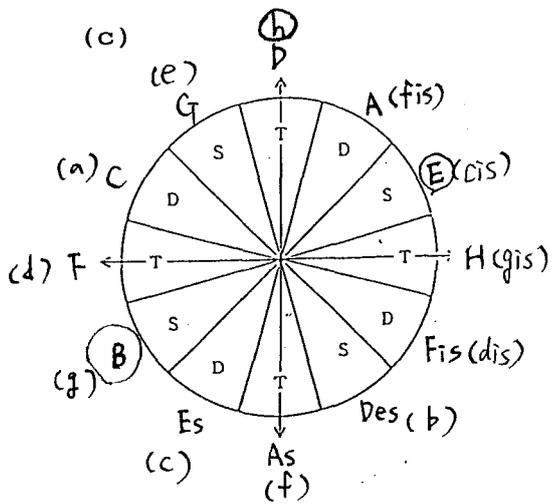
- 1- 1 Ach, aus dieses Tales Gründen,
- 1- 2 Die der kalte Nebel drückt,
- 1- 3 Könnt' ich doch den Ausgang finden,
- 1- 4 Ach wie fühlt' ich mich beglückt!
- 1- 5 Dort erblick' ich schöne Hügel,
- 1- 6 Ewig jung und ewig grün!
- 1- 7 Hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel,
- 1- 8 Nach den Hügeln zög' ich hin.
- 1- 9 Harmonien hör' ich klingen,
- 1-10 Töne süsser Himmelsruh,
- 1-11 Und die leichten Winde bringen
- 1-12 Mir der Däfte Balsam zu,
- 1-13 Goldne Früchte seh' ich glühen,
- 1-14 Winkend zwischen dunkelm Laub,
- 1-15 Und die Blumen, die dort blühen,
- 1-16 Werden keines Winters Raub.
- 1-17 Ach wie schön muss sich's ergehen
- 1-18 Dort im ew'gen Sonnenschein,
- 1-19 Und die Lüft auf jenen Höhen,
- 1-20 O wie labend muss sie sein!
- 1-21 Doch mir wehrt des Stromes Toben,
- 1-22 Der ergrimmt dazwischen braust,
- 1-23 Seine Wellen sind gehoben,
- 1-24 Dass die Seele mir ergraut
- 1-25 Einen Nachen seh' ich schwanken,
- 1-26 Aber ach! der Fährmann fehlt.
- 1-27 Frisch hinein und ohne Wanken!
- 1-28 Seine Segel sind beseelt.
- 1-29 Du musst glauben, du musst wagen,
- 1-30 Denn die Götter leihn kein Pfand,
- 1-31 Nur ein Wunder kann dich tragen
- 1-32 In das schöne Wunderland.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113																		
Strophe	1																																
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Tonart	h:					B:										E:																	
Funktion	T					(M2)										(E1)																	

(b)

S	T	D
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A



(Vorspiel)

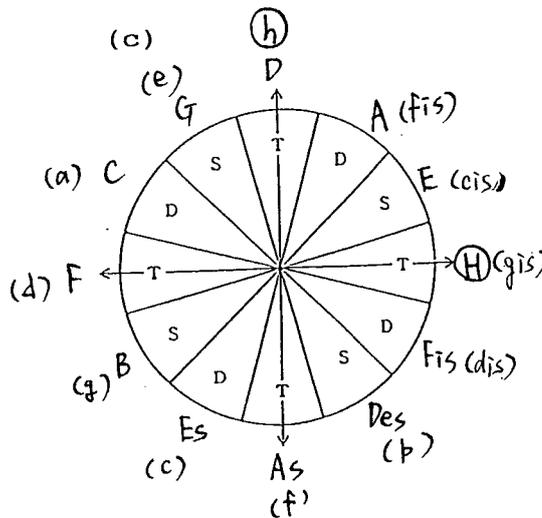
- | | |
|--|---|
| 1-1 Was bedeutet die Bewegung? | 4-1 Und mir bringt sein leises Flüstern |
| 1-2 Bringt der Ost mir frohe Kunde? | 4-2 Von dem Freunde tausend Grüsse; |
| 1-3 Seiner Schwingen frische Regung | 4-3 Eh' noch diese Hügel düstern, |
| 1-4 Kühlt des Herzens tiefe Wunde. | 4-4 Grüssen mich wohl tausend Küsse. |
| | |
| 2-1 Kosend spielt er mit dem Staube, | 5-1 Und so kannst du weiter ziehen! |
| 2-2 Jagt ihn auf in leichten Wölkchen, | 5-2 Diene Freunden und Betrübten. |
| 2-3 Treibt zur sichern Rebenlaube | 5-3 Dort wo hohe Mauern glühen, |
| 2-4 Der Insekten frohes Völkchen. | 5-4 Find' ich bald den Vielgeliebten. |
| | |
| 3-1 Lindert sanft der Sonne Glühen, | 6-1 Ach, die wahre Herzenskunde, |
| 3-2 Kühlt auch mir die heissen Wangen, | 6-2 Liebeshauch, erfrischtes Leben |
| 3-3 Küsst die Reben noch im Flehen, | 6-3 Wird mir nur aus seinem Munde, |
| 3-4 Die auf Feld und Hügel prangen. | 6-4 Kann mir nur sein Athem geben. |

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121	129	141						
Strophe	1				2				3				4				5							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
tonart	h												H											
funktion	[A2] T												T											

(b)

S	T	D
e	Ⓜ	fis
E	Ⓜ	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A



1-1 Ach, um deine feuchten Schwingen,
 1-2 West, wie sehr ich dich beneide:
 1-3 Denn du kannst ihm Kunde bringen
 1-4 Was ich in der Trennung leide!

2-1 Die Bewegung deiner Flügel
 2-2 Weckt im Busen stilles Sehnen;
 2-3 Blumen, Auen, Wald, und Hügel
 2-4 Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

3-1 Doch dein mildes sanftes Wehen
 3-2 Kühlt die wunden Augenlider;
 3-3 Ach, für Leid müsst' ich vergehen,
 3-4 Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

4-1 Eile denn zu meinem Lieben,
 4-2 Spreche sanft zu seinem Herzen;
 4-3 Doch vermeid' ihn zu betrüben
 4-4 Und verbirg ihm meine Schmerzen.

5-1 Sag ihm, aber sag's bescheiden:
 5-2 Seine Liebe sei mein Leben,
 5-3 Freudiges Gefühl von beiden
 5-4 Wird mir seine Nähe geben.

(a)

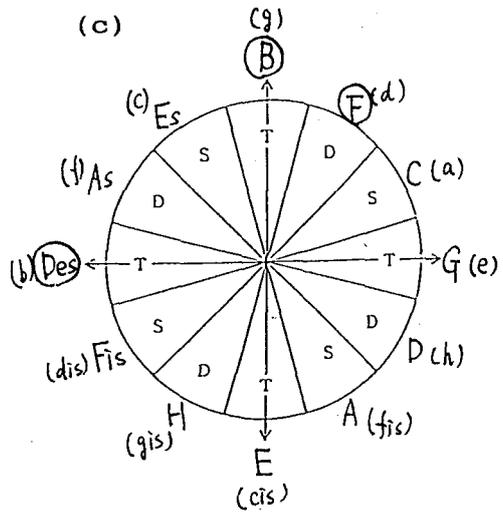
fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121				
Strophe	1				2				3				4							
Zeile	1	2	3	4	3	4	1	2	3	4	3	4	1	2	3	4	3	4	3	4
Tonart	B \flat :				F \flat : B \flat :				Des:				B \flat :							
Funktion	T				D T				(M2)				T							

fakt	129	137	145	153	161	169	177								
Strophe	4				5				5						
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	2
Tonart															
Funktion															

(b)

S	T	D
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H

(c)



(Vorspiel)

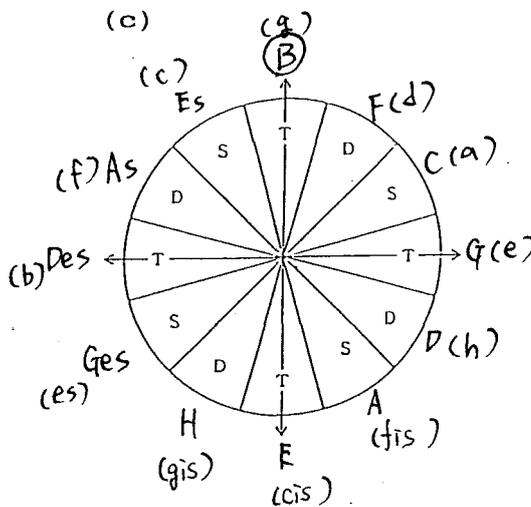
- 1-1 Über allen Gipfeln
- 1-2 Ist Ruh',
- 1-3 In allen Wipfeln
- 1-4 Spürest du
- 1-5 Kaum einen Hauch;
- 1-6 Die Vögelein schweigen im Walde.
- 1-7 Warte nur, balde
- 1-8 Ruhest du auch.

(a)

Takt	1	5	9	13			
Strophe	1						
Zeile	1,2	3-5	6	7	8	7	8
Tonart	B-						
Funktion	[A4]						

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	ⓑ	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



(Vorspiel)

- 1-1 Wer sich der Einsamkeit ergibt,
- 1-2 Ach! der ist bald allein;
- 1-3 Ein jeder lebt, ein jeder liebt,
- 1-4 Und lässt ihn seiner Pein.

- 2-1 Ja! lasst mich meiner Qual!
- 2-2 Und kann ich nur einmal
- 2-3 Recht einsam sein
- 2-4 Dann bin ich nicht allein.

- 3-1 Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
- 3-2 Ob seine Freundin allein?
- 3-3 So überschleicht bei Tag und Nacht
- 3-4 Mich Einsamen die Pein,

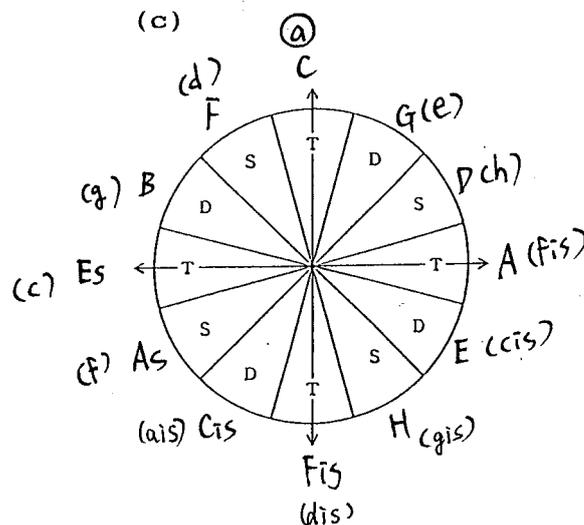
- 4-1 Mich Einsamen die Qual.
- 4-2 Ach werd' ich erst einmal
- 4-3 Einsam im Grabe sein,
- 4-4 Da lässt sie mich allein!

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49
Strophe	1	2	3	4			
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 4	2 3 4 4	
Tonart	a:						
Funktion	[A2] [TR]						

(b)

S	T	D
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



(Vorspiel)

- 1-1 Am leuchtenden Sommermorgen
- 1-2 Geh' ich im Garten herum.
- 1-3 Es flüstern und sprechen die Blumen,
- 1-4 Ich aber wandle stumm.

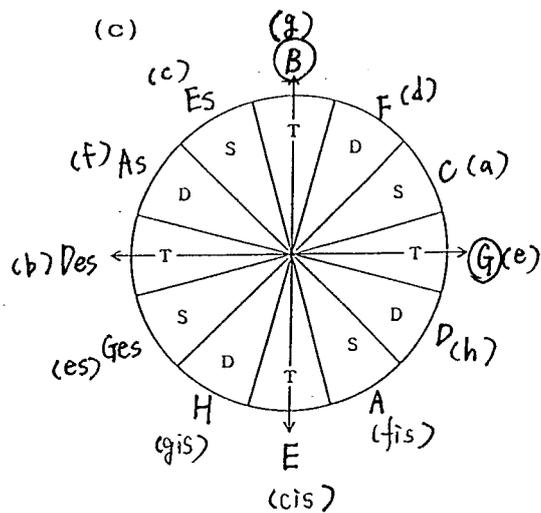
- 2-1 Es flüstern und sprechen die Blumen,
- 2-2 Und schau'n mitleidig mich an:
- 2-3 Sei unserer Schwester nicht böse,
- 2-4 Du trauriger, blasser Mann.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29				
Strophe	1				2							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4				
Tonart	B:				G:				B:			
Funktion	(A2)				T [M2] T							

(b)

S	T	D
es	b	f
Es	ⓑ	F
c	g	d
C	ⓖ	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As



- 1-1 Aus meinen Tränen spriessen
- 1-2 Viel blühende Blumen hervor,
- 1-3 Und meine Seufzer werden
- 1-4 Ein Nachtigallenchor.

