

Domen Fajfar

Matr.Nr.: 61800102

Die schöne Müllerin

Analyse und Interpretation des Werkes

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Gesang

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Renald Deppe und Matthias Giesen

Linz, den 28.6.2019

Abstract

Die schöne Müllerin ist einer der herausragenden und meist aufgeführten Liederzyklen und bildet (in Verbindung mit der *Winterreise*) den Höhepunkt, des von Franz Schubert perfektionierten deutschen Kunstliedes. Das vom Wilhelm Müller verfasste Libretto, welches bereits vor Schubert als gesellschaftliches Liederspiel vertont wurde und Müllers eigene Liebesgeschichte widerspiegelte, wurde vom jungen Schubert aufgegriffen und während eines Krankenhaus Aufenthaltes in eins der allerersten Liederzyklen verwandelt. Geprägt durch den Liebeskummer beider Künstler und erfüllt mit Schuberts musikalischem Genie, entstand so, der aus 20 Liedern bestehende Zyklus, der die emotionelle Verwandlung eines jungen Müllerburschen mitverfolgt, von jugendlicher Sorglosigkeit und lebensfrohen Überdruß bis hin zur herzerreißenden Liebeskummer und verzweifelter Resignation. Wie der Schubert dies musikalisch darstellte und welche Mittel er hierzu verwendete ist Thema dieser Arbeit und wird in der Analyse sämtlicher Lieder dieses Zyklus, welche den Großteil dieser Arbeit bildet, genau untersucht und bearbeitet.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
1. Einleitung	4
2. Wilhelm Müller	5
3. Die schöne Müllerin als Gedicht	7
4. Franz Schubert	9
5. Schuberts schöne Müllerin	16
5.1. Das Wandern	17
5.2. Wohin?	19
5.3. Halt!	21
5.4. Danksagung an den Bach	24
5.5. Am Feierabend	26
5.6. Der Neugierige	29
5.7. Ungeduld	33
5.8. Morgengruß	35
5.9. Des Müllers Blumen	37
5.10. Tränenregen	38
5.11. Mein	41
5.12. Pause	43
5.13. Mit dem grünen Lautenbande	46
5.14. Der Jäger	47
5.15. Eifersucht und Stolz	49
5.16. Die liebe Farbe	51
5.17. Die böse Farbe	53
5.18. Trockne Blumen	56
5.19. Der Müller und das Bach	58
5.20. Des Baches Wiegenlied	62
6. Schlusswort	63
7. Literaturverzeichnis	64
8. Notenverzeichnis	65

1. Einleitung

Als ich nach der abgeschlossenen Matura nach Österreich gekommen bin und mein Gesangstudium an der ABPU angetreten habe, bin ich ziemlich bald das erste Mal mit dem deutschen Lied in Kontakt gekommen. Damals hat es sich für mich in keinerlei Weise von anderen Stücken unterschieden, die ich sonst auch gesungen habe. Im Laufe der Zeit jedoch und meinem zunehmenden Interesse für diese Gattung habe ich eine Zuneigung zu dieser Musik entwickelt und sie bildete fortlaufend einen äußerst bedeutenden Teil meiner Gesangsausbildung. Aus diesem Grund wollte ich mein Master Studium, obwohl es an der ABPU keine Lied Spezialisierung innerhalb dieses gibt, dennoch, dem deutschen Lied widmen und habe in Folge dessen in den vergangenen 3 Jahren versucht viele Lieder und vor allem Liederzyklen der deutschen Meister näher kennenzulernen und sie zum Teil auch zu erlernen. Seien es Schumanns *Liederkreise*, die *Dichterliebe* oder die *12 Gedichte nach Justus Kerner*, die *schöne Magelone* von Brahms, der *Krämerspiegel* von Strauß, die *Liederbücher* von Wolf, Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*, sein *Lied der Erde*, die *Rückert Lieder*, Wagners *Wesendonck Lieder* oder unzählige andere Lieder die keinem Zyklus angehören aber dennoch ergreifende Geschichten und Gefühle vermitteln. All diese Werke haben mich zum Abschluss meines Studiums schließlich an den Urquell des deutschen Liedes gebracht, nämlich an seinen „Erfinder“ oder zumindest den Mann, der das Deutsche Lied als solches als erster etablierte und es meiner Empfindung nach auch zur Vollkommenheit erhob, nämlich an Franz Schubert und seinem ersten großen Liederzyklus: „die schöne Müllerin“ nach der Dichtung von Wilhelm Müller. Da ich dieses monumentale Werk auch bei meinem öffentlichen Abschlusskonzert gesungen habe, dachte ich, dass ich durch diese Masterarbeit, einiges über Schuberts Müllerin in Erfahrung bringen könnte, dass mir bei deren weiteren Interpretation helfen würde. Aber auch, zu lernen was den Menschen und Musiker Schubert ausmachte und ihn dazu bewegte dieses Meisterwerk zu komponieren. In der folgenden Arbeit werde ich diesen und weiteren Fragen auf dem Grund gehen und den Versuch einer Analyse dieses großartigen Werkes wagen.

2. Wilhelm Müller

Zwar ist das Hauptthema dieser Arbeit die musikalische Vertonung der Schönen Müllerin von Franz Schubert, jedoch wäre diese nie zustande gekommen gäbe es nicht die Dichtung Wilhelm Müllers. Der uns vor allem als Dichter bekannte, jedoch auch als Publizist, Essayist und Übersetzer tätige Müller wurde am 7. Oktober 1794 in Dessau geboren und überlebte als einziger von sechs Kindern. Sein Vater war Schneider, was ihn in recht bescheidenen Verhältnissen aufwachsen ließ. Durch eine lukrative zweite Eheschließung seines Vaters und die dazugehörige Mitgift wurde dem hochbegabten jedoch dennoch ermöglicht 1812 das Studium der Klassischen Philologie in Berlin anzutreten. Im Jahre 1813 trat er als Freiwilliger dem Preußischen Heer bei, wo er an den Schlachten gegen Napoleon bei Lützen, Bautzen, Hanau und Kulm teilgenommen hatte. Den Großteil der Zeit verbrachte er in Brüssel, wo auch seine ersten erhaltenen Gedichte entstanden sind. Im selben Jahr setzte er seine Studien in Berlin wieder fort und verkehrte des Öfteren in den dortigen literarischen Salons wo er in Kontakt kam mit den tonangebenden Künstlern und Literaten seiner Zeit wie etwa dem Dichter Ludwig Tieck¹ oder dem Komponisten Ludwig Berger, der als erster Teile von Müllers Schönen Müllerin vertonte. Vermutlich lernte er bei diesen Versammlungen auch die Dichterin Luise Hensel² kennen, in die er sich unglücklich verliebte und ihr Gedichte wie *Wunderblume* oder auch *Mondschein* widmete. Zwar erwiderte sie seine Gefühle nicht, oder bemerkte sie erst gar nicht, jedoch verkörperte sie 1816 in Bergers gesellschaftlichen Liederspiel *Die schöne Müllerin* den verliebten Gärtnerknaben, obwohl sie für Wilhelm Müller eigentlich seine schöne Müllerin war. Müller selbst war in dieser Inszenierung, wie könnte es auch anders sein, der verliebte Müllerbursch. Nach dem er 1817 sein Studium abgeschlossen hatte, begab sich Müller als wissenschaftlicher Begleiter des Barons Albert von Sack auf eine Reise nach Griechenland und Kleinasien. Durch die Pestepidemie in Konstantinopel führte die „Bildungsreise“ jedoch nach Italien wo er sich von seinem Begleiter trennte und bis 1818 in der Umgebung von Rom verblieb. Als er im Spätherbst nach Dessau zurückkam, bewarb er sich erfolgreich um eine Gymnasiallehrstelle für Latein und Griechisch und wurde 1820 hinzu noch zum Leiter der Dessauer öffentlichen Bibliothek. Hier lernte er

¹ Ludwig Tieck war u.a. bekannt für die Dichtung *die schöne Magelone*, nach welcher Johannes Brahms später den gleichnamigen Liederzyklus vertonte.

² Luise Hensel war die Schwester des Malers Wilhelm Hensel, Müllers Freund, der ebenso als Freiwilliger an den Befreiungskriegen teilnahm.

Friedrich Anton Brockhaus kennen und daraus entfaltete sich eine vielumfassende Publikationstätigkeit. 1821 heiratete er Adelheid von Basedow, mit welcher er zwei Kinder hatte. Im selben Jahr wurde das erste Bändchen der Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten veröffentlicht, welcher unter anderem auch den Zyklus die schöne Müllerin enthielt. Drei Jahre später als er zum Hofrat ernannt wurde folgte das zweite Bändchen der Gedichte in welchem auch die Winterreise enthalten war. Seinen Sommer verbrachte er des Öfteren in Dresden wo er auch im dortigen Künstlerkreis verkehrte. Er unternahm auch regelmäßig Bildungsreisen, wie etwa 1825 eine nach Rügen, wo er sich mit der Meeresthematik Auseinandersetzung und 1827 eine nach Rhein und Schwaben wo er die Schauplätze des Nibelungenliedes besichtigte und auf welcher er auch den Kontakt zum schwäbischen Dichterkreis pflegte. Kurz nach der letzteren verstarb er an einem Herzschlag im Alter von knapp 33 Jahren, ähnlich jung wie Schubert (mit 31).

Müller feierte zu Lebenszeiten als Dichter keine besonderen Erfolge, selbst nach seinem Tod galt er als eher Mittelmäßiger Dichter im Vergleich zu seinen Zeitgenossen. Eines ist jedoch ein Testament zu den musikalischen Möglichkeiten seiner Dichtungen und zwar wurde 1924 an der Northwestern University eine Dissertation ausgeführt die nachweist das 530 Kompositionen von 123 Müller-Gedichten durch 241 Komponisten vertont wurden³. Er wurde lange Zeit unterschätzt und verharmlost jedoch gehört er zu den am häufigsten vertonten Dichtern des 19. Jahrhunderts. Kein Wunder also das selbst Schubert nach seinen Dichtungen griff, als er seine zwei großen Liederzyklen schuf.

³ Kopke, Richard P.: *Willhelm Müllers Dichtung und ihre musikalische Komposition*, Diss. Northwestern University 1924.

3. Die schöne Müllerin als Gedicht

Das Gedicht erzählt die Geschichte eines jungen, lebenslustigen Müllerburschen der auf der Suche nach Arbeit an eine Mühle stößt. Dort lernt er die Tochter des Müllers kennen und verliebt sich in diese. Das Schicksal ist jedoch nicht auf seiner Seite und das schöne Mädchen erwidert seine Gefühle nicht. Nicht nur das, sie lässt sich vom Jäger verführen, was den Müllerburschen zutiefst betrübt. Verletzt und einsam wendet er sich an seinen einzigen Freund, seinen stetigen Begleiter, den Bach. Er versucht sich gegen sein Schicksal zu wehren, jedoch ohne Erfolg. Er findet sich langsam mit seinem Schicksal ab kann den Liebesschmerz jedoch nicht ertragen und findet sein Ende im kühlen, ruhigem Bach.

Wie bereits erwähnt stellte für Wilhelm Müller Luise Hensel die schöne Müllerin dar. Sie war die Muse, die ihm solche explosiv euphorischen Gefühle ablockte und auf der anderen Seite in ihm tiefsten Liebeskummer erweckte. Diese unglaubliche Bandbreite der Gefühle kanalisierte er in seinem Dichten.