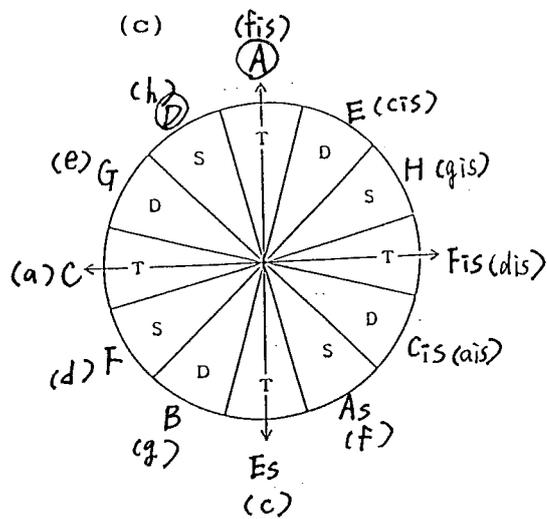
- 2-1 Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
- 2-2 Schenk' ich dir die Blumen all',
- 2-3 Und vor deinem Fenster soll klingen
- 2-4 Das Lied der Nachtigall.

(a)

fakt	1	3	9	13	17				
Strophe	1		2						
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	
Tonart	A:								
Funktion	T(A4):(A4)		(A4)						

(b)

S	T	D
d	a	e
D	(A)	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



- 1-1 Das ist ein Flöten und Geigen,
- 1-2 Trompeten schmetterten herein;
- 1-3 Da tanzt wohl den Hochzeitreigen
- 1-4 Die Herzallerliebste mein.

- 2-1 Das ist ein Klingen und Dröhnen
- 2-2 Ein Pauken und ein Schalmein;
- 2-3 Dazwischen schluchzen und stöhnen
- 2-4 Die lieblichen Engelein.

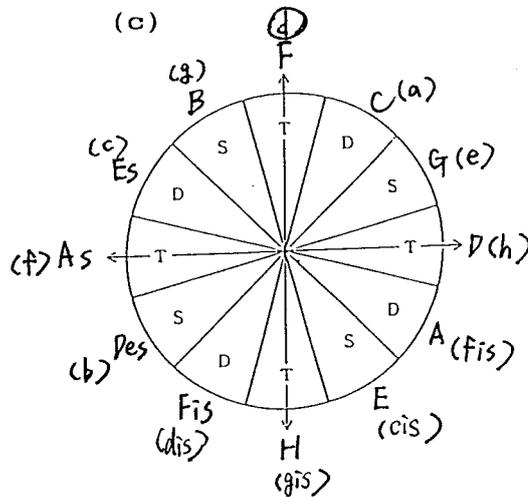
(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81		
Strophe	1							2		3			
Zeile	1	2	2	3	3	4	2	2	3	4	4		
Tonart	d:												
Funktion	(D)	[Q]		[Q]			[Q]		[Q]				

(b)

S	T	D
g	(d)	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C

(c)



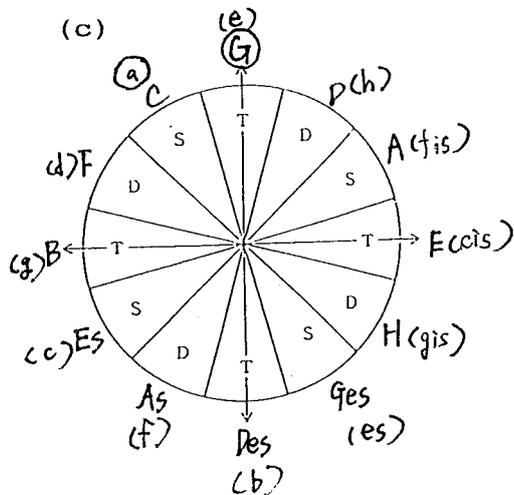
- 1-1 Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus
- 1-2 Duftig, luftig breitet er blättrig die Blätter aus.
- 2-1 Viel liebliche Blüten stehen dran;
- 2-2 Linde Winde kommen, sie herzlich zu umfahn.
- 3-1 Es flüstern je zwei zu zwei gepaart.
- 3-2 Neigend, beugend zierlich zum Kusse die Häuptchen zart.
- 4-1 Sie flüstern von einem Mägdlein, das
- 4-2 Dächte die Nächte und Tage lang, wusste ach! selber nicht was.
- 5-1 Sie flüstern, wer mag verstehn so gar
- 5-2 Leise Weis? Flüstern vom Bräut'gam und nächstem Jahr.
- 6-1 Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;
- 6-2 Sehndend, wähdend sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1	2	3	4	5	6			
Zeile	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	2 1 2	2 1 2	
Tonart	G:			a:		G:			
Funktion	[A2]			[Q]		[TR]			

(b)

S	T	D
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F



1-1 Es weiss und rät es doch keiner,
 1-2 Wie mir so wohl ist, so wohl!
 1-3 Ach, wüsst es nur einer, nur einer,
 1-4 Kein Mensch es sonst wissen soll!

2-1 So still ist's nicht draussen im Schnee,
 2-2 So stumm und verschwiegen sind
 2-3 Die Sterne nicht in der Höh,
 2-4 Als meine Gedanken sind.

3-1 Ich wünscht', ich wär' ein Vöglein
 3-2 Und zöge über das Meer,
 3-3 Wohl über das Meer und weiter,
 3-4 Bis dass ich im Himmel wär'!

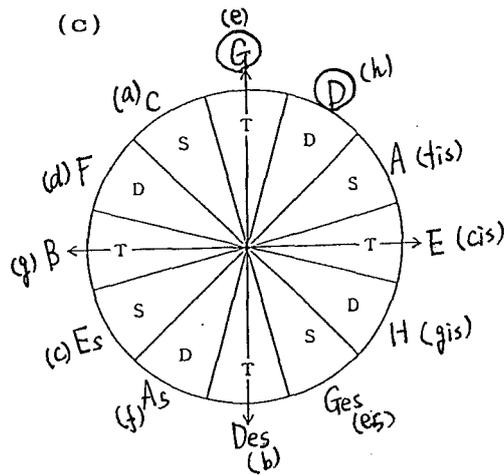
(a)

Takt	1	3	9	13	17	21	25	29	33	37				
Strophe	1		2		3		1							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	4	
Inart	G:				(D)			G:						
Funktion	T		[Q]		D			T						

(b)

S	T	D
c	g	d
C	ⓐ	ⓓ
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F

(c)



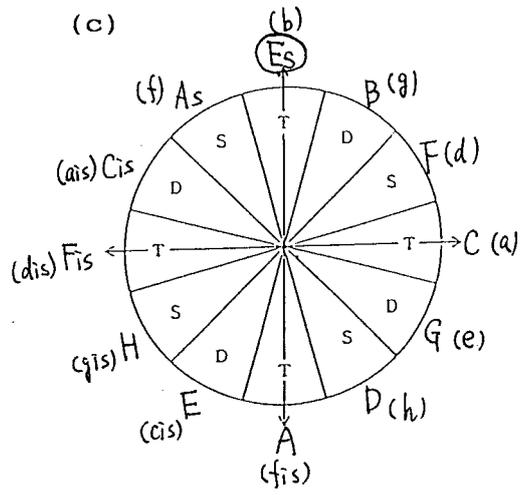
- 1-1 Er, der Herrlichste von allen,
 1-2 Wie so milde, wie so gut!
 1-3 Holde Lippen, klares Auge,
 1-4 Heller Sinn und fester Mut.
- 2-1 So wie dort in blauer Tiefe,
 2-2 Hell und herrlich jener Stern,
 2-3 Also er an meinem Himmel,
 2-4 Hell und herrlich, hehr und fern.
- 3-1 Wandle, wandle deine Bahnen,
 3-2 Nur betrachten deinen Schein,
 3-3 Nur in Demut ihn betrachten,
 3-4 Selig nur und traurig sein!
- 4-1 Höre nicht mein stilles Beten,
 4-2 Deinem Glücke nur geweiht;
 4-3 Darfst mich, nieder Magd, nicht kennen,
 4-4 Hoher Stern der Herrlichkeit!
- 5-1 Nur die Würdigste von allen
 5-2 Darf beglücken deine Wahl,
 5-3 Und ich will die Höhe segnen
 5-4 Viele tausend Mal.
- 6-1 Will mich freuen dann und weinen,
 6-2 Selig, selig bin ich dann,
 6-3 Sollte mir das Herz auch brechen,
 6-4 Brich, o Herz, was liegt daran?

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1	2	3	4	5	6	1		
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4 2	
Tonart	Es ⁺								
Funktion	T						(Q)		

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis



- 1-1 Es zogen zwei rüst'ge Gesellen
- 1-2 Zum erstenmal von Haus,
- 1-3 So jubelnd recht in die hellen,
- 1-4 In die klingenden, singenden Wellen
- 1-5 Des vollen Frühlings hinaus.

- 2-1 Die strebten nach hohen Dingen,
- 2-2 Die wollten, trotz Lust und Schmerz,
- 2-3 Was Recht's in der Welt vollbringen,
- 2-4 Und wem sie vorüber gingen,
- 2-5 Dem lachten Sinnen und Herz.

- 3-1 Der erste, der fand ein Liebchen,
- 3-2 Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
- 3-3 Der wiegte gar bald ein Bübchen,
- 3-4 Und sah aus heimlichen Stübchen
- 3-5 Behaglich ins Feld hiaus.

- 4-1 Dem zweiten sangen und logen
- 4-2 Die tausend Stimmen im Grund,
- 4-3 Verlockend' Sirenen, und zogen
- 4-4 Ihn in die buhlenden Wogen,
- 4-5 In der Wogen farbigen Schlund.

- 5-1 Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
- 5-2 Da war er müde und alt,
- 5-3 Sein Schiffllein das lag im Grunde,
- 5-4 So still war's rings in der Runde,
- 5-5 Und über den Wassern weht's kalt.

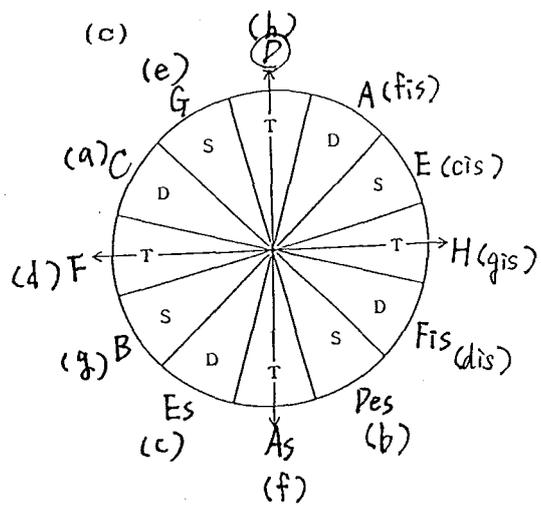
- 6-1 Es singen und klingen die Wellen
- 6-2 Des Frühlings wohl über mir;
- 6-3 Und seh' ich so kecke Gesellen,
- 6-4 Die Tränen im Auge mir schwellen
- 6-5 Ach, Gott, führ uns liebeich zu Dir!

(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65											
Strophe	1	2	3	4	5	6	7	8	9											
Zeile	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Tonart	D:																			
Funktion	T					[Q]					[Q]									

(b)

S	T	D
g G	d ⓓ	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



- 1-1 Hör' ich das Liedchen klingen,
- 1-2 Das einst die Liebste sang,
- 1-3 So will mir die Brust zerspringen
- 1-4 Vor wildem Schmerzdrang.

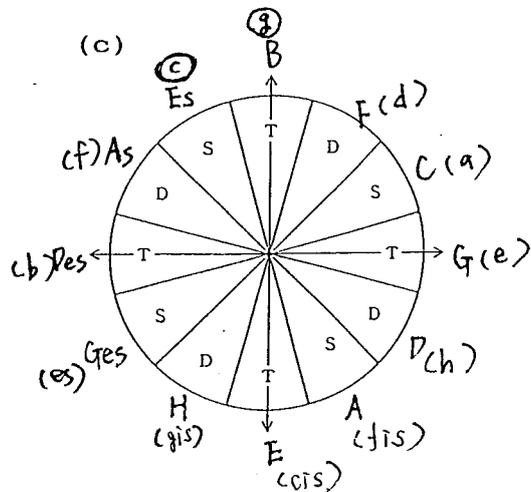
- 2-1 Es treibt mich ein dunkles Sehnen
- 2-2 Hinauf zur Waldeshöh',
- 2-3 Dort löst sich auf in Tränen
- 2-4 Mein übergrosses Weh.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29						
Strophe	1				2									
Zeile	1				2	3	4	1				2	3	4
Tonart	g:				C:				g:					
Funktion	(A3)				(M2)				T					

(b)

S	T	D
Ⓢ C	Ⓣ G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



1-1 Ich hab' im Traum geweinet,
 1-2 Mir träumte, du lägest im Grab.
 1-3 Ich wachte auf, und die Träne
 1-4 Floss noch von der Wange herab.

2-1 Ich hab' im Traum geweinet,
 2-2 Mir träumt', du verliessest mich.
 2-3 Ich wachte auf, und ich weinte
 2-4 Noch lange bitterlich.

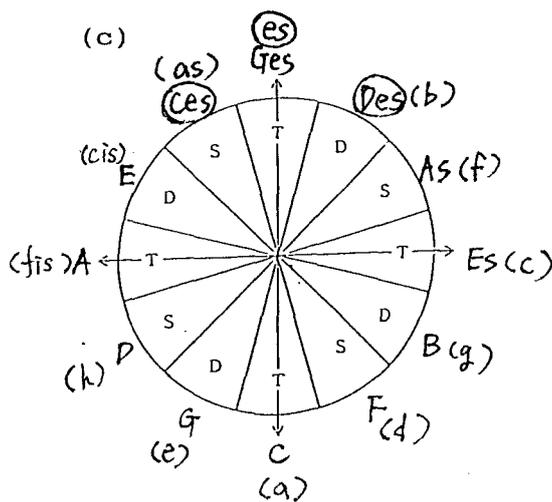
3-1 Ich hab' im Traum geweinet,
 3-2 Mir träumt', du wärst mir noch gut.
 3-3 Ich wachte auf, und noch immer
 3-4 Strömt meine Tränenflut.

(a)

Takt	1	3	9	13	17	21	25	29	33	37
Strophe	1			2				3		
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
Tonart	es:	Ces		es:	Ces:		es:	Des:		es:
Funktion	T	(A3) (A4)		T	(A3) (A4)		T	D		T

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



- 1-1 Ich will meine Seele tauchen
- 1-2 In den Kelch der Lilie hinein;
- 1-3 Die Lilie soll klingend hauchen
- 1-4 Ein Lied von der Liebsten mein.

- 2-1 Das Lied soll schauern und beben
- 2-2 Wie der Kuss von ihrem Mund,
- 2-3 Den sie mir einst gegeben
- 2-4 In wunderbar süsser Stund'.

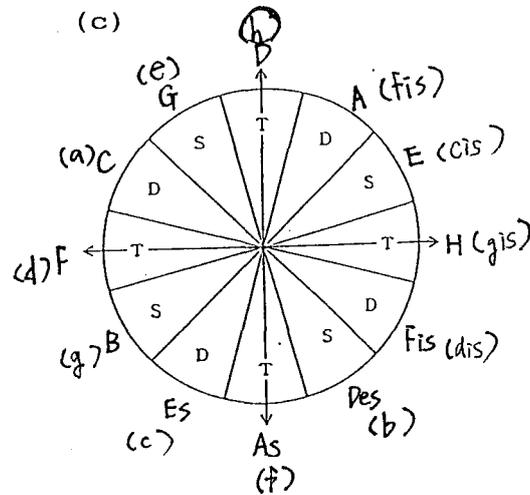
(a)

takt	1	5	9	13	17	21
Strophe	1		2			
Zeile	1	2	3	4	1	2
Tonart	h:			h:		
Funktion	[A2] (TR)			[A2] (TR)		

(b)

S	T	D
d	(h)	fis
D	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A

(c)



- 1-1 Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
- 1-2 Ich hörte die Vögel schlagen,
- 1-3 Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
- 1-4 Das war ein lustiges Jagen!

- 2-1 Und eh ich's gedacht, war alles verhallt,
- 2-2 Die Nacht bedeckt die Runde,
- 2-3 Nur von den Bergen noch rauschet der Wald,
- 2-4 Und mich schauert's im Herzensgrunde.

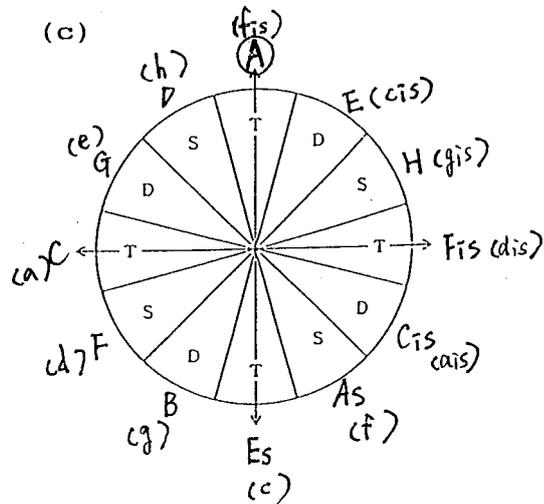
(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49
Strophe	1					2							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4			4		
Tonart	A:												
Funktion	T [RK]												

(b)

S	T	D
d	a	e
D	Ⓐ	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G

(c)



1-1 Im wunderschönen Monat Mai,
 1-2 Als alle Knospen sprangen,
 1-3 Da ist in meinem Herzen
 1-4 Die Liebe aufgegangen.

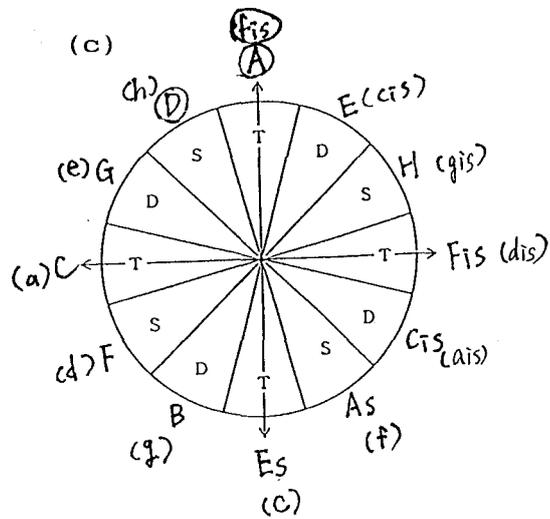
2-1 Im wunderschönen Monat Mai,
 2-2 Als alle Vögel sangen,
 2-3 Da hab' ich ihr gestanden
 2-4 Mein Sehnen und Verlangen.

(a)

takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25
Strophe	1				2				3				
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
Tonart	fis: A:				D: fis: A:				D: fis:				
Funktion	[A2] T				[M2] [A2] T				[M2] T				

(b)

S	T	D
d	a	e
(D)	(A)	E
h	(fis)	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



- 1-1 Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
- 1-2 Da kommen die Wolken her,
- 1-3 Aber Vater und Mutter sind lange tot,
- 1-4 Es kennt mich dort keiner mehr.

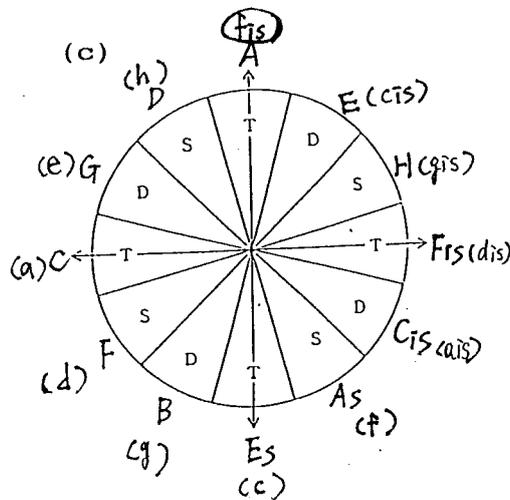
- 2-1 Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit
- 2-2 Da ruhe ich auch, und über mir
- 2-3 Rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
- 2-4 Und keiner kennt mich mehr hier.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25			
Strophe	1				2					
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	3	4	4
Tonart	fis:									
Funktion	T	[TR]								

(b)

S	T	D
h	(fis)	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



- | | | | |
|-----|--------------------------------|-----|--------------------------------|
| 1-1 | Ich hör' die Bächlein rauschen | 3-1 | Die Mondesschimmer fliegen, |
| 1-2 | Im Walde her und hin. | 3-2 | Als säh ich unter mir |
| 1-3 | Im Walde in dem Rauschen | 3-3 | Das Schloss im Tale liegen, |
| 1-4 | Ich weiss nicht, wo ich bin. | 3-4 | Und ist doch so weit von hier! |
| | | | |
| 2-1 | Die Nachtigallen schlagen | 4-1 | Als müsste in dem Garten, |
| 2-2 | Hier in der Einsamkeit, | 4-2 | Voll Rosen weiss und rot, |
| 2-3 | Als wollten sie was sagen | 4-3 | Meine Liebste auf mich warten, |
| 2-4 | Von der alten, schönen Zeit. | 4-4 | Und ist doch so lange tot. |

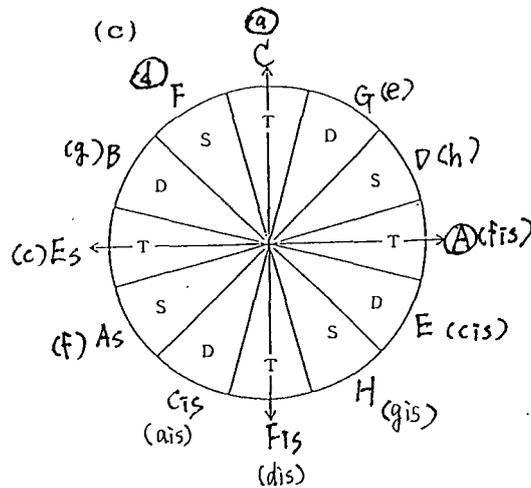
(Nachspiel)

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37																						
Strophe	1	2			3	4			5																							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	a:																	(d)A:														
Funktion	T																	(E2)T														

(b)

S	T	D
(d) D	(a) A	e E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G



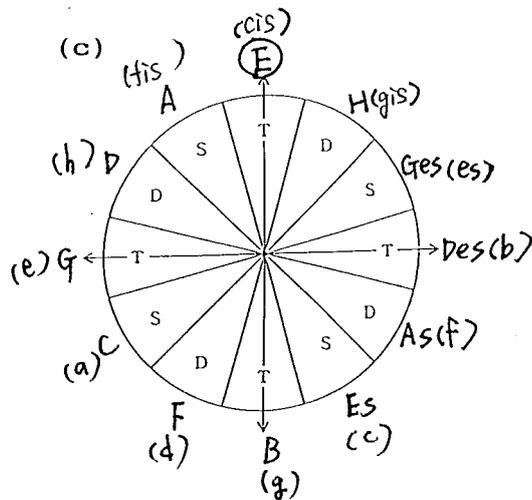
- 1-1 Es flüstern und rauschen die Wogen
- 1-2 Wohl über ihr stilles Haus.
- 1-3 Es ruft eine Stimme: "Gedenke mein!"
- 1-4 Bei stiller Nacht im Vollmondschein.
- 1-5 Gedenke mein!"
- 1-6 Und flüsternd ziehen die Wogen
- 1-7 Wohl über ihr stilles Haus.
- 1-8 "Gedenke mein!"

(a)

takt	1	5	9	13	17	21			
Strophe									
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Tonart	E:								
Funktion	(D)						(E2)		

(b)

S	T	D
a	e	h
A	ⓔ	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D



- 1-1 Dem holden Lenzgeschmeide
- 1-2 Der Rose, meiner Freude,
- 1-3 Die schon gebeugt und blasser
- 1-4 Vom heissen Strahl der Sonnen
- 1-5 Reich ich den Becher Wasser
- 1-6 Aus dunklem, tiefen Bronnen.

- 2-1 Du Rose meines Herzens
- 2-2 Vom stillen Strahl des Schmerzens
- 2-3 Bist du gebeugt und blasser;
- 2-4 Ich möchte dir zu Füßen
- 2-5 Wie dieser Blume Wasser
- 2-6 Still meine Seele giessen!
- 2-7 Könnt ich dann auch nicht sehen
- 2-8 Dich freudig auferstehen.

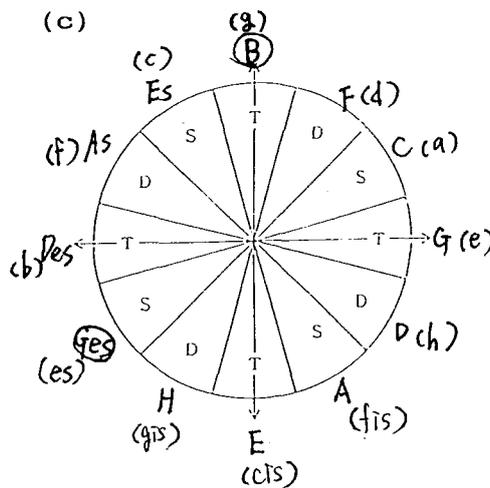
(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53																																							
Strophe	1											2											3																														
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Tonart	B:						Ges:						B:																																								
Funktion	T						(M1)						T																																								

(b)

S	T	D
ges	des	as
(Ges)	Des	As
es	b	f
Es	(B)	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H

(c)



- 1-1 Mein schöner Stern! ich bitte dich,
- 1-2 O lasse du dein heitres Licht
- 1-3 Nicht trüben durch den Dampf in mir,
- 1-4 Vielmehr den Dampf in mir zu Licht
- 1-5 Mein schöner Stern, verklären hilf!

- 2-1 Mein schöner Stern! ich bitte dich,
- 2-2 Nicht senk' herab zur Erde dich,
- 2-3 Weil du mich noch hier unten siehst,
- 2-4 Heb auf vielmehr zum Himmel mich,
- 2-5 Mein schöner Stern, wo du schon bist!

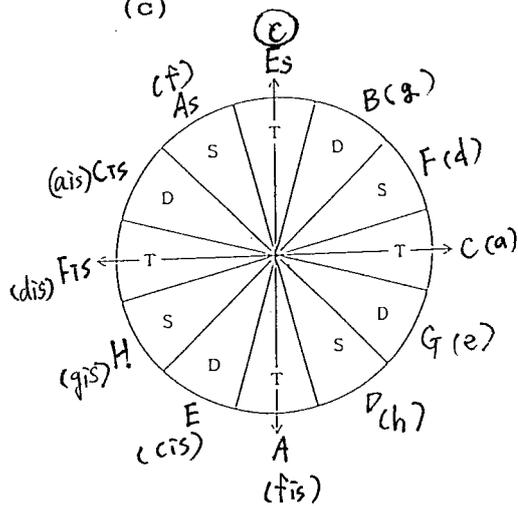
(a)

Takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	
Strophe	1																	2		3		
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
Tonart	C:																					
Funktion	[Q]											[Q]										

(b)

S	T	D
f	Ⓢ	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B

(c)



- 1-1 Es war als hätt' der Himmel
- 1-2 Die Erde still geküsst,
- 1-3 Dass sie im Blütenschimmer
- 1-4 Von ihm nur träumen müsst.