Der genaue Zeitpunkt an dem die schöne Müllerin entstanden ist, ist zwar nicht bekannt, es war aber definitiv ein Werk das länger in der Entstehung stand. Das vollständige Gedicht Müllers wurde das erste Mal im Jahre 1821 veröffentlicht im ersten Band der *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, jedoch wurden bereits um 1816 fünf der Lieder von Ludwig Berger als ein *Gesellschaftliches Liederspiel* vertont⁴. *Wilhelm Müller hat seine Liederzyklen Die schöne Müllerin und Die Winterreise mehrfach überarbeitet und immer wieder Kleinigkeiten korrigiert, etwa Füllwörter ausgetauscht, den lästigen Hiatus eliminiert, modische altdeutsche Manierismen wieder getilgt und den Rhythmus der Texte möglichst dem natürlichen Tonfall der Rede angenähert. Das "bleibet immer leer" im letzten Lied der "Winterreise" ändert er zu: "bleibt ihm immer leer". Aus dem "Ja, heißt das eine Wörtchen. Ich hoff es heißt nicht: Nein!" im sechsten Stück der "Müllerin" wird: "... das andre heißet nein". Im einen Falle wird die dem Versmaß geschuldete veraltete Verbform aufgelöst, im anderen um einer schöneren Satzmelodie willen wiedereingeführt. Müller unterzog die eigene Gedichtproduktion wie auch die seiner Kollegen Uhland, Kerner und Schwab schärfster Kritik und forderte für die ideale deutsche Volkslied-Dichtung: "Einfachheit der Form, Sangbarkeit des*

⁴ <https://www.zeit.de/1994/41/bewusstlos-innig-edel-und-roh/seite-1>.

Metrum, natürliche Unumwundenheit der Sprache und des Ausdrucks, bewusste, tiefe Innigkeit..."⁵

Genau diese Eigenschaften seiner Dichtung waren es, die Schubert so gefielen und welchen er mit seinem Können später noch den musikalischen Feinschliff verpasste.

Einige wenige Unterschiede zur späteren Vertonung gibt es jedoch dennoch. Im Veröffentlichten Original bestand die schöne Müllerin aus 25 Liedern. Schubert beschloss davon nur 20 zu vertonen⁶. Wer sowohl Schuberts Vertonung als auch die fehlenden Gedichte kennt, wird es ihm nicht übelnehmen, da die Gedichte wie der Prolog oder Epilog die Erzählung in keinerlei Weise bereichern und die restlichen drei fehlenden Gedichte im an sich schlüssigen Liederzyklus auch nicht mangelhaft auffallen. Des Weiteren änderte Schubert auch einzelne Füllwörter die den melodischen Fluss hindern würden, oder farblich negativ herausstechen würden. Aber später mehr dazu. Zunächst kommen wir aber zum Franz Schubert, durch dem das herzerreißende Gedicht die heutige Berühmtheit erlangte.⁷

⁵ <https://www.zeit.de/1994/41/bewusstlos-innig-edel-und-roh/seite-2>.

⁶ Ausgelassen wurden folgende in chronologischer Reihenfolge folgende Lieder: Der Dichter, als Prolog; Das Mühlenleben; Erster Schmerz, Letzter Scherz; Blümlein Vergissmein und Der Dichter, als Epilog.

⁷ Ebenda.

4. Franz Schubert

Franz Schubert wurde am 31. Jänner 1797 am Himmelspfortengrund in Lichtenthal, einer Vorstadt Wiens geboren und war somit einer der wenigen der damals in Wien tätigen Komponisten, der tatsächlich gebürtige Wiener war. Sein Vater war ein Schulmeister und seine Mutter, wie auch bei Beethoven der Fall, eine Dienstmagd. Er war eins von 14 Kindern, von denen viele jung starben und hatte vor allem mit seinen Brüdern Ignaz und Ferdinand immer sehr nahen und liebevollen Kontakt gepflegt, was auch unzählige Briefe zwischen den Geschwistern bezeugen. Zwar war die Familie Schubert nicht die wohlhabendste, jedoch entbehrte dem jungen Franz nichts, da er eine von Musik erfüllte, glückliche Kindheit genießen durfte.

Von seinem Vater wurde er mit fünf Jahren zum Elementarunterricht vorbereitet und selbige lehrte ihn auch die Violine zu spielen, während sein Bruder Ignaz, der zwölf Jahre älter war, ihn das Klavierspielen beibrachte. Es dauerte nicht lange bevor beide die außergewöhnliche Begabung des jungen Franz bemerkten: *„Ich war erstaunt“, berichtet Bruder Ignaz, „als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, dass er nun meines fernen Unterrichts nicht mehr bedürfe und sich von selber forthelfen wolle. Und in der Tat brachte er es in kurzer Zeit so weit, dass ich ihn selber als einen mich weit übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen musste.“*⁸

Somit war es an der Zeit für den jungen Meister einen neuen, erfahreneren Lehrer zu finden - den Lichtenhaler Chorregent Michael Holzer. Er unterrichtete Schubert fortan in Gesang, Bratsche, Orgel und Generalbass und erteilte dem Jungen seine ersten Lektionen in der Harmonielehre. Auch in der Kirche war der junge Franz tätig, sei es als erster Sopranist, oder gelegentlich auch stellvertretend für seinen Lehrer an der Orgel.

Als dann 1808 in der Hofkapelle zwei Sängerknaben Stellen frei wurden, erfolgte zusätzlich zu der Knabenstelle, nach äußerst erfolgreichem Vorsingen und auf Betreiben Salieris, auch die Zulassung als Zögling des „Stadtkonvikts“. Dieser meinte voller Bewunderung: *Von den Sopranen sind die besten: Franz Schubert und Müllner*⁹

Hier verbrachte der junge Schubert die nächsten 5 Jahre seines Lebens (1808-1813) und wurde neben Gesang, auch in die Ensemblesmusik, die symphonische und die Kammermusik eingeführt.

⁸ Schneider, *Franz Schubert*, Hamburg 1980, S.32.

⁹ Ebenda, S.33.

Im Orchester spielte er mit großer Lust Violine und lernte hier auch einen guten Freund kennen - Joseph von Spaun, zwar neun Jahre älter, jedoch blieb diese Freundschaft durch Schuberts ganzes Leben erhalten. Dieser schrieb über Schuberts Zeit im Konvikt folgendes: *Die Anstalt schien ihm nicht behaglich, denn der kleine Knabe war immer ernst und wenig freundlich. Da er die Violine schon sehr gewandt spielte, hatte er seinen Platz als zweiter Geiger in dem kleinen Orchester. Der Abend war täglich der Aufführung einer vollständigen Sinfonie und einiger Ouvertüren gewidmet, und zwar in einem Grad der Vollkommenheit, den man bei so jugendlichen Dilettanten selten finden wird. Ich saß, der erste bei den zweiten Geigen, und der kleine Schubert spielte hinter mir stehend aus demselben Notenblatt. Sehr bald nahm ich wahr, dass mich der kleine Musiker an Sicherheit des Taktes weit übertraf. Dadurch auf ihn aufmerksam gemacht, bemerkte ich, wie sich der sonst stille und gleichgültig aussehende Knabe auf das lebhafteste den Eindrücken der schönen Sinfonien hingab. Ich fand ihn einmal allein im Musikzimmer am Klavier sitzen, dass er mit seinen kleinen Händen schon artig spielte. Er versuchte gerade eine Mozartsche Sonate und sagte, dass sie ihm sehr gefalle, er es aber schwer finde, Mozart gut zu spielen. Auf meine freundliche Aufforderung spielte er mir ein Menuett von seiner eigenen Erfindung. Er war dabei scheu und schamrot, aber mein Beifall erfreute ihn. Er vertraute mir an, dass er seine Gedanken öfter heimlich in Noten bringe; aber sein Vater dürfte es nicht wissen, da er durchaus nicht wolle, dass er sich der Musik widme.*¹⁰

Als Spaun dann ein paar Jahre später (1811) seinen alten Mitschüler wieder besuchte, hatte sich bei dem kleinen Franz einiges getan: *Ich fand meinen jungen Freund etwas gewachsen und wohlgenut. Er war längst zur ersten Geige vorgerückt und hatte bereits einiges Ansehen im Orchester gewonnen, auf dessen Leistung er nicht ohne Einfluss blieb. Schubert sagte mir damals, dass er eine Menge schon komponiert habe, eine Sonate, eine Fantasie, eine kleine Oper; und er werde jetzt eine bessere schreiben. Die Schwierigkeit für ihn bestehe vorzüglich darin, dass er kein Notenpapier und kein Geld habe, um sich welches zu kaufen, er müsse sich daher gewöhnliches Papier erst rastrieren, und das Papier selbst wisse er oft nicht woher nehmen. Ich versah ihn dann heimlich riesweise mit Notenpapier, das er in unglaublicher Menge*

¹⁰ Ebenda, S.36.

verbrauchte. Er komponierte außerordentlich schnell, und die Zeit der Studien verwandte er unablässig zum Komponieren, wobei die Schule allerdings zu kurz kam.¹¹

Schubert durfte in der Zeit auch einige Male den Orchesterleiter vertreten und machte sich mit vielen Symphonischen Werken bekannt, vor allem die vom Beethoven, Haydn und Mozart, aber auch Méhul wusste er zu schätzen.

Er hatte bereits vieles komponiert, am interessantesten war jedoch sein erster Versuch eines Liedes, nämlich die nach dem Gedicht von Schücking vertonte *Hagars Klage*, datiert 30.3.1811, mit knapp 14 Jahren. Kurz darauf folgten *Des Mädchens Klage* nach Schiller und *Der Vtermörder* nach Pfeffel.

Leider war aber, wie der Spaun berichtet, sein Vater gegen das Komponieren, nicht nur, weil er der Meinung war das Musik etwas Untergeordnetes sei, sondern weil er glaubte, dass das Komponieren Franz zu sehr von den restlichen Fächern ablenkte und er so nie ein ehrbarer Beamte werden würde, wie seine Brüder. So verbot er ihm das Öfteren das Komponieren und seinen autobiographischen Erzählungen nach, wurde er sogar aus dem elterlichen Hause gejagt. Sie versöhnten sich erst am Sarge seiner Mutter, die kurz darauf am typhösem Nervenfieber¹² verstarb. (ähnlich jung als beim Wilhelm Müller)

Er durfte erneut komponieren und wurde von seinem Vater an Salieri höchst persönlich verwiesen, bei welchem er bis 1817 Kontrapunkt und Generalbass lernte. Dieser war zwar von seiner Vorliebe für die Wiener Klassiker Mozart, Haydn und Beethoven nicht besonders begeistert, jedoch erkannte er das Talent seines Schülers und ermutigte ihn zum weiteren Komponieren. Er hatte auch Gelegenheit seine Werke vom Orchester das ihm zur Verfügung stand, aufführen zu lassen.

1813 entscheidet er sich das Studium am Konvikt nicht weiterführen zu wollen und willigt, um den Militärdienst der 14 Jahre dauern würde zu umgehen, am Lehrseminar in Sankt Annen einen pädagogischen Vorbereitungskurs ein, da er so weiterhin komponieren konnte. Nach dem er im August des nächsten Jahres (1814) den Kurs abgeschlossen hatte, erlangte er im August desselben eine Zulassung als Gehilfe worüber sich sein Vater freute.