- 2-1 Die Luft ging durch die Felder,
- 2-2 Die Ähren wogten sacht,
- 2-3 Es rauschten leis die Wälder,
- 2-4 So sternklar war die Nacht.

- 3-1 Und meine Seele spannte
- 3-2 Weit ihre Flügel aus,
- 3-3 Flog durch die stillen Lande,
- 3-4 Als flöge sie nach Haus.

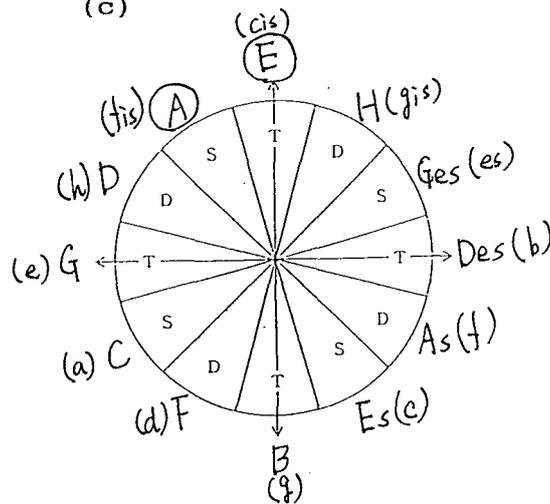
(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65			
Strophe	1				2				3			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	E:								(A) E:			
Funktion	(D) T				(E2) T							

(b)

S	T	D
a Ⓐ	e Ⓔ	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F
c C	g G	d D

(c)



1-1 Du bist vom Schlaf erstanden
 1-2 Und wandelst durch die Au.
 1-3 Da liegt ob allen Landen
 1-4 Der Himmel wunderblau.

2-1 So lange du ohne Sorgen
 2-2 Geschlummert schmerzenlos,
 2-3 Der Himmel bis zum Morgen
 2-4 Viel Tränen niedergoss.

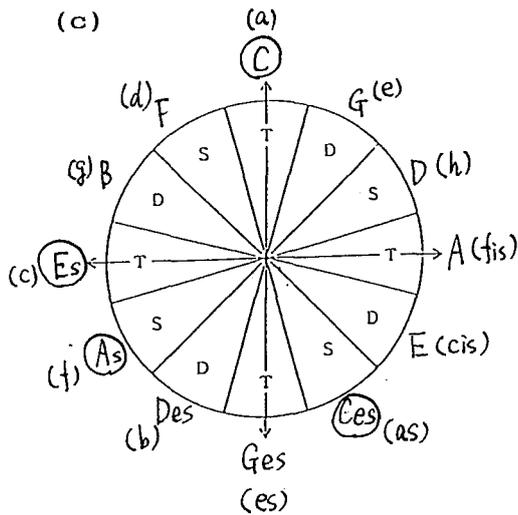
3-1 In stillen Nächten weinet
 3-2 Oft mancher aus den Schmerz,
 3-3 Und morgens dann ihr meinet,
 3-4 Stets fröhlich sei sein Herz.

(a)

takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61	63	65																																			
Strophe	1																	2																	3																	4																
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4																																
Tonart	C:				As:				Ces:				Es:				C:																																																			
Funktion	T				[M1]				[M1]				T				T																																																			

(b)

S	T	D
as (As)	es (Es)	b B
f F	c (C)	g G
d D	a A	e E
(Ces) ces	Ges ges	Des des



- 1-1 Süsser Freund, du blickest mich verwundert an,
- 1-2 Kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann;
- 1-3 Lass der feuchten Perlen ungewohnte Zier
- 1-4 Freudig hell erzittern in dem Auge mir.

- 2-1 Wie so bang mein Busen, wie so wonnevoll.
- 2-2 Wüsst ich nur mit Worten, wie ich's sagen soll;
- 2-3 Komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust,
- 2-4 Will ins Ohr dir flüstern alle meine Lust.

- 3-1 Weisst du nun die Tränen, die ich weinen kann,
- 3-2 Sollst du nicht sie sehen, du geliebter Mann?
- 3-3 Bleib an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,
- 3-4 Dass ich fest und fester nur dich drücken mag!

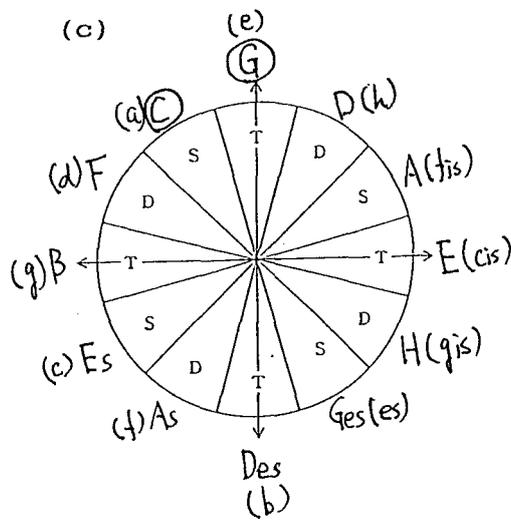
- 4-1 Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
- 4-2 Wo sie still verberge meinen holden Traum;
- 4-3 Kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
- 4-4 Und daraus dein Bildnis mir entgegenlacht!

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	
Strophe	1			2			3				4				5	
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	G:				C:				G:							
Funktion	T				[M2]				T							

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



1-1 "Es ist schon spät, es ist schon kalt,
 1-2 Was reitst du einsam durch den Wald?
 1-3 Der Wald ist lang, du bist allein,
 1-4 Du schöne Braut, ich führ dich heim!"

2-1 "Gross ist der Männer Trug und List,
 2-2 Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
 2-3 Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
 2-4 O flieh!—Du weisst nicht, wer ich bin!"

3-1 "So reich geschmückt ist Ross und Weib,
 3-2 So wunderschön, der junge Leib;-
 3-3 Jetzt kenn' ich dich, Gott steh mir bei!
 3-4 Du bist die Hexe Lorelei!"

4-1 "Du kennst mich wohl, du kennst mich wohl,
 4-2 Von hohem Stein schaut still mein Schloss tief in den Rhein.
 4-3 Es ist schon spät, es ist schon kalt,
 4-4 Kommst nimmermehr aus diesem Wald!"

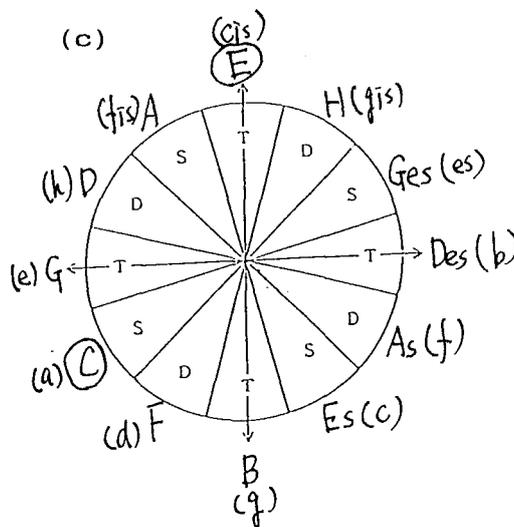
(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65							
Strophe	1	2			3				4							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	E:				C:				E:							
Funktion	T				(M1)				T				(E2)			

(b)

S	T	D
c	g	d
Ⓢ	G	D
a	e	h
A	ⓔ	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F

(c)



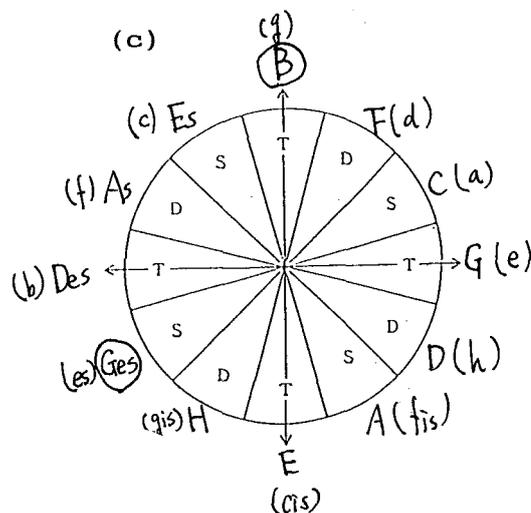
- 1-1 Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein!
 1-2 Ade nun, ihr Lieben! geschieden muss sein.
 1-3 Ade nun, ihr Berge, du väterlich' Haus!
 1-4 Es treibt in die Ferne mich mächtig hinaus.
- 2-1 Die Sonne, sie bleibt am Himmel nicht stehen,
 2-2 Es treibt sie, durch Länder und Meere zu gehn.
 2-3 Die Woge nicht haftet am einsamen Strand,
 2-4 Die Stürme, sie brausen mit Macht durch das Land.
- 3-1 Mit eilenden Wolken der Vogel dort zieht
 3-2 Und singt in der Ferne ein heimatlich' Lied.
 3-3 So treibt es den Burschen durch Wälder und Feld,
 3-4 Zu gleichen der Mutter, der wandernden Welt.
- 4-1 Da grüssen ihn Vögel bekannt überm Meer,
 4-2 Sie flogen von Fluren der Heimat hieher;
 4-3 Da duften die Blumen vertraulich um ihn,
 4-4 Sie trieben vom Lande die Lüfte dahin.
- 5-1 Die Vögel, die kennen sein väterlich' Haus,
 5-2 Die Blumen, die pflanzt er der Liebe zum Strauss,
 5-3 Und Liebe, die folgt ihm, sie geht ihm zur Hand:
 5-4 So wird ihm zur Heimat das ferneste Land.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65			
Strophe	1				2				3			
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4			
Tonart	B:				Ges:				B:			
Funktion	T				(M1)				T			

(b)

S	T	D
ges (Ges)	des Des	as As
es Es	b (B)	f F
c C	g G	d D
a A	e E	h H



(Heine) op.48-4

- 1-1 Wenn ich in deine Augen seh',
- 1-2 So schwindet all' mein Leid und Weh;
- 1-3 Doch wenn ich küsse deinen Mund,
- 1-4 So werd' ich ganz und gar gesund.

- 2-1 Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
- 2-2 Kommt's über mich wie Himmelslust;
- 2-3 Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
- 2-4 So muss ich weinen bitterlich.

(Nachspiel)

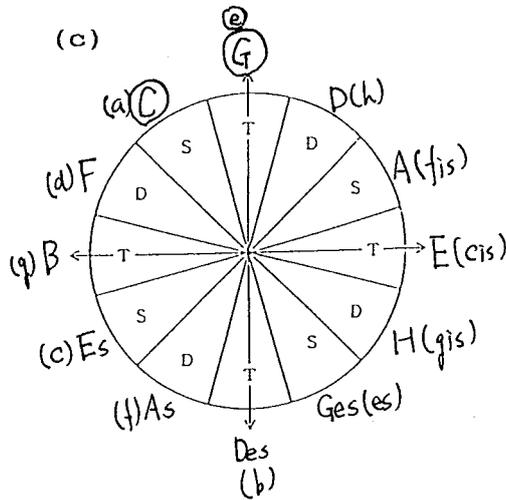
(a)

Takt	1	5	9	13	17	21
Strophe	1				2	
Zeile	1	2	3	4	1	2
Tonart	G:		C:		G:	
Funktion	T		[A3]		T [M2]T [E2]	

(b)

S	T	D
c	g	d
ⓐ	ⓑ	Ⓒ
a	e	h
A	E	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F

(c)



- 1-1 Du meine Seele, du mein Herz,
- 1-2 Du meine Wonn', o du mein Schmerz,
- 1-3 Du meine Welt, in der ich lebe,
- 1-4 Mein Himmel du, darein ich schwebe,
- 1-5 O du mein Grab, in das hinab
- 1-6 Ich ewig meinen Kummer gab.

- 2-1 Du bist die Ruh, du bist der Frieden,
- 2-2 Du bist vom Himmel mir beschieden.
- 2-3 Dass du mich liebst, macht mich mir wert,
- 2-4 Dein Blick hat mich vor mir verklärt,
- 2-5 Du hebst mich liebend über mich,
- 2-6 Mein guter Geist, mein bess'res Ich!

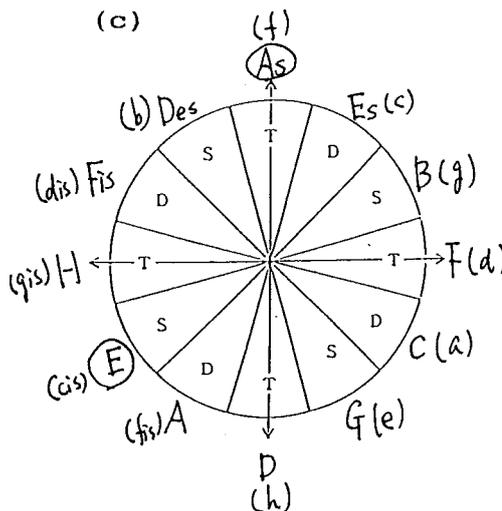
(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41
Strophe	1			2				1		2	
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5
Tonart	As:			E:				As:			
Funktion	T			(M1)				T			

(b)

S	T	D
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A

(c)



- 1-1 Schlaf, Kindlein, schlaf!
- 1-2 Wie du schläfst, so bist du brav.
- 1-3 Draussen rot im Mittagsscheine
- 1-4 Glüht der schönsten Kirschen eine.
- 1-5 Wenn du aufwächst, gehen wir,
- 1-6 Und mein Finger pflückt sie dir.
- 1-7 Schlaf, Kindlein, schlaf!
- 1-8 Wie du schläfst, so bist du brav.

- 2-1 Schlaf, Kindlein, schaf!
- 2-2 Wie du schläfst, so bist du brav.
- 2-3 Immer süsser kocht die Sonne
- 2-4 Deine Kirsche, dir zur Wonne;
- 2-5 Schlaf denn, Kindlein, leicht bedeckt,
- 2-6 Bis der Durst nach ihr dich weckt.
- 2-7 Schlaf, Kindlein, schlaf!
- 2-8 Wie du schläfst, so bist du brav.

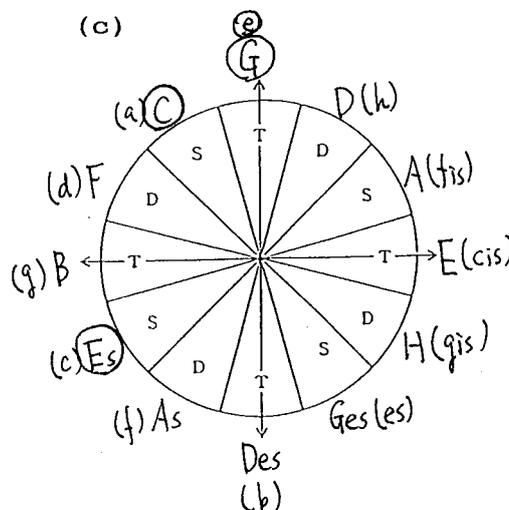
(a)

fakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65							
Strophe	1								2							
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	e:		C:		Es:		G:		e:		C:		Es:		G:	
Funktion	T		[M2]				T		T		[M2]				T	

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F

(c)



- 1-1 Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
- 1-2 Die letzten roten A stern trag herbei,
- 1-3 Und lass uns wieder von der Liebe reden,
- 1-4 Wie einst im Mai.

- 2-1 Gib mir die Hand, dass ich sie heimlich drücke
- 2-2 Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
- 2-3 Gib mir nur einen deiner süs sen Blicke,
- 2-4 Wie einst im Mai.

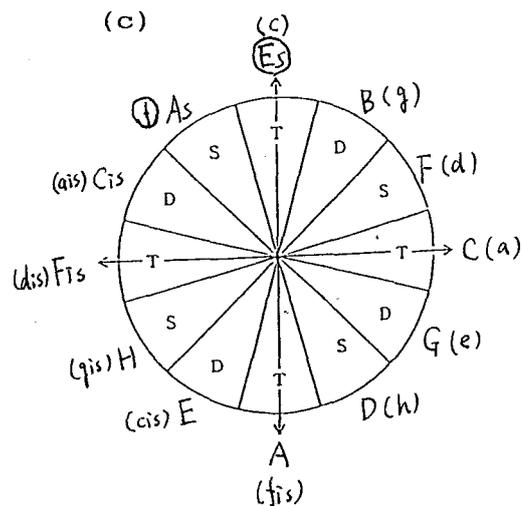
- 3-1 Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
- 3-2 Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
- 3-3 Komm an mein Herz, dass ich dich wieder habe,
- 3-4 Wie einst im Mai.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41
Strophe											
Zeile											
tonart	Es ²						f ² Es ²				
Funktion	T						[M2] T				

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis



- | | | | |
|-----|---------------------------------|-----|--|
| 1-1 | Nun der Tag müd gemacht, | 3-1 | <u>Und die Seele unbewacht</u> |
| 1-2 | Soll mein sehnlisches Verlangen | 3-2 | <u>Will in freien Flügen schweben,</u> |
| 1-3 | Freundlich die gestirnte Nacht | 3-3 | <u>Um im Zauberkreis der Nacht</u> |
| 1-4 | Wie ein müdes Kind empfangen. | 3-4 | <u>Tief und tausendfach zu leben.</u> |
-
- | | |
|-----|---|
| 2-1 | Hände, lasst von allem Tun, |
| 2-2 | Stirn, vergiss du alles Denken, |
| 2-3 | Alle meine Sinne nun |
| 2-4 | <u>Wollen sich in Schlummer senken.</u> |

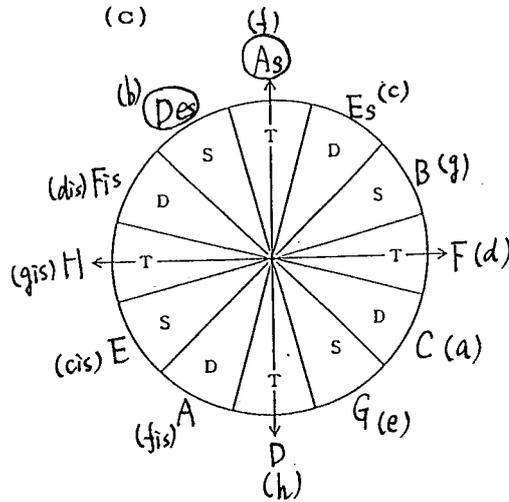
(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1		2		3				
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	
Tonart	As:				Des:				
Funktion	T				[E1]				

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis

(c)



1-1 Im Frühlings Schatten fand ich sie,
 1-2 Da band ich sie mit Rosenbändern:
 1-3 Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

2-1 Ich sah sie an; mein Leben hing
 2-2 Mit diesem Blick an ihrem Leben:
 2-3 Ich fühlt es wohl und wusst es nicht.

3-1 Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
 3-2 Und rauschte mit den Rosenbändern:
 3-3 Da wachte sie vom Schlummer auf.

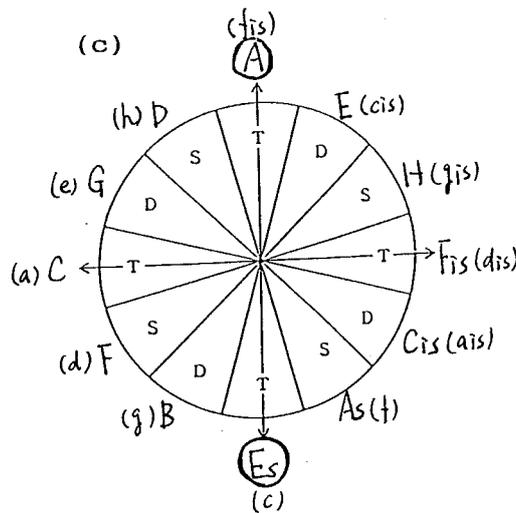
4-1 Sie sah mich an; ihr Leben hing
 4-2 Mit diesem Blick an meinem Leben
 4-3 Und um uns ward's Elysium.

(a)

Takt	1	3	9	13	17	21	25	29	33	37	41	
Strophe	1			2			3			4		
Zeile	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Tonart	A ₂			E ₃			A ₁					
Funktion	T			T			T					

(b)

S	T	D
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



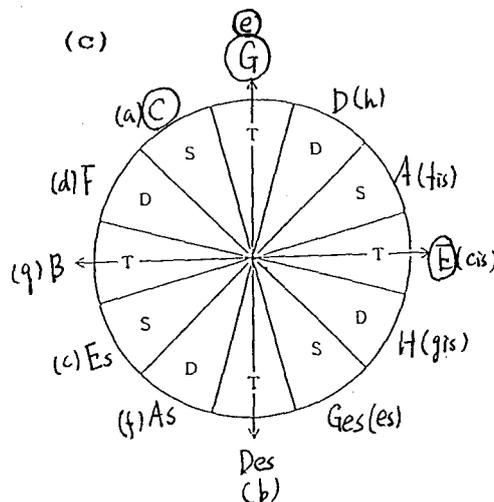
- 1-1 Warum so spät erst, Georgine?
 1-2 Das Rosenmärchen ist erzählt,
 1-3 Und honigsatt hat sich die Biene
 1-4 Ihr Bett zum Schlummer ausgewählt.
- 2-1 Sind nicht zu kalt dir diese Nächte?
 2-2 Wie lebst du diese Tage hin?
 2-3 Wenn ich dir jetzt den Frühling brächte,
 2-4 Du feurgelbe Träumerin,
- 3-1 Wenn ich mit Maithau dich benetzte,
 3-2 Begösse dich mit Junilicht!
 3-3 Doch ach, dann wärest du nicht die Letzte,
 3-4 Die stolze Einzige auch nicht.
- 4-1 Wie Träum'rin, lock' ich vergebens?
 4-2 So reich' mir schwesterlich die Hand,
 4-3 Ich hab' den Maitag dieses Lebens
 4-4 Wie du den Frühling nicht gekannt.
- 5-1 Und spät wie dir, du feurgelbe,
 5-2 Stahl sich die Liebe mir ins Herz,
 5-3 Ob spät, ob früh, es ist dasselbe
 5-4 Entzücken und derselbe Schmerz.

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61		
Strophe	1				2				3				4					
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
Tonart	e:		C:		G:		C:		G:		C:		E:		e: C:		e:	
Funktion	[A3]		[M2]		T [M2]		T		[M2]		T		T [M2]		T			

(b)

S	T	D
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As
es Es	b B	f F



- 1-1 Auf frischgemähtem Weideplatz
- 1-2 Steht einsam die Zeitlose,
- 1-3 Den Leib von einer Lilie,
- 1-4 Die Farb von einer Rose:

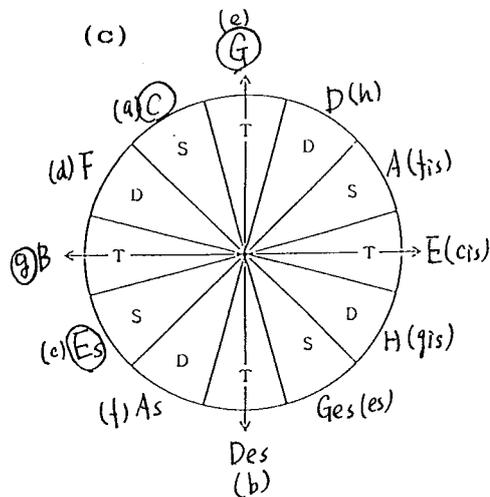
- 2-1 Doch es ist Gift, was aus dem Kelch,
- 2-2 Dem reinen, blinkt so rötlich;
- 2-3 Die letzte Blum', die letzte Lieb'
- 2-4 Sind beide schön, doch tödlich.

(a)

lakt	1	3	9	13	17	21	25
Strophe	1		2		3		
Zeile	1	2	3	4	1	2	3
Tonart	G:		C: g:		Es: g:		
Funktion	T		[M2] T		[M2] T [N]		

(b)

S	T	D
es Es	b B	f F
c C	g G	d D
a A	e E	h H
ges Ges	des Des	as As



- 1-1 Nicht im Schlafe hab ich das geträumt,
- 1-2 Hell am Tage sah ich's schon vor mir.
- 1-3 Eine Wiese voller Margeritten;
- 1-4 Tief ein weisses Haus in grünen Büschen;
- 1-5 Götterbilder leuchten aus dem Laube.

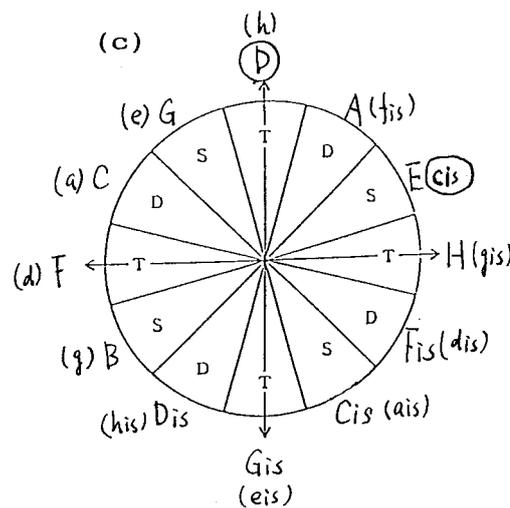
- 2-1 Und ich geh' mit einer, die mich lieb hat,
- 2-2 Ruhigen Gemütes in die Kühle
- 2-3 Dieses weissen Hauses, in den Frieden,
- 2-4 Der voll Schönheit wartet, dass wir kommen.
- 2-5 Und ich geh' mit einer, die mich lieb hat,
- 2-6 In den Frieden voll Schönheit.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37
Strophe	1									
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tonart	cis:		D:							
Funktion	[A1]		T:							

(b)

S	T	D
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
cis Cis	gis Gis	dis Dis
b B	f F	c C



- 1-1 In dämnrigen Grüften
- 1-2 Träumte ich lang
- 1-3 Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
- 1-4 Von deinem Duft und Vogelsang.

- 2-1 Nun liegst du erschlossen
- 2-2 In Gleiss und Zier
- 2-3 Von Licht übergossen
- 2-4 Wie ein Wunder vor mir.