Und was genau so wichtig ist, oder vielleicht sogar wichtiger für seinen zukünftigen Weg und für die Entstehung des Werkes über welches diese Arbeit handelt: er hatte seine erste Liebe. Er

¹¹ Ebenda, S.36.

¹² Nervenfieber ist eine systemische Infektionskrankheit die durch das Bakterium Salmonella hervorgerufen wird.

selber kleingewachsen (nur 1.52m) und nicht besonders schön, eroberte er dennoch das Herz von Theresa Grob, die zwar auch nicht hübsch war, sie sang jedoch entzückend. Für sie schrieb er die Messe in F-Dur und war ihm sicher auch bei Teilen der Schönen Müllerin in den Sinn gekommen. Theresa war Schubert zwar ergeben, jedoch teilte ihr Vater nicht ihre Begeisterung, da er für seine Tochter einen wohlhabenderen Gatten vorgesehen hat. So heiratet sie nach drei Jahren erfolgloser Gegenwehr gegenüber dem Vater schließlich einen Bäckermeister und so endet Schuberts erste Liebesgeschichte.

Dies motivierte Schubert zu neuen Höhen und im 19. Oktober 1815 vollendete er eins seiner bekanntesten Lieder: *Gretchen am Spinnrade* nach einem Gedicht Goethes. Hierin sieht man bereits alles was Schuberts deutsche Lied ausmachte. *die vollkommene Einheit von Poesie und Musik, den Kontrast zwischen der Einfachheit der Melodie und der Vielschichtigkeit der Begleitung, die Kühnheit der Modulation und des Wechsels der Stimmung.*¹³

Im folgenden Jahr erreicht er unglaubliches, sowohl Qualitativ als auch Quantitativ. Neben vier Opern, der 2. und 3. Symphonie, der 2. und 3. Messe, ein Streichquartett, zwei Klaviersonaten, etlichen Chorwerken und zehn Klavierstücken und Tänzen, komponiert Schubert 140 Lieder. Eins davon, der *Erlkönig*, über die Entstehung dessen der Spaun folgendes schreibt: *An einem Nachmittag ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortengrund wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus einem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.*¹⁴

Sein guter Freund, der Dichter Franz von Schober stellte Schubert einen der damals berühmtesten Sänger vor - Johann Michael Vogl. Zunächst unbeeindruckt vom jungen Komponisten, wurde nachdem er einige Lieder Schuberts sang (*Ganymed* und *Hirtenklage*) dennoch sein Interesse geweckt und somit fand der junge Franz einen weiteren Künstler der ihn treu durchs Leben begleiten würde und der Hauptinterpret der meisten seiner zukünftigen Lieder werden sollte. Schubert Lieder forderten den Hofopernsänger und er schrieb in seinem Tagebuch: *Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt als Schuberts*

¹³ Ebenda, S.45.

¹⁴ Ebenda, S.45.

*Lieder. Was müssten sonst diese wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen clairvoyance¹⁵ in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemeine ungeheure Wirkung machen. Wie viele hatten vielleicht zum ersten Mal Begriffen, was er sagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Musik gekleidete Gedanken.*¹⁶

1818 verlässt er zum ersten Mal Wien und verbringt den Sommer in Ungarn, beim Grafen Esterházy, der ihm von seinem Freund Anselm Hüttenbrenner vorgestellt wurde. Dort unterrichtet er die ältere der zwei Töchtern des Grafen und ist berauscht von der Landschaft, was neue Inspiration in seine Werke einfließen lässt. Hier komponiert er die *Einsamkeit*, *Marienbild*, *Blumenbrief* und nicht zuletzt die *Litanei auf das Fest Allerseelen*.

Als er schließlich im November desselben Jahres wieder nach Wien zurückkehrt, hat er zwar durch seine Sommerarbeit Geld verdient, jedoch hat er seine Position am Seminar durch seine verspätete Rückkehr verloren. Der Vater, enttäuscht vom nun 21-Jährigen Schubert, verweist ihn wieder des Hauses und somit zieht er von einem Freund zum nächsten. Er widmet sich völlig der Musik ohne Rücksicht auf sein eigenes Wohl und verbringt abwechslungslos die Vormittage mit der Arbeit und die Abendstunden mit seinen Freunden.

Im folgenden Jahr begann er des Öfteren das Haus der Schwestern fröhlich zu besuchen, da er sich unter den künstlerisch begabten Schwestern durchaus geborgen fühlte. Hier wird er auch mit Ignaz von Sonnleitner bekannt gemacht, der für seine weitere Karriere ebenso wichtig sein würde als der Bariton Vogl. Sonnleitner kannte und förderte viele Künstler, organisierte Konzerte und war auch für Schubert ein wichtiger Vermittler und half ihm, sich in der vornehmen Gesellschaft Wiens durchzusetzen.

Trotz allen Bemühungen seiner Freunde, war seine Musik jedoch seiner Zeit voraus. Somit hatte er keine Möglichkeiten Werksaufträge zu bekommen, oder Verleger zu finden die seine Werke veröffentlichen würden, da diese nicht den Anspruch der Massen genügen, welche nur das lieben, was sie bereits kennen. Der große Leipziger Verleger Peters meinte: *ein Verleger ist gezwungen manches zu drucken, was außerdem wenigstens ich nicht drucken würde, ja, wir müssen sogar manches Oberflächliche verlegen und dadurch für jenes Publikum sorgen, denn mit bloß klassischen Werken würden wir einen sehr beschränkten Geschäftskreis haben. Ich*

¹⁵ Clairvoyance ist Hellseherie.

¹⁶ Ebenda, S.46.

*trachte nach den Werken der schon anerkannten Künstler, manche drucke ich zwar außerdem, allein kann ich von diesen genug erhalten, so muss ich die Einführung neuer Komponisten anderen Verlegern überlassen... Ist aber der neue Komponist namhaft geworden und werden seine Werke als gut anerkannt, dann bin ich sein Mann, denn dann schlägt die Herausgabe in meinem mehr auf. Ehre als Gewinn gegründeten Plan...*¹⁷

Sonnleitner gab jedoch nicht auf und schaffte es den Verleger Diabelli dennoch zu überzeugen und somit wurden die ersten Werke Schuberts zumindest heftweise veröffentlicht. Leider war der junge Komponist jedoch zu naiv und ließ sich durch die Habgier des Verlegers die vollständigen Rechte anderer Kompositionen, wie etwa der *Wandererfantasie* für wenig Geld ablisten. Weitere, wie etwa seine unvollendete Symphonie, wurden erst Ende des 19. Jahrhundert (nach seinem Tod) veröffentlicht und uraufgeführt. So musste der junge Künstler zwar nie hungern, jedoch hat er nie den Wohlstand erfahren den ihn gebührte, noch konnte er sich je richtig ausruhen und entspannen. Dieser Belastung würde der bald Kranke Schubert nicht mehr lange standhalten können.

1822 begann er häufig Kopfschmerzen zu haben, hatte Fieber und sein Kopf juckte bis zum grade, dass er sich eine Glatze schneiden ließ und fortan eine Perücke trug. Durch seine vielen Misserfolge mit dem Versuch Theatermusik zu schreiben und seinen immer schlechter werdenden Gesundheitszustand wurde er schließlich 1823 ins Wiener Krankenhaus eingewiesen. Die Diagnose lautete Syphilis. Dies erschütterte den Schubert, da er wusste, dass anders als heute, damals die venerische Krankheit unheilbar war. Die Neurasthenie¹⁸, unter welcher er den Großteil seines erwachsenen Lebens litt, verschlimmerte sich und er begann an sich, seinem Genie und der tieferen Notwendigkeit seines Werkes zu zweifeln von denen er bislang vollkommen überzeugt war. Während des mehrwöchigen Krankenhaus Aufenthalts als er über sein bisheriges Leben und Entscheidungen reflektierte fing er endlich an der Schönen Müllerin zu schreiben.¹⁹

Zwar schien es ihm bald wieder etwas besser zu gehen jedoch veränderte die Erfahrung Schubert und seine Musik wurde düsterer. In einem Brief an seinen Freund Kupelweiser schrieb er folgendes: *Ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir*

¹⁷ Ebenda, S.57.

¹⁸ Die Neurasthenie ist eine Art Depression.

¹⁹ Ebenda, S.58

*einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bieten als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? Jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündigt mir nur den gestrigen Gram. So Freude- und Freudelos verbringe ich meine Tage.*²⁰

Er entschloss sich zurückzuziehen, der Welt zu entsagen und fortan völlig der Musik und seinem unterstützenden Freundeskreis zu widmen, da er noch vor seinem bevorstehenden Ende es schaffen muss, zu schreiben, wozu er berufen wurde. Während seiner Arbeit befand sich Franz so mit seiner Musik auf einer völlig anderen Ebene und seine Freunde nahmen diesen Wandel gewiss wahr: *Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einem Somnambulen ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen. Wenn ihm nun was recht Tüchtiges gelungen war, so schlug sein guter Humor vor und belebte des Abends den ganzen Freundeskreis.*²¹

Es sollte sich herausstellen, dass seine Entscheidung die richtige war. 1826 vollendet er zunächst das Quartett *Der Tod und das Mädchen* an der Vollendung dessen er 1824 bereits die Hoffnung verloren hatte. In den nächsten 2 Jahren würden dann die weiteren Meisterwerke folgen für die Schubert bekannt ist: seine letzten 3 Klaviersonaten, die Impromptus, die 9. *Symphonie*, die Klaviertrios, *der Nachtgesang im Walde* und nicht zuletzt *die Winterreise*. Die letzte begann er in Februar 1827 zu schreiben, kurz vor Beethovens Tod, welcher ihn zutiefst erschütterte und zweifellos auch in einigen Liedern des ergreifenden Zyklus wiederhallt. Und für beide seiner großen Zyklen wandte sich der Schubert nicht etwa an Goethe, sondern an seinen Leidensgenossen Wilhelm Müller von dem er zu der Zeit bereits die schöne Müllerin vertont hatte. *Die Winterreise* soll ihm jedoch die größte Einsamkeit vorstellen die er je kennen würde, den selbst sein engster, treuster Freundeskreis fand keinen Gefallen an der Komposition.

Mit seinem Gesundheitsstand wird es zunehmend schlechter und er zieht nach einer Reise an Haydns Grab in Eisenstadt mit seinem Bruder Ferdinand, bei der Rückkehr nach Wien zu ihm nach Hause. Er schreibt am 12. November 1828 an Schober: *Ich bin krank. Ich habe schon 11*

²⁰ Ebenda, S.75.

²¹ Ebenda, S.79.

*Tage nichts mehr gegessen und nichts getrunken und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett zurück... Wenn ich auch was genieße, so muss ich es gleich wieder von mir geben.*²² Eine Woche später, verstarb der 31-Jährige,.

5. Schuberts schöne Müllerin

Jetzt wo uns die Rahmenbedingungen bekannt sind unter welchen Schubert den Liederzyklus im Herbst von 1823 vertonte, können wir uns der Analyse des Werkes widmen.

Da es bei den verschiedenen Notenausgaben, bis auf wenige Textänderungen und Dynamikangaben, kaum Unterschiede gibt, ist die Auswahl der richtigen Ausgabe nicht von allzu großer Wichtigkeit. Ich werde die Peters Ausgabe verwenden, die von Max Friedlaender bearbeitet wurde, bin aber auch mit der aktuelleren Bärenreiter Ausgabe (Walther Dürr) und anderen wie der Breitkopf & Härtel (Eusebius Mandyczewski) vertraut und werde mein Wissen aus einer Kombination aller dreien schöpfen.