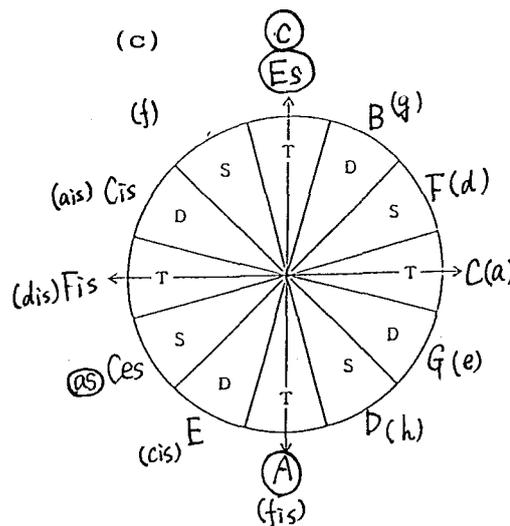
- 3-1 Du kennst mich wieder,
- 3-2 Du lockest mich zart,
- 3-3 Es zittert durch all meine Glieder
- 3-4 Deine selige Gegenwart.

(a)

takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65
Strophe	1				2				3
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
Tonart	C(a _s)				E _s				A:
Funktion	(A4)				T				T

(b)

S	T	D
(a _s) A _s	es (E _s)	b B
f F	(c) C	g G
d D	a (A)	e E
h H	fis Fis	cis Cis



- 1-1 Der Garten trauert,
- 1-2 Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
- 1-3 Der Sommer schauert
- 1-4 Still seinem Ende entgegen.

- 2-1 Golden tropft Blatt um Blatt
- 2-2 Nieder vom hohen Akazienbaum.
- 2-3 Sommer lächelt erstaunt und matt
- 2-4 In den sterbenden Gartentraum.

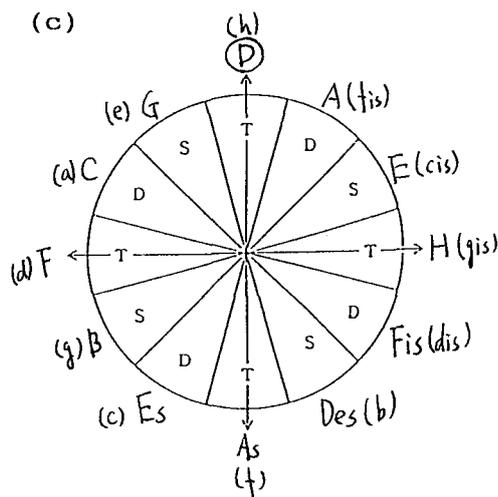
- 3-1 Lange noch bei den Rosen
- 3-2 Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
- 3-3 Langsam tut er die grossen,
- 3-4 Müd gewordenen Augen zu.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61	65
Strophe	[Shaded blocks: 1-5, 17-21, 37-41, 61-65]																
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5
Tonart	D:								D:								
Funktion	T								[N] T								

(b)

S	T	D
g G	d D	a A
e E	h H	fi Fi
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



- 1- 1 Wo die Rose hier blüht,
- 1- 2 Wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
- 1- 3 Wo das Turtelchen lockt,
- 1- 4 Wo sich das Grillchen ergötzt,
- 1- 5 Welch ein Grab ist hier,
- 1- 6 Das alle Götter mit Leben
- 1- 7 Schön bepflanzt und geziert?
- 1- 8 Es ist Anakreons Ruh.
- 1- 9 Frühling, Sommer und Herbst
- 1-10 Genoss der glückliche Dichter;
- 1-11 Vor dem Winter hat ihn
- 1-12 Endlich der Hügel geschützt.

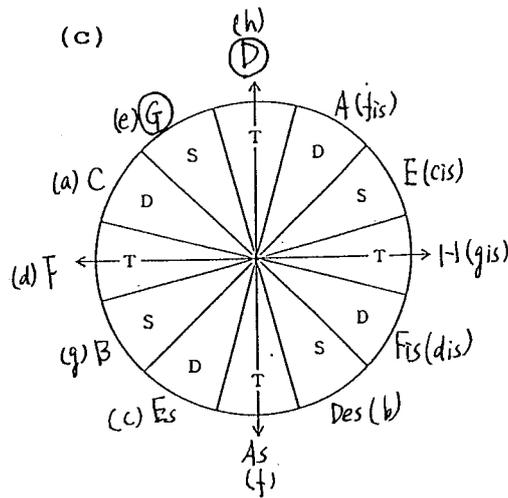
(a)

fakt	1	5	9	13	17	21						
Strophe	1											
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Tonart	D:			G:		D:						
Funktion	T			[M2]		T						

(b)

S	T	D
g ⓐ	d ⓓ	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C

(c)



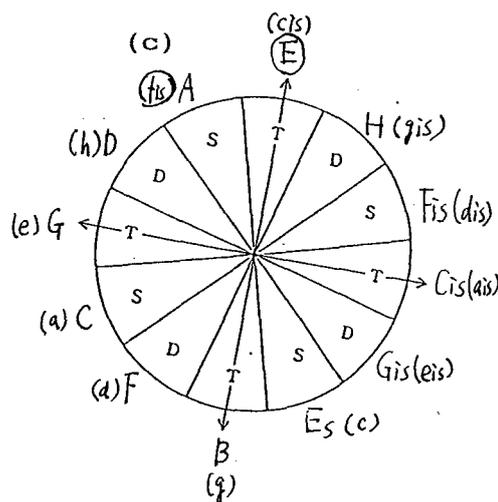
- 1- 1 Angelehnt an die Efeuwand
 1- 2 Dieser alten Terrasse,
 1- 3 Du, einer luftgeborenen Muse
 1- 4 Geheimnisvolles Saitenspiel,
 1- 5 Fang an,
 1- 6 Fange wieder an
 1- 7 Deine melodische Klage!
- 2- 1 Ihr kommet, Winde, fern herüber,
 2- 2 Ach! von des Knaben,
 2- 3 Der mir so lieb war,
 2- 4 Frisch grünendem Hügel.
 2- 5 Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
 2- 6 Übersättigt mit Wohlgerüchen,
 2- 7 Wie süß bedrängt ihr dies Herz!
 2- 8 Und säuselt her in die Saiten,
 2- 9 Angezogen von wohl lautender Wehmut,
 2-10 Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
 2-11 Und hinsterbend wieder.
- 3- 1 Aber auf einmal,
 3- 2 Wie der Wind heftiger herstösst,
 3- 3 Ein holder Schrei der Harfe
 3- 4 Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
 3- 5 Meiner Seele plötzliche Regung;
 3- 6 Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt,
 3- 7 All ihre Blätter vor meine Füße!

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65							
Strophe	1		2		3		4		5							
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Tonart	fis:		E:													
Funktion	(A1)		T													

(b)

S	T	D
a	e	h
A	ⓔ	H
ⓕis	cis	gis
Fis	Cis	Gis
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D



(aus "Italienisches Liederbuch")

(Vorspiel)

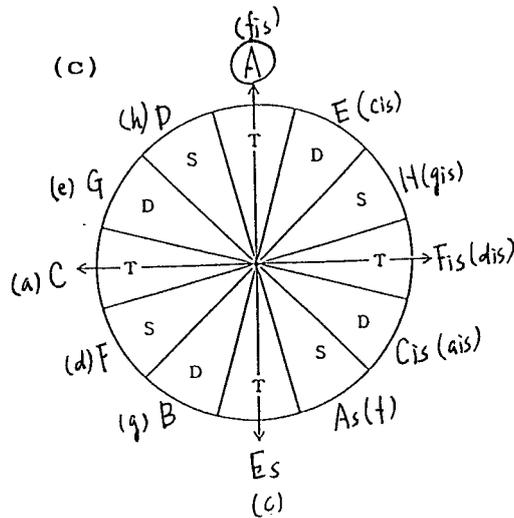
- 1-1 Auch kleine Dinge können uns entzücken,
- 1-2 Auch kleine Dinge können teuer sein.
- 1-3 Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken;
- 1-4 Sie werden schwer bezahlt und sind nur klein.
- 1-5 Bedenkt, wie klein ist die Olivenfrucht,
- 1-6 Und wird um ihre Güte doch gesucht.
- 1-7 Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist,
- 1-8 Und duftet doch so lieblich, wie ihr wißt.

(a)

takt	1	5	9	13	17	21			
Strophe	1						1		
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	1
Tonart	A:								
Funktion	[A2]								

(b)

S	T	D
d	a	e
D	$\text{\textcircled{A}}$	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G



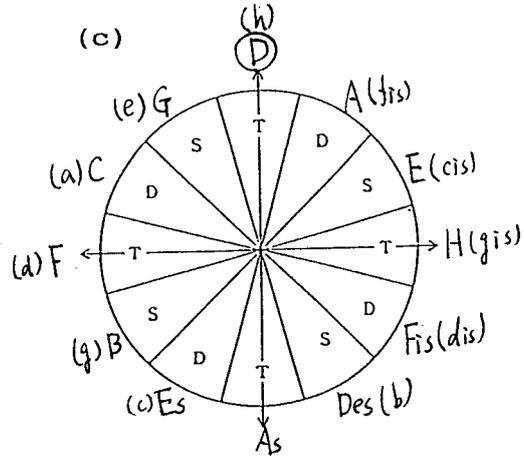
- 1-1 Tochter des Waldes, du Lilienverwandte,
 1-2 So lang' von mir gesuchte, unbekante,
 1-3 Im fremden Kirchhof, öd' und winterlich,
 1-4 Zum erstenmal, o Schöne, find' ich dich!
- 2-1 Von welcher Hand gepflegt du hier erblühtest,
 2-2 Ich weiss es nicht, noch wessen Grab du hütetest;
 2-3 Ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil,
 2-4 Ist's eine Jungfrau, lieblich fiel ihr Teil.
- 3-1 Im nächt'gen Hain, von Schneelicht überbreitet,
 3-2 Wo fromm das Reh an dir vorüberweidet,
 3-3 Bei der Kapelle, am krystallinen Teich,
 3-4 Dort sucht' ich deiner Heimat Zauberreich.
- 4-1 Schön bist du, Kind des Mondes, nicht der Sonne;
 4-2 Dir ware tödlich andrer Blumen Wonne,
 4-3 Dich nährt, den keuschen Leib voll Reif und Duft,
 4-4 Himmlischer Kälte balsamsüsse Luft.
- 5-1 In deines Busens goldner Fülle gründet
 5-2 Ein Wohlgeruch, der sich nur kaum verkundet;
 5-3 So duftete, berührt von Engelshand,
 5-4 Der benedeiten Mutter Brautgewand.
- 6-1 Dich würden, mahnd an das heil'ge Leiden,
 6-2 Fünf Purpurtropfen schön und einzig kleiden:
 6-3 Doch kindlich zierst du, um die Weihnachtzeit,
 6-4 Lichtgrün mit einem Hauch dein weisses Kleid.
- 7-1 Der Elfe, der in mitternächt'ger Stunde
 7-2 Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde,
 7-3 Von deiner mystischen Glorie steht er scheu
 7-4 Neugierig still von fern und huscht vorbei.

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73										
Strophe	1		2	3	4		5	6	7											
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	D:																			
Funktion	T [RK]																			

(b)

S	T	D
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



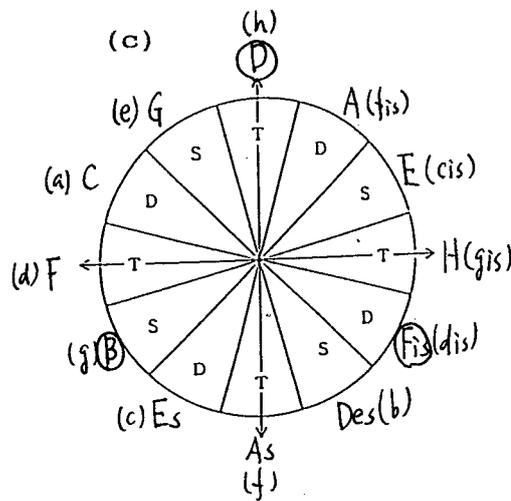
- | | | | |
|-----|------------------------------------|-----|---------------------------------------|
| 1-1 | Auf die Dächer zwischen blassen | 3-1 | <u>So in meinen jungen Tagen</u> |
| 1-2 | Wolken scheint der Mond herfür, | 3-2 | <u>Hab' ich manche Sommernacht</u> |
| 1-3 | Ein Student dort auf der Gassen | 3-3 | <u>Auch die Laute hier geschlagen</u> |
| 1-4 | Singt vor seiner Liebsten Tür. | 3-4 | Und manch lust'ges Lied erdacht. |
| | | | |
| 2-1 | Und die Brunnen rauschen wieder | 4-1 | Aber von der stillen Schwelle |
| 2-2 | Durch die stille Einsamkeit | 4-2 | Trugen sie mein Lieb zur Ruh- |
| 2-3 | Und der Wald vom Berge nieder, | 4-3 | Und du, fröhlicher Geselle, |
| 2-4 | <u>Wie in alter, schöner Zeit.</u> | 4-4 | Singe, sing nur immerzu! |

(a)

lakt	1	9	17	25	33	41	49	57	65			
Strophe	1		2		3		4		5			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	D:				Fis:		B:		D:			
Funktion	T				D		[M2]		T			

(b)

S	T	D
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es



1-1 Auf ihrem Leibrösslein,
 1-2 So weiss wie der Schnee,
 1-3 Die schönste Prinzessin
 1-4 Reit't durch die Allee.

3-1 Du rosenfarbs Hütlein,
 3-2 Wohl auf und wohl ab,
 3-3 O wirf eine Feder
 3-4 Verstothen herab!

2-1 Der Weg, den das Rösslein
 2-2 Hintanzet so hold,
 2-3 Der Sand, den ich streute,
 2-4 Er blinket wie Gold.

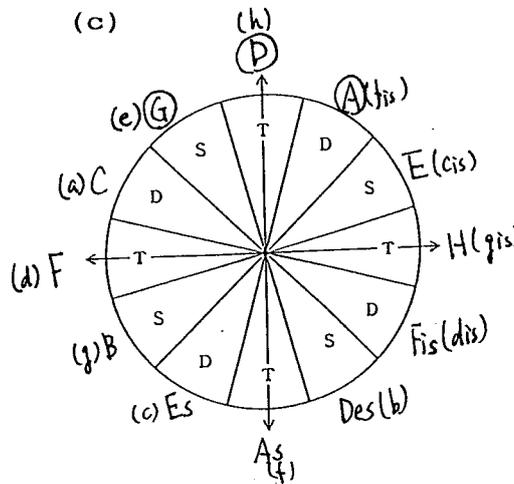
4-1 Und willst du dagegen
 4-2 Eine Blüte von mir,
 4-3 Nimm tausend für eine,
 4-4 Nimm alle dafür!

(a)

Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49			
Strophe	1				2				3				4			
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	D:				A: G: D:											
Funktion	T				[RK]											

(b)

S	T	D
g Ⓞ G	d Ⓞ D	a Ⓞ A
e E	h H	fis Fis
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C



- 1-1 Du bist Orplid, mein Land!
- 1-2 Das ferne leuchtet;
- 1-3 Vom Meere dampfet dein besonner Strand
- 1-4 Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

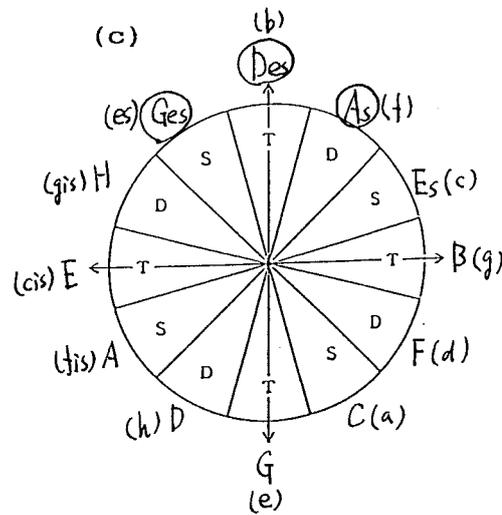
- 2-1 Uralte Wasser steigen
- 2-2 Verjüngt um deine Hüften, Kind!
- 2-3 Vor deiner Gottheit beugen
- 2-4 Sich Könige, die deine Wärter sind.

(a)

Takt	1	5	9	13	17			
Strophe	1		2					
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	Des: As: Ges: Des							
Funktion	←(RK)→							

(b)

S	T	D
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H



1-1 Lebe wohl!— Du fühlst nicht,
 1-2 Was es heisst, dies Wort der Schmerzen;
 1-3 Mit getrostem Angesicht
 1-4 Sagst du's und leichtem Herzen.

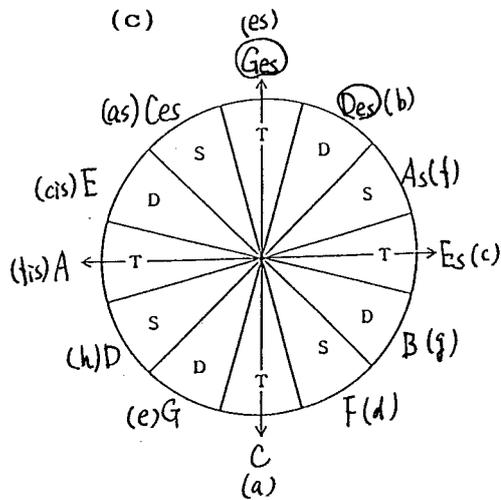
2-1 Lebe wohl!— Ach, tausendmal
 2-2 Hab ich mir es vorgesprochen
 2-3 Und in nimmersatter Qual
 2-4 Mir das Herz damit gebrochen.

(a)

fakt	1	5	9	13	17
Strophe	1		2		
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4		
Tonart	Ges ⁺			Des ⁺	
Funktion	T			D	

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



(Vorspiel)

- 1-1 Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
- 1-2 Im dunklen Laub die Goldorangen glühen,
- 1-3 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
- 1-4 Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht,
- 1-5 Kennst du es wohl?
- 1-6 Dahin! Dahin!
- 1-7 Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

- 2-1 Kennst du das Haus auf Säulen ruht sein Dach,
- 2-2 Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
- 2-3 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
- 2-4 Was hat man dir, du armes Kind, getan?
- 2-5 Kennst du es wohl?
- 2-6 Dahin! Dahin!
- 2-7 Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn?

- 3-1 Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
- 3-2 Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
- 3-3 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
- 3-4 Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
- 3-5 Kennst du ihn wohl?
- 3-6 Dahin! Dahin!
- 3-7 Geht unser Weg; o Vater, lass uns ziehn!

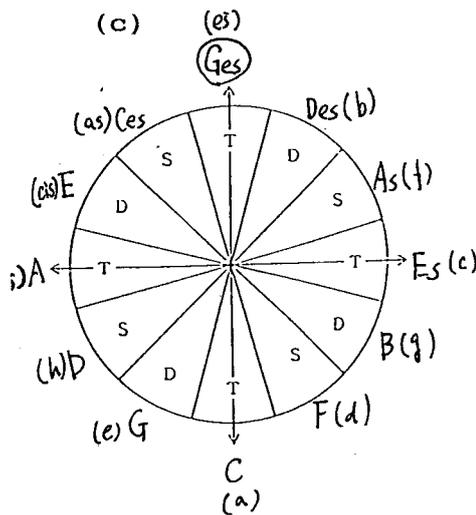
(Nachspiel)

(a)

Takt	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89	97	105	113	121
Strophe	1					2					3					
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2
Tonart	Ges:					Ges:					Ges:					
Funktion	[A1]					[A1]					[A1] [E2]					

(b)

S	T	D
ces	ges	des
Ces	Ges	Des
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E



1-1 Du liebe, treue Laute, 4-1 Wir wollen dennoch singen!
 1-2 Wie manche Sommernacht, 4-2 So still ist's auf der Welt;
 1-3 Bis dass der Morgen graute, 4-3 Wer weiss, die Lieder dringen
 1-4 Hab' ich mit dir durchwacht! 4-4 Vielleicht zum Sternenzelt.

2-1 Die Täler wieder nachten, 5-1 Wer weiss, die da gestorben,
 2-2 Schon sinkt das Abendrot, 5-2 Sie hören droben mich
 2-3 Doch die sonst mit uns wachten, 5-3 Und öffnen leis die Pforten
 2-4 Die liegen lange tot. 5-4 Und nehmen uns zu sich.

(Nachspiel)

3-1 Was wollen wir nun singen
 3-2 Hier in der Einsamkeit,
 3-3 Wenn alle von uns gingen,
 3-4 Die unser Lied erfreut?

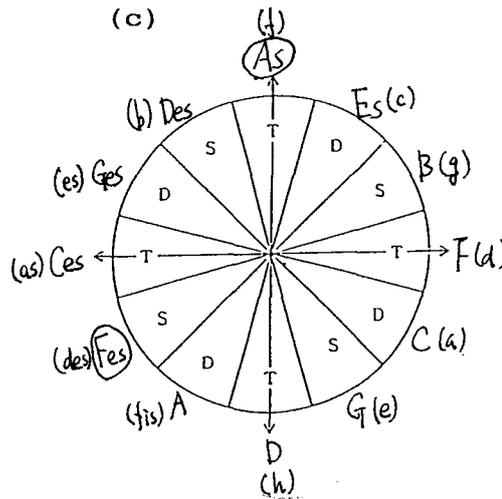
(a)

takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	61	65	69
Strophe																		
Zeile																		
Tonart	As:																(Fes)	As
Funktion	T																(E2)	T

(b)

S	T	D
fes	ces	ges
(Fes)	Ces	Ges
des	as	es
Des	(As)	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A

(c)



1-1 Des Wassermanns sein Töchterlein
 1-2 Tanzt auf dem Eis im Vollmondschein,
 1-3 Sie singt und lachtet sonder Scheu
 1-4 Wohl an des Fischers Haus vorbei.

2-1 "Ich bin die Jungfer Binsefuss,
 2-2 Und meine Fisch' wohl hüten muss,
 2-3 Meine Fisch', die sind im Kasten,
 2-4 Sie haben kalte Fasten;
 2-5 Von Böhmerglas mein Kasten ist,
 2-6 Da zähl' ich sie zu jeder Frist.

3-1 Gelt, Fischermatz? gelt, alter Tropf,
 3-2 Dir will der Winter nicht in Kopf?
 3-3 Komm mir mit deinen Netzen!
 3-4 Die will ich schön zerfetzen!
 3-5 Dein Mägdlein zwar ist fromm und gut,
 3-6 Ihr Schatz ein braves Jägerblut.

4-1 Drum häng ich ihr, zum Hochzeitstrauss,
 4-2 Ein schilfen Kränzlein vor das Haus,
 4-3 Und einen Hecht, von Silber schwer,
 4-4 Er stammt von König Artus her,
 4-5 Ein Zwergen-Goldschmieds-Meisterstück,
 4-6 Wer's hat, dem bringt es eitel Glück:
 4-7 Er lässt sich schuppen Jahr für Jahr,
 4-8 Da sind's fünfhundert Gröschlein bar.

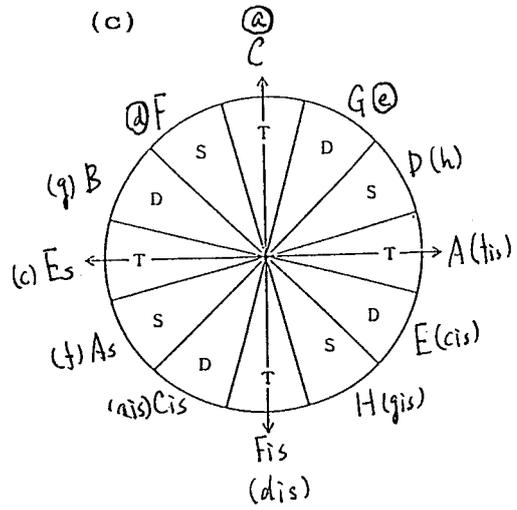
5-1 Ade, mein Kind! Ade für heut!
 5-2 Der Morgenhahn im Dorfe schreit."

(a)

Takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	43	45	47	49	51	53	55	57	59	61	63	65	67	69	71	73	75	77	79	81	83	85	87	89	91	93	95	97	99	101	103	105	107	109	111	113	115	117	119	121	123	125	127	129																																																																
Strophe	1												2												3												4												5																																																																																
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129
Tonart	a- (e)(d)																								(e)(d)																																																																																																								
Funktion	T [RK]																																				[RK]																																																																																												

(b)

S	T	D
ⓓ D	ⓐ A	ⓔ E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G



1-1 Wenn zu der Regenwand
 1-2 Phöbus sich gattet,
 1-3 Gleich steht ein Bogenrand
 1-4 Farbig beschattet.

3-1 So sollst du, muntrer Greis,
 3-2 Dich nicht betrüben:
 3-3 Sind gleich die Haare weiss.
 3-4 Doch wirst du lieben.

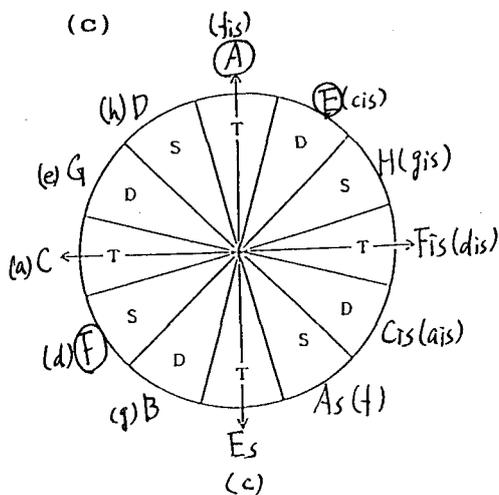
2-1 Im Nebel gleichen Kreis
 2-2 Seh ich gezogen;
 2-3 Zwar ist der Bogen weiss,
 2-4 Doch Himmelsbogen.

(a)

Takt	1	3	9	13
Strophe	1	2	3	
Zeile	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	
Tonart	A: F:		E:	
Funktion	T (A3)		D	

(b)

S	T	D
f ⓕ	c C	g G
d D	a Ⓐ	e Ⓔ
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B



[1 2 9] [Wolf 13] <Sterb ich, so hüllt in Blumen>
 (aus "Italienisches Liederbuch")

[TR]

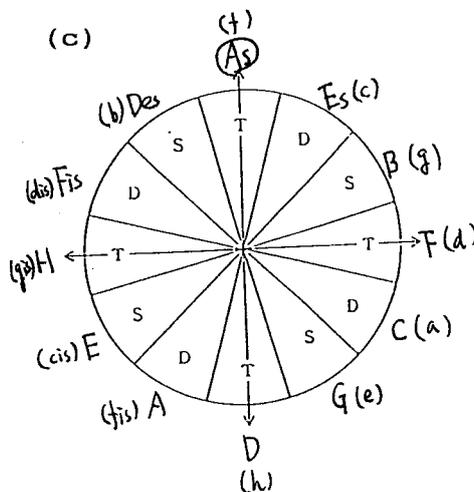
- 1-1 Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder;
- 1-2 Ich wünsche nicht, dass ihr ein Grab mir grabt.
- 1-3 Genüßer jenen Mauern legt mich nieder,
- 1-4 Wo ihr so manchmal mich gesehen habt.
- 1-5 Dort legt mich hin, in Regen oder Wind;
- 1-6 Gern sterb ich, ist's um dich, geliebtes Kind.
- 1-7 Dort legt mich hin in Sonnenschein und Regen;
- 1-8 Ich sterbe lieblich, sterb ich deinetwegen.