Der Zyklus besteht fast zur Hälfte aus Strophenliedern, was die Analyse etwas erschwert, da Schubert nicht jede einzelne Strophe mit Dynamischen und Agogischen Angaben versah. Dieses überließ der Komponist dem Interpreten, welcher jede Strophe dem Text angemessen zu gestalten hat.

Nichts desto trotz findet man in jedem Lied Besonderheiten die zwar vielleicht alleine nicht ausreichen um jedes einzelne Lied als Schuberts Meisterwerk zu bezeichnen, jedoch bilden sie insgesamt eine der ergreifendsten Geschichten und Musikstücke die der Meister je komponierte.

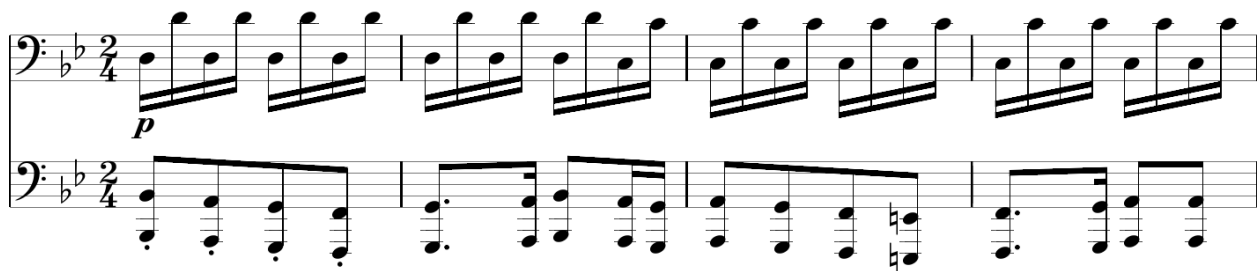
²² Ebenda, S.94.

5.1. Das Wandern

Zwar ist *das Wandern* das erste Stück in Schuberts *Schönen Müllerin*, war dies im Gedicht von Wilhelm Müller nicht der Fall. Dieser begann das Gedicht mit einem Prolog, in welchem der Dichter das Publikum anspricht und Ihnen die Personen (oder besser gesagt die Person) und die Szene vorstellt. Schubert empfand dieses wohl als überflüssig und entschloss sich, diesen Teil, wie auch den Epilog am Ende des Liederzyklus auszulassen. So werden wir bei Schubert gleich ins Geschehen befördert und im ersten Lied, schildert uns der Müllersknecht die Bilder die ihm auf seiner Wanderschaft begegnen.

Das Strophenlied ist in B-Dur geschrieben. Diese Tonart verwendet Schubert des Öfteren bei Liedern, die über Natur und das Wandern handeln, wie etwa bei „der Fischer“, „Wanderers Nachtlied“ oder „Frühlingsglaube“.

Das Lied ist harmonisch sehr einfach gehalten und bleibt bis auf eine kurze Ausweichung in Takt 13 die über g-Moll (VI) um dann F-Dur (V) wieder in die Tonika führt, durchgehend in B-Dur.



Notenbeispiel 1, Takt 13-16

Auch dynamisch passiert nicht viel, da der Großteil des Liedes in einem gesunden „mf“ gesungen wird. Nur in den letzten Takten wiederholt Schubert das Schlüsselwort jeder Strophe nochmals und versieht es diesmal mit einem Akzent.



Notenbeispiel 2, Takt 16-20

Hier ist es wichtig zu wissen, dass ein Akzent bei Schubert nicht unbedingt eine dynamische Vorgabe ist, wie etwa ein *sforzando*, da er in anderen Liedern sehr wohl auf dieses Mittel

zurückgriff, wenn er eine dynamische Betonung wollte. Viel mehr verwendete Schubert „das Zeichen > für eine rhythmische Bestimmung und ein „fp“ für eine dynamische Welle.“²³ Somit wird der Akzentuierten Note ein Bruchteil mehr Zeit gewidmet was dieser eine Betonung schenkt, jedoch nicht den dynamischen Fluss des Stückes stört.

Das ganze wiederholt sich 5-mal mit verschiedenen Texten die selbstverständlich auf die musikalische Gestaltung Einfluss nehmen. So wird die zweite Strophe die über Wasser erzählt fließender, mehr legato und gleichmäßig ohne Verzögerungen ausgeführt und die vierte in welcher die Steine dargestellt werden, wird, dem Steinen gleich, schwermütig und betont ausgeführt.

²³ Moore, *Schuberts Liederzyklen, Gedanken zu ihrer Aufführung*, Tübingen 1975, S.26.

5.2. Wohin?

Im zweiten Stück trifft der Müllersknecht zum ersten Mal auf seinen Gefährten, den rauschenden Bach, welcher ihm bis zum Ende dieses Liederzyklus durch Freuden und Leiden begleiten und ihm den Weg zeigen wird. Musikalisch stellt sich dieser in der Sechzehntel Bewegung der rechten Hand der Klavierbegleitung vor.



Notenbeispiel 3

Zwar beginnt das Lied genau so harmonisch Schlicht wie das vorige, bleibt das nicht lange so. In Takt 11 wo der Müllersknecht mit den Worten „Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht wer den

Notenbeispiel 4, Takt 22-26

Rath mir gab,“ Unsicherheit ausstrahlt, passt sich auch die Musik dem an und fängt an in andere Tonarten auszuweichen. Vom ursprünglichen G-Dur zunächst nach H-Dur und dann über einen verminderten Septakkord nach a-Moll (II). Sobald sich jedoch der Müllersknecht im darauffolgenden Satz „ich musste auch hinunter mit meinem Wanderstab“ wieder entschlossener zeigt, findet auch die Musik wieder nach G-Dur. Seine Entschlossenheit wird durch die nächste Modulation die mit den Worten „und immer frische rauschte und immer heller der Bach“ auf der Dominante D-Dur landet noch bestimmter. Diese wird durch das unisono der Gesangstimme mit der linken Hand des Klaviers weiter untermauert.

Unterstützt durch das Bächlein, wird auch die Gesangslinie immer lebendiger. Die bisher innerhalb einer Quint bleibenden Phrasen werden auf eine Oktav ausgebreitet und steigern sich durch ein crescendo sogar auf eine Terz über der Oktav.

Gleich ist aber von der Sicherheit nichts mehr übrig und mit einem subito pianissimo weicht die Musik wieder nach H-Dur aus, welches wie davor wieder die Unsicherheit des Müllerknechts vermittelt. Diesmal führt sie jedoch nicht nach a-Moll sondern fungiert als V. Stufe zu e-Moll (VI) und führt so zum dramatischen Höhepunkt des Liedes, in dem der Müllersknecht das Bächlein beschuldigt „du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn“ und mit einem erneutem unisono der Gesangstimme mit der linken Hand des Klaviers verstärkt wird.

Nach einer Überlegung sieht der Müllersknecht doch ein, dass es kein Rauschen des Baches hätte sein können das ihn verzauberte, sondern dass es viel wahrscheinlicher die Nixen waren die ihm im Bach versunken mit ihren Liedern betörten. Und somit kehrt das Lied über einen Dominantseptakkord zurück nach G-Dur.

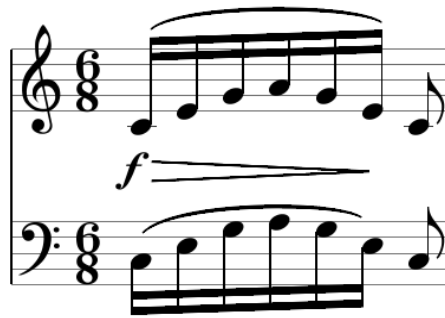
Mit den zwei letzten kurzen Ausweichungen in die VI. und V. Stufe und mittels einem aufgeregten pianissimo (welches auch die einzige Dynamik Vorgabe von Schubert für den Sänger im gesamten Stück ist) beginnt der finale Aufbau.

Mit der Einsicht, dass es in jedem klaren Bach Mühlräder gibt, nach welchen der Müllersknecht sucht, steigert sich seine Aufregung zum letzten Mal. Dies lässt die Phrasen erneut größer werden bis sich das Stück langsam wieder beruhigt.

Während der Müllersknecht in die Ferne zieht, wird das Lied mit einem langen diminuendo und den Echoartigen Wiederholungen „fröhlich nach“ zum Abschluss geführt.

5.3. Halt!

Der Müllersknecht erblickt zum ersten Mal die Mühle und ihre Räder die im Vorspiel des Klaviers so genau dargestellt werden. Und genau diese wellenmäßige Sechzehntelkette ist das Hauptmotiv dieses Stückes und kommt in der linken Hand des Klaviers durchgehend vor.



Notenbeispiel 5

Erregung ist das Stichwort dieses in C-Dur komponierten Stückes und liegt auch in anderen Liedern Schuberts die in dieser Tonart stehen im Vordergrund. z. B. „Der Musensohn“, „Willkommen und Abschied“, oder „Der Alpenjäger“.

Nach dem brausenden Vorspiel, welches bereits über G-Dur, g-Moll, D-Dur und einem verminderten Septakkord der als Zwischendominante zum nachfolgenden a-Moll fungiert über eine einfache IV-V-I Bewegung wieder nach C-Dur ausweicht, meldet sich auch der Müllersknecht mit dem was er sieht zu Wort. Mit einem fanfarischen Sextsprung drückt er seine Aufregung über die erblickte Mühle aus und staunt über deren mächtige Mühlräder. Währenddessen verstecken sich in der Klavierstimme chromatische Wendungen die mittels übermäßige und verminderte Dreiklänge die Stimmung kaum merkbar etwas eintrüben.



Notenbeispiel 6, Takt 12-15

Notenspiel 7, Takt 17-19

Das Gleiche passiert auch bei dem Sextsprung in der darauffolgenden Phrase bis sich in den Takten 18-21 die Gesangstimme und das Klavier abwechseln in der Wellenförmigen Darstellung des Mühlrads.

Mit einem subito piano und einer gleichzeitigen Ausweichung in die Doppeldominante D-Dur wird die Stimmung sanfter und die Mühlräder beginnen öfters und intensiver zu rauschen. Die Phrasen bestehen nun aus jeweils zwei kürzeren, eintaktigen Einwüfen und dann einer zweitaktigen Auflösung, welche durch ein unisono mit der rechten Hand und des Klaviers und einer Gegenbewegung in der linken bestärkt wird.

Notenspiel 8, Takt 29-30

Nach der Wiederholung dieses Musters bewegt sich das Stück nach d-Moll und bereitet mit 2 leisen aber intensiver werdenden Phrasen die letzte Steigerung vor.

Mit einem großen Crescendo moduliert das Stück über G7 wieder nach C-Dur und folgt dem vorherigen Muster der 2 kürzeren Einwürfe und einer Auflösung. Die Worte „die Sonne, wie helle vom Himmel sie scheint“ bilden hiermit den Höhepunkt des Liedes, welcher sich mittels der Wiederholung langsam wieder beginnt zu beruhigen.