(a)

takt	1	5	9	13	17										
Strophe	1														
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8							
Tonart	As ²														
Funktion	[TR]														

(b)

S	T	D
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis



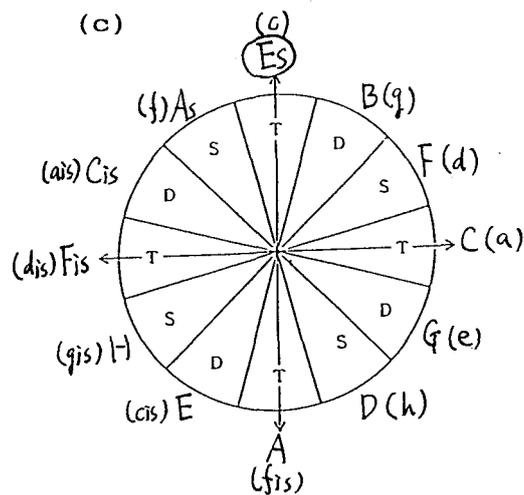
- | | | | |
|-----|------------------------------------|-----|-------------------------------|
| 1-1 | Über Nacht, über Nacht, | 3-1 | Über Nacht, über Nacht |
| 1-2 | Kommt still das Leid, | 3-2 | Kommt Freud und Leid, |
| 1-3 | Und bist du erwacht, | 3-3 | Und eh du's gedacht, |
| 1-4 | O traurige Zeit, | 3-4 | Verlassen dich beid' |
| 1-5 | Du grüßest den dämmernden Morgen | 3-5 | Und gehen dem Herrn zu sagen, |
| 1-6 | Mit Weinen und mit <u>Sorgen</u> . | 3-6 | Wie du sie getragen. |
-
- | | |
|-----|---------------------------------|
| 2-1 | Über Nacht, über Nacht |
| 2-2 | Kommt still das Glück, |
| 2-3 | Und bist du erwacht, |
| 2-4 | O selig Geschick, |
| 2-5 | Der düstre Traum ist zerronnen, |
| 2-6 | Und Freude ist gewonnen. |

(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37								
Strophe	1			2			3			4								
Zeile	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
Tonart	Es:																	
Funktion	[TR]			[TR]			[TR]											

(b)

S	T	D
as	es	b
As	Es	B
f	c	g
F	C	G
d	a	e
D	A	E
h	fis	cis
H	Fis	Cis



1-1 Gelassen stieg die Nacht ans Land,
 1-2 Lehnt träumend an der Berge Wand,
 1-3 Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
 1-4 Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
 1-5 Und kecker rauschen die Quellen hervor,
 1-6 Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
 1-7 Vom Tage,
 1-8 Vom heute gewesenen Tage.

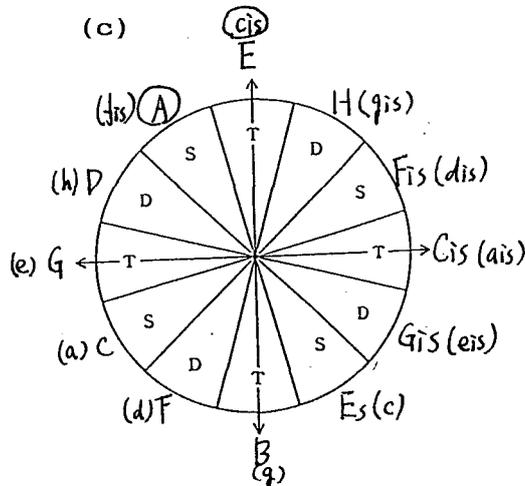
2-1 Das uralte alte Schlummerlied,
 2-2 Sie achtet's nicht, sie ist es müd;
 2-3 Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
 2-4 Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
 2-5 Doch immer behalten die Quellen das Wort,
 2-6 Es singen die Wasser im Schläfe noch fort
 2-7 Vom Tage,
 2-8 Vom heute gewesenen Tage.

(a)

Takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41			
Strophe	1				2								3											
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Tonart	cjs:												(A)											
Funktion	T												[M2]											

(b)

S	T	D
a	e	h
(A)	E	H
fis	(cis)	gis
Fis	Cis	Gis
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D



- 1- 1 Und steht Ihr früh am Morgen auf vom Bette,
- 1- 2 Scheucht Ihr vom Himmel alle Wolken fort,
- 1- 3 Die Sonne lockt Ihr auf die Berge dort,
- 1- 4 Und Engelein erscheinen um die Wette
- 1- 5 Und bringen Schuh und Kleider Euch sofort.
- 1- 6 Dann, wenn Ihr ausgeht in die heilige Mette,
- 1- 7 So zieht Ihr alle Menschen mit Euch fort,
- 1- 8 Und wenn Ihr naht der benedeiten Stätte,
- 1- 9 So zündet Euer Blick die Lampen an.
- 1-10 Weihwasser nehmt Ihr, macht des Kreuzes Zeichen
- 1-11 Und netzet Eure weisse Stirn sodann
- 1-12 Und neiget Euch und beugt die Knie in gleichen-
- 1-13 O wie holdselig steht Euch alles an!
- 1-14 Wie hold und selig hat Euch Gott begabt,
- 1-15 Die Ihr der Schönheit Kron' empfangen habt!
- 1-16 Wie hold und selig wandelt Ihr im Leben;
- 1-17 Der Schönheit Palme ward an Euch gegeben.

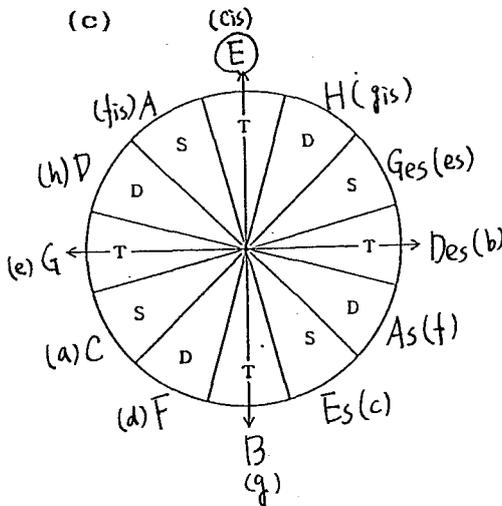
(a)

fakt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41							
Strophe	[Hatched area]																	
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	[Hatched area]
tonart	E:																	
funktion	T [RK]																	

(b)

S	T	D
a	e	h
A	ⓔ	H
ges	des	as
Ges	Des	As
es	b	f
Es	B	F
c	g	d
C	G	D

(c)



[1 3 3] [Wolf 17] <Und willst du deinen Liebsten sterben sehen>
 (aus "Italianisches Liederbuch")

[M2]

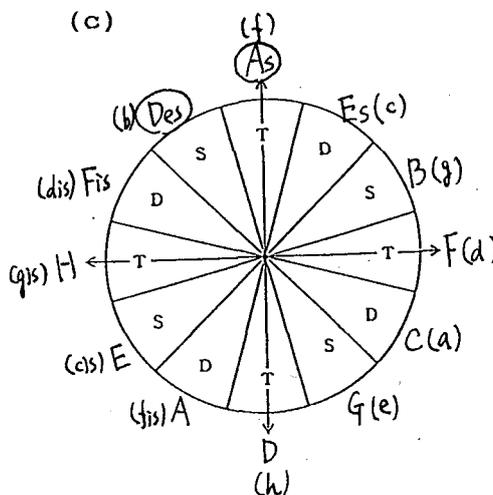
- 1-1 Und willst du deinen Liebsten sterben sehen,
- 1-2 So trage nicht dein Haar gelockt, du Holde.
- 1-3 Lass von den Schultern frei sie niederwehen;
- 1-4 Wie Fäden sehn sie aus von purem Golde.
- 1-5 Wie goldne Fäden, die der Wind bewegt —
- 1-6 Schön sind die Haare, schön ist, die sie trägt!
- 1-7 Goldfäden, Seidenfäden ungezählt-
- 1-8 Schön sind die Haare, schön ist, die sie strahlt!

(a)

fakt	1	3	9	13	17			
Strophe	1							
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonart	As ²		(Des)					
Funktion	T		(M2)					

(b)

S	T	D
des Des	as As	es Es
b B	f F	c C
g G	d D	a A
e E	h H	fis Fis



- 1-1 Über Wipfel und Saaten
- 1-2 In den Glanz hinein –
- 1-3 Wer mag sie erraten,
- 1-4 Wer holte sie ein?
- 1-5 Gedanken sich wiegen,
- 1-6 Die Nacht ist verschwiegen,
- 1-7 Gedanken sind frei.

- 2-1 Errät es nur eine,
- 2-2 Wer an sie gedacht
- 2-3 Beim Rauschen der Haine,
- 2-4 Wenn niemand mehr wacht
- 2-5 Als die Wolken, die fliegen –
- 2-6 Mein Lieb ist verschwiegen
- 2-7 Und schön wie die Nacht.

(a)

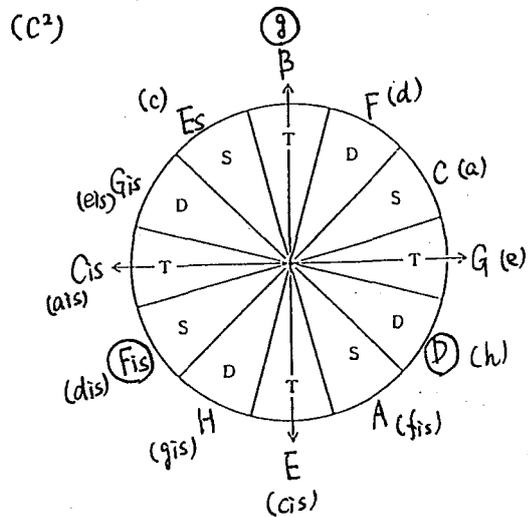
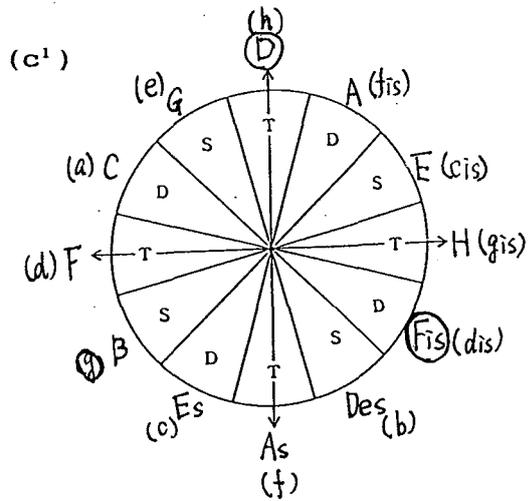
takt	1	5	9	13	17	21	25							
Strophe	1				2									
Zeile	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Tonart	g:		Fis:		D:		g:		Fis:		D:			
Funktion	S		S		D		T		S		D		T	

(b¹)

S	T	D
g	d	a
G	D	A
e	h	fis
E	H	Fis
des	as	es
Des	As	Es
b	f	c
B	F	C

(b²)

S	T	D
c	g	d
C	G	D
a	e	h
A	E	H
fis	cis	gis
Fis	Cis	Gis
es	b	f
Es	B	F



- 1-1 Wenn du zu den Blumen gehst,
 1-2 Pflücke die schönsten, dich zu schmücken.
 1-3 Ach, wenn du in dem Gärtlein stehst,
 1-4 Müsstest du dich selber pflücken.
- 2-1 Alle Blumen wissen ja,
 2-2 Dass du hold bist ohnegleichen.
 2-3 Und die Blume, die dich sah —
 2-4 Farb und Schmuck muss ihr erbleichen.
- 3-1 Wenn du zu den Blumen gehst,
 3-2 Pflücke die schönsten, dich zu schmücken.
 3-3 Ach, wenn du in dem Gärtlein stehst,
 3-4 Müsstest du dich selber pflücken.
- 4-1 Lieblicher als Rosen sind
 4-2 Küsse, die dein Mund verschwendet,
 4-3 Weil der Reiz der Blumen endet,
 4-4 Wo dein Liebreiz erst beginnt.
- 5-1 Wenn du zu den Blumen gehst,
 5-2 Pflücke die schönsten, dich zu schmücken.
 5-3 Ach, wenn du in dem Gärtlein stehst,
 5-4 Müsstest du dich selber pflücken.

(a)

takt	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41	43	45	
Strophe	1				2				3				4				5							
Zeile	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Tonart	A:				D:				A:				D:				A:							
Funktion	T				(M1)				T				(M1)				T							

(b)

S	T	D
d D	a A	e E
h H	fis Fis	cis Cis
as As	es Es	b B
f F	c C	g G

(c)