Abschließend fragt der aufgeregte Mühlersknecht seinen Begleiter mit den Worten „war es also gemeint?“ ob er alles richtig gedeutet und verstanden hat. Währenddessen spielt das Klavier immer wieder, jedoch kaum erkennbar einen verminderten Septakkord, welcher gewollt oder nicht, bereits als eine Art böse Vorahnung für das Schicksal des jungen Burschen gedeutet werden könnten.

war es al - - so ge - meint?

Notenbeispiel 9, Takt 53-55

5.4. Danksagung an den Bach

Das nächste Lied beginnt wo das vorige endete, und zwar mit der Frage: „War es also gemeint?“. Wie bei *Wohin?* befinden wir uns wieder in G-Dur und ohne Zweifel ist es kein Zufall, dass das Thema hier erneut das Bächlein ist. Zwar heißt das Lied Danksagung an den Bach, jedoch ist der Großteil des Liedes in Fragen formuliert und dem entsprechend ist auch die Musik schwebend und unentschlossen. Nach dem kurzen Vorspiel, welches erneut das gleichmäßige und ruhige Fließen des Bächleins symbolisiert, stellt der Müllersknecht seine erste Frage. Diese wirkt aber durch die dreifache Wiederholung eher rhetorisch, als eine auf die er tatsächlich eine Antwort erwarten würde.

Unsicher setzt er - in Phrasen die auch diesmal ausgebreitet werden - sein Reflektieren fort. Wo dies vorher durch abwechselnd auf- und absteigenden Linien passierte wird dies diesmal durch die nicht enden wollende V-I Bewegung erzeugt. Bei „zur Müllerin hin,“ geht es los mit A7-D, dann von G7-C (bis hierhin als Quintfallsequenz), dann von E6-a und schließlich von H7-e was

Zur Mül - le - rin hin! so lau - - tet der Sinn. hab ich's ver - stan - den, hab ich's ver - stan - den?

Notenbeispiel 10, Takt 10-12, 14-15

im darauffolgenden Takt wieder in die parallele Tonart G-Dur zurückführt, in welcher in einem mezzoforte die erste Aussage getroffen wird, die keine Frage ist: „zur Müllerin hin!“.

Die Entschlossenheit ist jedoch nicht von Dauer und mit dem nächsten Einsatz zweifelt der Müllersknecht erneut. So wie am Anfang wird dies mit auf- und absteigenden Linien erzielt, jedoch diesmal mit einer Ausweichung die zunächst nach g-Moll (die Moll Variante der Grundtonart) führt und sich dann in die parallele B-Dur verwandelt, was den Ausdruck der Phrasen verstärkt.

Das Ganze kehrt über die fast gleichen V-I Wechsel, wie am Anfang des Liedes wieder nach G-Dur zurück und auch die Stimmung des Müllersknechts wird allmählich positiver, in dem er merkt, dass er fand wonach er suchte.

Die Takte 5-9 des Liedes wiederholen sich nun eins zu eins, jedoch haben sie diesmal einen deutlich anderen Charakter, da der junge Bursch nicht mehr unentschlossen reflektiert, sondern zufrieden in die bevorstehende Zukunft mit Arbeit in der Mühle blickt. Dort kann sein verliebtes Herz vielleicht das, des Mädchens erobern.

5.5. Am Feierabend

Im nächsten Lied schildert der Müllersknecht voller Inbrunst wie er sich der Arbeit annimmt, alles nur damit das schöne Mädchen seine Gefühle wahrnimmt. Es ergeht ihm leider jedoch ähnlich wie auch dem armen Wilhelm Müller mit seiner verehrten Luise und die schöne Müllerin merkt nichts von seinen Gefühlen.

So fängt das in a-Moll geschriebene Stück (die Tonart, die bei Schubert für unerwiderte Liebe Sehnsucht und Resignation steht), mit einem feurigen Vorspiel an, welches langsam von stockenden Achteln bis ins rasante Rollen eskaliert und die erste Aussage des Burschen motiviert. Seine Worte werden intensiver und durch die Steigerung weicht das Stück zunächst in die Dominanttonart E-Dur aus um danach wieder zurück nach a-Moll zu kehren. Da er aber über die Müllerin singt, moduliert er statt nach a-Moll, nach A-Dur, womit seine Gefühle für die Müllerin deutlich gemacht werden.

Der nächste Teil beginnt in dem sich das Mühlenrad aufhört zu drehen und die Sechzehntel Bewegung wird durch schwere, stockende Achteln ersetzt, die wir bereits im Vorspiel gehört haben. Wieder in a-Moll angelangt erzählt der ermattete Müllersknecht von seiner Machtlosigkeit sich selbst mit Knappen in Stärke zu vergleichen.

Erschöpft findet er ins Wirtshaus wo er in der großen Runde den Feierabend ausklingen lässt. In der Durparallele C-Dur (III) und mit breiterer Klavierbegleitung kann er sich hier zunächst entspannen, bevor mit der Steigerung der nächsten Phrase ins d-Moll (IV) wieder die Gedanken der Einsamkeit in ihm aufkommen.

Jetzt moduliert das Stück von d-Moll in dessen Durparallele F-Dur (VI) und wird noch breiter. Mit fast rezitativischer Begleitung meldet sich der Meister zu Wort, in relativ tiefer Lage und mit einer einfachen Melodie, welche in Verbindung mit dem Orgelpunkt in der linken Hand des Klaviers seinen Charakter perfekt darstellt, lobt er alle für ihre Arbeit.

eu-er Werk hat mir ge - fal - len; eu-er Werk hat mir ge - fal - len;

Notenbeispiel 11, Takt 47-51

Schließlich meldet sich endlich auch das Mädchen zu Wort und wünscht allen eine gute Nacht. Das Wort „allein“ wird von Schubert hier, zunächst mit einem verminderten Sextakkord, welchem im zweiten Anlauf ein Neapolitanischer Sextakkord (Es6) vorgezogen wird, welcher in Kombination mit der relativ hohen Lage der Gesangsstimme die Enttäuschung des Mühlerknechts verdeutlicht. Dieser würde natürlich gerne der einzige sein, dem die Müllerin eine gute Nacht wünscht.

al - - len ei - ne

al - - len ei - ne

sf *p*

Notenspiel 12, Takt 54-55, 56-58

Ermüdet widmet er sich wieder der Arbeit und das Mühlrad beginnt sich erneut zu drehen, jedoch mit einem großen Unterschied. Die Achtelbewegung in der linken Hand der Klavierbegleitung hat (im Vergleich zum Anfang) nun den Charakter der stockenden Achteln des mittleren Teiles übernommen, was die Lage des Müllerburschen noch verdeutlicht.

tau - send Ar - me zu rüh - ren

tau - send Ar - me zu rüh - ren

sf *p*

Notenspiel 13

Am Ende des Stückes bringt er sich dennoch zu zweier hoffnungsvollen Aufschwüngen die aber, trotz der Aufhellung durch die C-Dur Tonart, in deren Abklang eine Katabasis²⁴ bilden, die unter anderem auch ein Symbol für Schmerz sein.



Notenbeispiel 14, Takt 86-88

²⁴ Die Katabasis oder auch »Abstieg«, ist ein abwärts gerichteter Gang, vor allem zur Darstellung des Niedrigen, Schlechten, Verächtlichen, aber auch für den Affekt der Unterwürfigkeit und Schwachheit (Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S.112.).

5.6. Der Neugierige

Der Müllersknecht kann es nicht länger aushalten und möchte endlich genauer wissen welche Gefühle das Mädchen für ihn hegt. Hierfür wendet er sich erneut an das Bächlein um die Antworten auf seine Fragen zu finden.

„Bereits in der Mitte des von Kadenz Harmonik geprägten Vorspiels findet sich eine trugschlüssige Harmoniefolge mit vermindertem Septimenakkord, die einerseits als Symbol für die Frage des Neugierigen gedeutet werden kann, andererseits durch ihre harmonische Faktur - verminderter Septimenakkord als Negativsymbol, insbesondere als Bild für Zweifel, Trugschluss als Hinweis auf Täuschung und Betrug - gleichzeitig die Antwort auf diese Frage zu geben scheint: die Musik gibt die Antwort, die der Bach verschweigt, bereits im Vorspiel!“²⁵



Notensbeispiel 15, Takt 1-4

So wird bereits am Anfang des Liedes alles gesagt; die Frage zugleich gestellt und beantwortet, jedoch der Müllersknecht nimmt das nicht wahr, oder hofft auf eine andere Antwort. Er setzt mit dem Vorspiel ähnlich aufgebauten Phrasen ein und entscheidet sich über mehrere Phrasen hinweg sich an seinen Gefährten zu wenden.

Das Stück nimmt plötzlich einen ganz anderen Charakter an und nach der unvollendeten Kadenz und der darauffolgenden Pause, welche erneut die nicht vorhandene Antwort des Baches symbolisiert, hört man in der rechten Hand des Klaviers wieder das Bächlein fließen.



Notensbeispiel 16, Takt 20-21

²⁵ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien 2006, S.139.

Vorsichtig und leise spricht der Müllersbursch nun das Bächlein an. Am Höhepunkt der ersten Phrase „O Bächlein meiner Liebe, wie bist du heut‘ so stumm!“ schenkt Schubert dieser zusätzlichen Aufmerksamkeit in dem die Harmonie nach h-Moll ausweicht und zusätzlich noch eine Triole bei „heut‘ so“ verwendet, die aus dem ansonsten geraden Rhythmus herausbricht. Hier lässt sich bereits zum zweiten Mal erahnen, dass das Bächlein die Antwort auf die Frage des Müllers sehr wohl weißt, aber es diese dem Jungen nicht verraten möchte, da ihm diese das Herz brechen würde.

Wie bist du heut so stumm!

Notenbeispiel 17, 24-26

Als der Müllersknecht die Frage endlich zu Ende gestellt hat, erhebt sich der Bach aus dem Hintergrund hervor und führt mit gesteigerter Ausdruckskraft zum forte des nächsten, rezitativischen Teiles. Nun gibt der Bursche die zwei Antwortmöglichkeiten an, die ihm zu Verfügung stellen: zunächst das „Ja“, welches in Fis-Dur majestätisch glänzt und dem hingegen löst sich das „Nein“ über A7 statt nach D-Dur, wie man es erwarten würde, nach G6 (Neapolitanischer Sextakkord zu Fis-Dur), was erneut einen Trugschluss bildet.

Notenspiel 18, Takt 32-35

Das Lied erhebt sich nun zu dessen Höhepunkt und mit den Worten „die beiden Wörtchen schließen die ganze Welt mir ein“ die Schubert hier zwei Mal wiederholt (das zweite Mal intensiviert er dies mit der Ausdehnung der Gesangstimme) vermittelt der Müllersknecht die Dringlichkeit seines Anliegens.

Notenspiel 19

Nach diesen zwei hochemotionalen Aufschwüngen erhört man wieder das leise Fließen des Baches, der mit einer enharmonischen Verwechslung das Stück wieder nach H-Dur bringt. Erneut stellt der junge Bursch seine Frage an das Bächlein und wieder wird sie durch einen erweiterten Trugschluss gekennzeichnet, der in Takt 35 über einen Dominant Quintsextakkord

auf die VI. Stufe gis-Moll führt. Dies symbolisiert, wie im Vorspiel, Frage und negative Antwort zugleich, welches dieses Lied abrundet.

sag, Bäch - - lein, _ liebt _ _ _ sie mich?

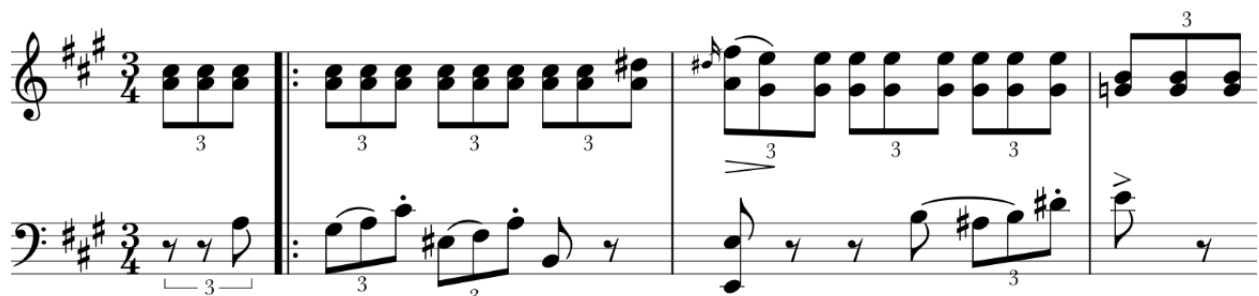
Notenbeispiel 20, Takt 48-50

5.7. Ungeduld

Das folgende Lied ist eine komplette emotionale Umwandlung der melancholischen Stimmung des vorherigen Liedes. Dies hat den Grund, dass im Gedicht vom Wilhelm Müller an dieser Stelle „das Mühlenleben“ käme, in dem von den Besuchen des schönen Mädchens in der Mühle, bei denen sie mit den Burschen plaudert, ihn lobt und ihm dadurch die Arbeit mit größter Freude erfüllt. Wieso der Schubert dieses Gedicht nicht vertonte, ist nicht bekannt, jedoch erhöht das „fehlende“ Gedicht den Kontrast zwischen den davor- und danach liegenden Stücken und fällt nicht als fehlend auf.

Die daraus entstehende Gefühlsexplosion wird in dem Strophenlied bis zum Maximum gesteigert und der Bursche kann vor Glück und Liebe nicht mehr klar denken.

Das begeisterte Liebeslied das in A-Dur vertont wurde, welches bei Schubert Liebe und positive Gedanken symbolisiert, wird deren Tonart vom ersten Moment gerecht. Mit einer wuchtigen



Notenbeispiel 21, Takt 1-4

Triolenbewegung wechseln sich im Klaviervorspiel die rechte und linke Hand die Melodie ab.

Beginnend in der linken Hand, übernimmt am Ende von Takt 2 die rechte Hand ganz kurz und am Ende des darauffolgenden Taktes wiederum die Linke.

Schubert hat es geschafft die Ungeduld wunderbar musikalisch auszudrücken und zwar macht sie der Kontrast aus, zwischen den Triolen in der Klavierbegleitung und den punktierten Rhythmus in der Gesangstimme. Diese rhythmische Reibung zwischen der letzten Triolenachtel von jedem Schlag mit der darauffolgenden Sechzehntel in der Gesangstimme, stellt die Ungeduld perfekt dar.

Harmonisch bewegt sich das Stück ohne große Ausweichungen im Rahmen der Kadenz Harmonik der Grundtonart. Einzig interessant sind die harmonischen „Eintrübungen“ die Schubert Mittels Septakkorde an gewisse Stellen setzt. So kommen mit der zunehmenden

Steigerung der Intensität mittels Tonhöhe der Gesangsstimme auch mehrfach Septakkorde zum Einsatz. Hier jeweils am ersten Schlag:

Der Refrain der dann nach jeder Strophe den Höhepunkt des Liedes darstellt ist ebenso durch die Septakkorde gekennzeichnet, welche sich erst am letzten Aufschrei „ewig“ wieder nach A-Dur auflösen.

Dein ist mein Herz, dein ist mein Herz und soll es e -

Notenbeispiel 22, Takt 19-23

5.8. Morgengruß

Mit dem Morgengruß sind wir, wie bereits bei Halt, erneut in C-Dur angelangt, welches Schubert „auch in anderen Morgenständchen, den beiden „Morgenliedern“, auch in „Sängers Morgenlied“, und dann wieder in dem so bekannten „Ständchen“ aus Shakespeares „Cymbeline“, in dem - wiewohl es als „Serenade“ bezeichnet ist - ebenfalls der erwachende, freudvolle neue Tag begrüßt wird.“²⁶

So singt der Müllersknecht mit Überschwang, dass ihn vom letzten Lied überblieb seiner Auserwählten ein Ständchen. Das Klavier beginnt mit einer einfachen Kadenz als Vorspiel und setzt dessen Begleitung nach dem Einsatz der Gesangsstimme rezitativisch fort. Der Höhepunkt der ersten gesungenen Phrase auf dem ersten Schlag in Takt 4 (in der ersten Strophe auf dem Wort „wär“²⁶) wird zunächst mit einem verminderten Septakkord eingetrübt und bewegt dann über eine vertonte Verbreiterung durch Triolen mittels einen halbverminderten Septakkord als Vorhalt das Lied harmonisch in Richtung der Dominante - G-Dur.

als wär dir was ge - sche - hen?

Notenbeispiel 23, Takt 8-11

²⁶ Moore, Schuberts Liederzyklen, Gedanken zu ihrer Aufführung, S.51.

Die zweite Phrase, in welcher beim Jüngling Selbstzweifel aufkommen, färbt dies weiter nach g-Moll ab und wird weiter durch eine abfallende chromatische Linie im Bass unterstützt, die von g-Moll nach A-Dur, dann nach f-Moll und schließlich wieder, wie bei der ersten Phrase in G-Dur landet. Ähnlich wie bei der Katabasis am Ende des fünften Liedes (Am Feierabend), drückt die chromatische Folge auch hier ein unwohles Gefühl aus.



Notenspiel 24, Takt 12-15

Im letzten Teil wird das Lied wieder lebendiger, was von der Triolenbewegung in der linken Hand der Klavierbegleitung unterstützt. Währenddessen übernimmt die rechte Hand die Rolle des Echos, welches die Melodie in der Gesangsstimme unterstützt (und mit ihr ein Duett bildet), die durch die Rückkehr nach C-Dur wieder an Energie gewonnen hat und erneut die Sextsprünge vom Anfang aufweist, welche oft auch in der Volksmusik vorkommen und wie am Anfang des dritten Liedes Halt, Aufregung symbolisieren.

Notenspiel 25, Takt 16-20

5.9. Des Müllers Blumen

Nach einem kurzen Aufenthalt in C-Dur sind wir wieder zurück im A-Dur angelangt, der „Ungeduld“ Tonart. Dieses Lied weist jedoch einen gänzlich anderen Charakter auf als das 7. dieses Liederzyklus. Laut Schubart, *enthält A-Dur Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen*,²⁷ und besser hätte Schubert die Tonart für den Inhalt dieses Liedes nicht aussuchen können.

Der Müllersknecht hat vor, unter dem Fenster seiner liebsten Blumen einzupflanzen, die immer ein Auge auf seine liebste haben würden und ihr zuflüstern sollen, dass sie ihn nicht vergessen soll.

Dieses Lied ist ein unschuldiger Wunsch des Müllerburschen, seiner Geliebten näher zu sein und ist auch musikalisch so gestaltet. Keine komplexen Ausweichungen oder Modulationen: Alles bewegt sich harmonisch innerhalb von A-Dur. Hinzu bewegt sich die Melodie in der rechten



Notenbeispiel 26, Takt 6-10

Hand der Klavierstimme des Öfteren parallel zur Gesangsstimme und bildet mit ihr einfache, volksmusikalische Duette.

Einzig im drittletzten Takt unterbricht ein verminderter Septakkord die Heiterkeit dieses heiteren Liedes. Mit der Wiederholung der Schlussfloskel wird der erste Schlag dadurch akzentuiert.

²⁷ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.56.

5.10. Tränenregen

Mit dem bereits vierten aufeinanderfolgenden Strophenlied, kehren wir nach dem kurzen Aufenthalt in C-Dur bei „des Müllers Blumen“, bei „Tränenregen“ wieder nach A-Dur zurück. Dieses ist im Vorspiel des Liedes, in dem mehrere Tonarten zwischen einander verschleiert werden jedoch schwer festzulegen. Besonders die chromatischen Vorhalte die jeweils vom eis zum fis führen sind sehr auffallend.



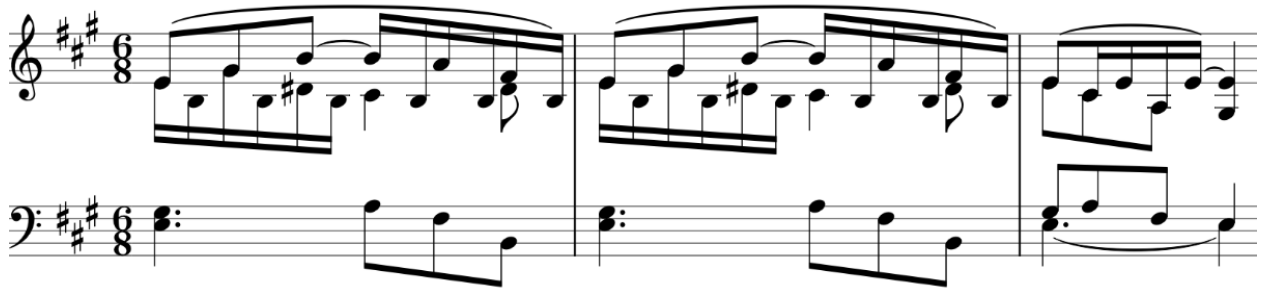
Notenbeispiel 27, Takt 1-5

Anders wie bei den vorherigen drei Strophenliedern, welche die Emotionen des Mühlerknechts, seine Wünsche und Pläne schilderten, ist dieses Lied vielmehr eine Erzählung die dem Verlauf der Geschichte voranbringt.

Mit dem Einsatz der Gesangstimme, wird diese wieder von der rechten Hand der Klavierstimme im unisono unterstützt. Hinzu hört man bei den ersten zwei Phrasen in der Alt-Stimme wieder den chromatischen Vorhalt fis-eis.

Notenbeispiel 28, Takt 4-8

Nach den ersten zwei Phrasen hört man in der Begleitung des Klaviers nach einiger Zeit wieder das leise, wellenförmige Murmeln des Bächleins.



Notenspiel 29, Takt 12-14

Die nächste zwei Phrasen werden dann bis zum Höhepunkt des Liedes aufgebaut. Die erste Phrase verliert im dritten Takt an Energie (was die fallende Basslinie darstellt), und landet, mit einer Abphasierung und einem Halbschluß, auf der III. Stufe Cis-Dur.



Notenspiel 30, Takt 17-18

Der nächste Anlauf gelingt jedoch und bringt die Strophe zum befriedigenden Abschluss.



Notenspiel 31, Takt 21-22,

Bei der vierten Strophe kommt es dann zu einer Stimmungsänderung, die mit dem Satz „Da gingen die Augen mir über, da ward es im Spiegel so kraus“ zusammenhängt. Statt in A-Dur,

befindet sich diese in a-Moll und weicht am Ende der Phrase nach C-Dur.

Die musikalische Notation zeigt die Stimmführung für die gezeigten Takte. Die Melodie beginnt in a-Moll (Dreischärfen-Schlüssel) und wechselt am Ende der Phrase nach C-Dur. Die Begleitung besteht aus einer rechten und einer linken Hand. Die Rhythmusstruktur ist 6/8. Die Sprechweise ist durch die Unterlegung der Noten mit den Textwörtern verdeutlicht.

Notenbeispiel 32, Takt 28-32

Die darauffolgenden Worte des Mädchens, welche eine böse Vorausahnung darstellen, über die Empfindungen des Mädchens dem Müllersknecht gegenüber, werden erneut durch verminderten Septakkord bekräftigt.

Das Lied endet mit einem Nachspiel das eins zu eins dem Vorspiel gleicht, als wäre nichts geschehen.

5.11. Mein

Das nächste Lied schließt den ersten, positiveren Teil des Liederzyklus ab, mit dem siegreichen Müllersknecht, der es schaffte das Herz des schönen Mädchens zu erobern. Voller Kraft und jubelnder Freude verkündet er hier, dass die geliebte schöne Müllerin sein sei, was für den jungen alles andere übertrifft, dass die Welt noch zu bieten hat.

„D-Dur ist der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegjubels“²⁸ sagt Schubart und der Müllerbursch hat durchaus triumphiert und darf über diesen Sieg jubeln.

In relativ tiefer Lage beginnend, wird durch die vielen Melismen (die in fast jedem Takt vorkommen) die Aufregung in der Melodie der Gesangstimme vermittelt.



Notenbeispiel 33

Diese steigert sich mit zunehmender Höhe in und Verbreiterung des Tonumfangs (zunächst Quint-, dann Oktav- und im Refrain Dezime-Umfang) der einzelnen Phrasen über einer kurzen Ausweichung nach A-Dur bei „durch den Hain aus und ein, schalle heute ein Reim allein:“ zum Refrain der den Höhepunkt des Liedes bildet.

„Die geliebte Müllerin ist Mein“ heißt es im Text und dem wichtigsten Wort - Mein, welches hier auch als Titel verwendet wird, wird dementsprechend auch der höchste Ton des Liedes: fis² verliehen. Dieser scheint vielleicht absolut gesehen nicht so hoch, erzielt jedoch relativ zur sonst recht tiefen Lage der Gesangstimme, dennoch eine strahlend und exponierte Wirkung.



Notenbeispiel 34, Takt 30-33

²⁸ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.54.

Mit dem dritten „Mein“ Aufschrei moduliert das Stück über d-Moll und F7 in das terzverwandte B-Dur. In diesem zweiten Teil des Liedes werden die recht klaren Harmonien des ersten Teiles nun durch öfteren Einsatz von Septakkorden (T.43-45) und einer kurzen Ausweichung nach g-Moll bei „Ach! so muß ich ganz allein“ etwas eingetrübt.

Notenspiel 35, Takt 44-48

Bei den zwei letzten Phrasen des zweiten Teiles, kehrt die Musik wieder nach B-Dur zurück. Auch hier werden gleich zwei aufeinanderfolgende Septakkorde verwendet, um die Spannung am Anfang dieser Phrasen („unverstanden“) zu steigern und sie dann bei „in der weiten Schöpfung sein“ wieder in einen klaren Dreiklang aufzulösen.

Notenspiel 36, Takt 51-55

Schließlich moduliert das Stück wieder zurück in die Anfangstonart D-Dur und der erste Teil wiederholt sich bis auf den Schluss fast genau. Nur nach der zweiten Wiederholung des Refrains, bildet der dritte „Mein“ Aufschrei statt eines Übergangs nach B-Dur, nun die Schluss Kadenz. Abschließend wird das Vorspiel mit etwas anderer Artikulation als Nachspiel wiederholt.

5.12. Pause

Mit dem zwölften Lied sind wir an einem Wendepunkt in der Liebesgeschichte angelangt. Wieder in B-Dur, welches zuletzt im ersten Lied verwendet wurde, stellt es auch hier den Anfang des zweiten Teils des Zyklus. Der Müllersknecht erblickt seine Laute an der Wand hängend und fragt sich wieso er diese so lange hängen ließ. Im ganzen Lied reflektiert er über seine Lage und fühlt sich von seinem Glück überwältigt. („ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll“)

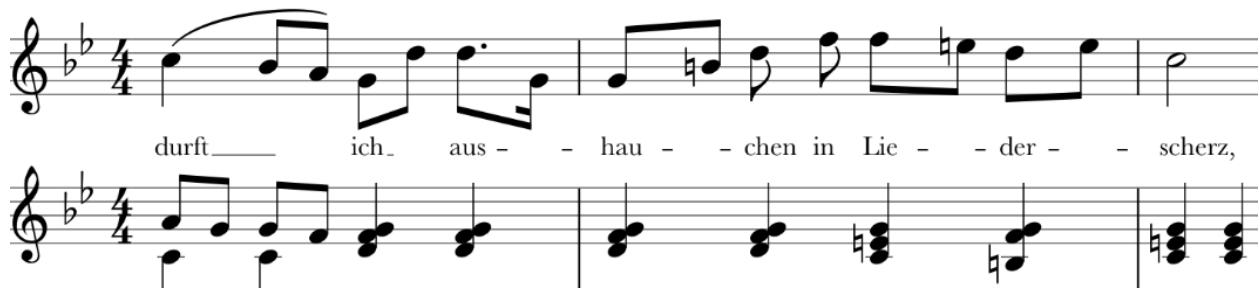
Das Klavier übernimmt das zwischen punktiertem Rhythmus und Triolen wechselnde Motiv in der rechten Hand des Vorspiels, welches über einen Orgelpunkt in der linken Hand des Klaviers gesetzt ist und verwendet es als Ostinato, über welches die recht einfache Melodie der Gesangsstimme fließt.

Auf einmal wird in Takt 20 dieser Fluss unterbrochen und die Worte des Müllerburschen werden sehnsuchtsvoller und klagender. Gleichfalls fängt die Musik an sich harmonisch von der Grundtonart zu entfernen (zunächst über die parallele Molltonart g-Moll nach C-Dur und dann über g-Moll nach F-Dur) und auch die Begleitung wird durch einen bewegten Rhythmus der sich nun in Vierteln statt in Ganzen wie bisher voran bewegt intensiver und drängender. Die Gesangsstimme übernimmt diesen selben Rhythmus und verläuft in den g-Moll Teilen parallel zur rechten Hand der Begleitung.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line: "Mei - - ner__ Sehn - sucht al - ler hei - Bes - ten Schmerz_____". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and accidentals (sharps and flats) indicating key changes.

Notenbeispiel 37, Takt 21-23

Mit den darauffolgenden Ausweichungen in die Durtonarten löst sie sich jedoch von der Begleitung.



Notenspiel 38, 24-26

Nach einer abschließenden Fermate bewegt sich im dem darauffolgendem rezitativischen Aufschrei, welcher den Höhepunkt des Liedes bildet, die Musik über einen chromatischen Durchgang vom Des6 nach Ges-Dur und einem darauffolgenden Aufbau, der auf einem As7 Akkord (der Dominante zu Des) landet. In den darauffolgenden Takten löst er sich dann mit einem weiteren Halbschluß auf - diesmal führt er mit dem Schlußakkord F in die darauffolgende Grundtonart B-Dur.

Nach diesem emotional belastenden Teil wird die Musik wieder ruhiger und übernimmt den Charakter des ersten Teils. In Takt 52 werden die Emotionen wieder intensiver und nach einer harmonischer Rückung nach g-Moll bewegt sich die Musik über einen verminderten Septakkord nach As-Dur („bange“), welcher eine neapolitanische Beziehung zum vorherigen g-Moll bildet und schließlich über den G6/5 nach c-Moll führt.

Notenspiel 39, Takt 54-56

Das Lied wird auf der sechsten Stufe der neuen Tonart (As-Dur) bis zum Takt 62, auf gleiche Art wie im ersten Teil fortgeführt. In Takt 63 erklingt plötzlich as-Moll, woraus die Musik zunächst nach Fes-Dur und dann über weitere Umwege nach B-Dur rückt. Über diese rezitativische, harmonisch hochkomplexe Begleitung schwebt die Gesangstimme mit der einfachsten Melodie.

Ist es der Nach - - klang mei - ner Lie - bes - - pein? Soll Vor - das Vor - spiel neu - - er - Lie - der sein?

Notenbeispiel 40, Takt 64-69

Die Phrase wiederholt sich und das Lied wird im Charakter des ersten Teils, jedoch mit einer kurzen chromatischen Eintrübung, welche durch das abrupte Einsetzen von b-Moll im drittletzten Takt entsteht, beendet.

5.13. Mit dem grünen Lautenbände

Das dreizehnte Lied übernimmt die Tonart des vorherigen Stückes (B-Dur) und beginnt mit einem Tonika Dreiklang, der diese gleich festigt. Nur mittels einer Ausweichung in das terzverwandte D-Dur in Takt 7 und in den jeweiligen Wiederholungen dieses Taktes in jeder Strophe, entfernt sich die Harmonie kurzfristig von der Grundtonart.

Das Lied ist das letzte leichtherzige Stück in dem Liederzyklus und ist sozusagen die Ruhe vor dem Sturm, der dem Müllersknecht bevorsteht. Die grüne Farbe, die in den späteren Liedern schon bald von ihm verhasst wird, ist hier noch als schön dargestellt und der weißen Farbe des Müllers gegenüber nicht minderwertiger.

Spielerisch fängt die Klavierbegleitung an mit einer aufsteigenden Sechzehntel Kette und lustigen, punktierten Oktavsprüngen, welche die Leichtigkeit dieses Stückes, zusammen mit den tänzerischen fallenden Sexten und Septimen der Gesangsstimme, entzückend vermitteln.

Jede Strophe besteht aus vier Phrasen, wobei die zweite und vierte eine Art Refrain bilden, welcher die grüne Farbe im Mittelpunkt hat. Dieser wird durch das Unisono der Gesangsstimme mit der rechten Hand der Klavierbegleitung bekräftigt und in der letzten Phrase sogar um eine Oktave gesteigert.

Notenbeispiel 41, Takt 8-9; Takt 16-17

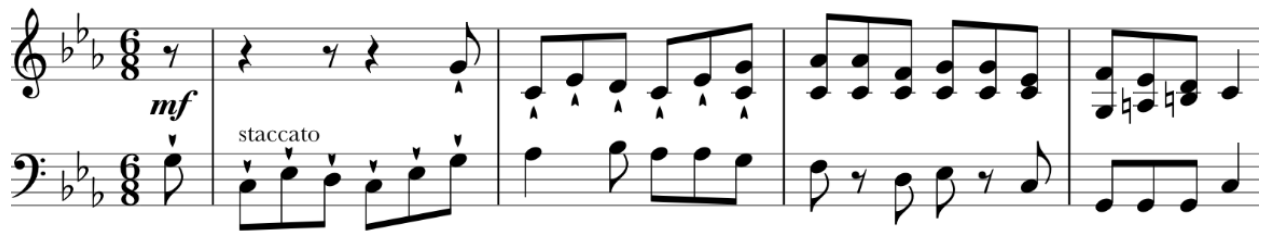
Wie bereits erwähnt ist die einzige harmonische Wendung im Stück, die im Takt 7, wo das terzverwandte D-Dur als Halbschluß eingesetzt wird.

5.14. Der Jäger

Wie der Titel des Liedes bereits verrät, erscheint mit dem vierzehnten Lied der Jäger, der das Glück des Müllersknechts bedroht. Der eifersüchtige Bursch drückt in diesem Lied aufgeregt seinen Unmut aus und verspottet den Jäger, welcher in seinem Revier eingebrochen ist.

Von B-Dur sind wir eine Station im Quintenzirkel und sind nun in c-Moll angelangt. Dieses verwendete Schubert auch bei anderen Liedern die über Zorn und Untreue handeln (wie z.B. „die Liebe hat gelogen“) und passt auch hier sehr gut zum inneren Aufruhr des Müllers.²⁹

Der 6/8-Takt in Verbindung mit der dreistimmigen, markanten Klavierbegleitung vermittelt den blechernen Klang eines Jagdhornes.



Notenspiel 42, Takt 1-4

Darüber singt der Müllerbursch zweitaktige Phrasen, die immer intensiver und höher werden und zum Höhepunkt des Liedes führen, welchen die zwei wiederholten viertaktigen Phrasen, mit dem hohen g in der Mitte, am Ende jeder Strophe bilden.

Am Beginn spielt die rechte Hand des Klaviers unisono zur Gesangstimme und wandelt dies ab Takt 13, der den Beginn der Steigerung darstellt, in eine chromatisch geführte (fallende) Gegenbewegung zur aufsteigenden Melodie in der Gesangstimme um.



Notenspiel 43, Takt 13-14

²⁹ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.86.

In den zwei letzten Phrasen übernimmt das Klavier wieder die unterstützende Rolle und begleitet unisono die Gesangsstimme bis zum abschließenden Nachspiel, welches eine Wiederholung des Vorspiels ist. Die Schlüsse dieser zwei Phrasen sind gleichzeitig die einzigen zwei Male wo das Klavier in diesem Stück mehr als dreistimmig spielt.

und schee - re vom Kin - ne das strup - pi - ge Haar, sonst scheut sich im Gar - ten das Reh - lein für - wahr.

Notenbeispiel 44, Takt 21-24

5.15. Eifersucht und Stolz

Nach langer Zeit hören wir im fünfzehnten Lied wieder das Bächlein rauschen, jedoch ist es statt in seiner üblichen Tonart G-Dur, nun in g-Moll vertont und vermittelt somit mit den durchgehenden Sechzehntel Bewegung ein wildes, rasendes Gewässer, welches die Verzweiflung des Müllers darstellt. Dieser wendet sich an seinem Gefährten um sich über den Verdacht der Untreue des Mädchens auszusprechen.

Bereits am Anfang verwendet Schubert hier verminderte Septakkorde in den Takten 5/6 und 9/10, um die Stimmung so unruhig und aufgeregt als nur möglich zu gestalten.

Diese Wendungen in den ersten zwei Phrasen bewegen bei deren Abschluss beide Male die Harmonie, bei der ersten Phrase nach B-Dur und bei der zweiten nach A-Dur. Diese sind, um den Ausdruck weiter zu steigern miteinander, zusätzlich neapolitanisch verbunden sind.

Der Schmerz des Müller wird dann in den nächsten zwei Phrasen mit einer Katabasis und der parallel geführten Begleitung, diesmal in der linken Hand des Klaviers, verstärkt.



Notenbeispiel 45, Takt 13-16

Nach drei „kehr“ um“ Aufschreiben fragt der Müller nun das Bächlein mittels einer Hypotypose³⁰ in den Takten 31/32, welche den langen Hals musikalisch durch einen Oktavsprung darstellt und die Musik nach F-Dur führt, ob er das Mädchen sah.

³⁰ Die Hypotypose oder auch „Abbildung“, nach Burmeister ist eine Verzierung, in der die Bedeutung des Textes so verdeutlicht wird, daß die leblosen Worte des vorhandenen Textes mit Leben versehen worden zu sein scheinen. Burmeister (in der Übersetzung von Dietrich Bartel) fährt fort, indem er eine Wertung äußert: »Diese Verzierung wird sehr häufig von wahren Künstlern gebraucht. (Bartel, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, S.184.).

mit lan - gem Hal - se nach der gro - ßen Stra - ße schn?

Notenbeispiel 46, Takt 30-34

Die Sechzehntel kommen endlich zum Stillstand. Der Müller setzt seine Verspottung des Mädchens jedoch in B-Dur fort und bezeichnet sie als unsittsam, da sie ihren Blick nach dem Jäger richtete. Zwischen diesen Phrasen hört man in den Pausen immer wieder den Klang der Jagdhörner, welche den Jäger symbolisieren.

Auf einmal fängt der Bach wieder an zu rauschen und die Musik bewegt sich für die nächsten paar Takte nach G-Dur, was die spürbare Verletztheit des Müllers noch stärker vermittelt. Der Bursche bittet seinen Gefährten innigst, der Müllerin all dies zu erzählen, ihr jedoch nichts von seiner Trauer zu verraten. Währenddessen rückt die Musik über g-Moll nach b-Moll und leitet

musical score for the first system of 'Der Schindler' by Franz Schubert. The score is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of three staves: a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The lyrics are: 'sag ihr: Er schnitzt'. The vocal line begins with a whole note 'sag', followed by a half note 'ihr:', then a quarter rest, and finally a quarter note 'Er' and a dotted quarter note 'schnitzt'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Notenbeispiel 47, Takt 64-67

schließlich über eine trugschlußartige Kadenz den zweiten Teil des Liedes ein.

Der zweite Teil des Liedes modulierte in die hellere G-Dur Tonart und der Müllersknecht beschreibt dem Bächlein was dieser der Müllerin von ihm erzählen soll. Zwischen den fröhlichen Phrasen die eine unrealistische Wunschwelt des Müllers darstellen, werden immer wieder „sag‘ ihr“ eingeworfen die nach g-Moll Ausweichen und an den Schmerz erinnern, den das Mädchen ihm zufügte.

Schließlich wird das Stück mit drei letzten „sag‘ ihr‘s“ Aufschreien - die über den rauschenden Bach in der rechten Hand der Klavierbegleitung und Orgelpunkt (welcher während dem ganzen Lied immer wieder vorkommt) in der linken - beendet.

5.16. Die liebe Farbe

Nach der emotionalen Achterbahn des vorherigen Liedes bildet „Die liebe Farbe“ einen eindringlichen Gegenpol in welchem sich die Wut des Müllersknechts in eine apathische Trance verwandelt. In dieser versucht der Bursche mit dem Schicksal zu verhandeln nur um am Ende jeder Strophe in Resignation zu verfallen.

Im Gedicht von Wilhelm Müller käme vor diesem noch das Gedicht „erster Schmerz, letzter Scherz“ in welchem der Verdacht des Müllers in Erfüllung geht und er hinter dem blanken Fenster den Jäger in den armen seines Mädchens sieht.

*Die Fensterscheiben glänzen
Im klaren Morgenschein,
Und hinter den Fensterscheiben
Da sitzt die Liebste mein.*

*Ein Jäger, ein grüner Jäger,
Der liegt in ihrem Arm –
Ei, Bach, wie lustig du rauschest!
Ei, Sonne, wie scheinst du so warm!*

Schubert entschloss sich dieses auszulassen, vielleicht, weil wir wie Gerald Moore sagt: „den armen Jüngling schon fast vor Schmerz vergehen sehen. Genug ist genug, Schubert ließ der Phantasie gern ein wenig Raum.“³¹ Nun aber zur lieben Farbe.

Das Stück steht in h-Moll welche bei Schubert „nicht nur die Tonart der Geduld und der stillen Erwartung, sondern darüber hinaus die Tonart der Einsamkeit, der Verlassenheit und schließlich sogar der Verzweiflung und der Todessehnsucht“.³² Und genau diese Todessehnsucht wird auch in der harmonischen Verbindung zwischen der Tonart dieses und des letzten Stückes des Liederzyklus, in welchen der Bursche sein Ende finden wird (E-Dur) subtil dargestellt.

Das Lied beginnt mit einem Vorspiel, aus welcher man bereits den Hauptton dieses Stückes erhören kann, der auf jedem Sechzehntel dieses Liedes geschrieben steht - nämlich das fis. Als eine Art nagende, penetrierende Idee, die einen nicht auslässt vertont sie Schubert hier als Orgelpunkt um einen Kontrast zu den sonst dynamischen Harmonien zu schaffen. Der Müller ist in diesem Stück auf eine einfache Kadenzharmonik eingeschränkt, da der Liebeskummer ihn Müde gemacht hat.

³¹ Moore, *Schuberts Liederzyklen*, S.79.

³² Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.286.

Sobald die Gesangsstimme mit deren schlichten Melodie einsetzt, wird sie von der linken Hand der Klavierbegleitung mit einer ähnlich ruhigen und fast parallellaufenden Bewegung unterstützt. Gemeinsam mit der dissonanten neapolitanischen Beziehung zwischen der letzten Achtel G-Dur des Taktes 8 und dem Fis-Dur das sonst aus den Takten 8 und 9 erklingt, werden der Schmerz und die Traurigkeit des Müllersknechts intensiv vermittelt.

Notenspiel 48 Takt 5-9

Notenspiel 48 Takt 5-9,

Die zweite Phrase ist dann wie eine Art Refrain des Liedes, in dem der Bursche mittels einer Umfärbung nach H-Dur und einem Aufstieg zum fis2 sehnsuchtsvoll an das schöne Mädchen denkt und mit der Wiederholung der Phrase, welche das sich wiederholende fis1 der Begleitung aufnimmt, nach h-Moll zurückkehrt.

Die dritte Phrase jeder Strophe enthält Motive die mit dem Tod zu tun haben und dem Ausmaß seiner (Müllersknecht) Trauer darstellen, sei es mit dem Zypressenhain (Friedhof) in der ersten, oder mit dem Wort Tod direkt in der zweiten Strophe, oder mit dem schwarzen Kreuzlein der dritten. Hinzu wird das fis, das bisher nur in der rechten Hand der Begleitung zu hören war nun auch in der linken Hand gespielt und bildet den Grundton des fis-Moll in welchen diese Phrase steht.

Abschließend wird der H-Dur Refrain erneut wiederholt und bekommt durch die zuvorkommende todorientierte Phrase eine düstere Konnotation. Das Lied endet nach der dritten Strophe mit der Wiederholung des Vorspiels als Nachspiel.

Notenspiel 49 Takt 18-22

Notenspiel 49, Takt 18-22

5.17. Die böse Farbe

Die Stumpfheit der lieben Farbe ist vorüber und der Müllersknecht kanalisiert seinen Schmerz in den Hass, welchen er für die böse Farbe Grün empfindet. Sein Aufruhr wird durch das heftige Vorspiel kundgemacht, welches sich zwischen H-Dur und h-Moll bewegt, und seine Zerrissenheit zwischen Schmerz und Hass, zwischen Euphorie und Depression, zwischen Liebe und Einsamkeit vermittelt.

Er fängt seinen Gesang mit einem entschlossenen Aufschwung an um sich in der zweiten Phrase wieder zögernd zu hinterfragen. Mit der bösen Farbe rückt der Liederzyklus harmonisch weiter Richtung Ende (E-Dur), nämlich in dessen Dominante H-Dur, das wir bereits vom „der Neugierige“ kennen und interessanter Weise ist die Musik auch hier zunächst sehr ähnlich aufgebaut um die Unentschlossenheit des Müllers zu vermitteln.

The image displays a musical score for the song 'Die böse Farbe'. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system includes the lyrics: 'sie kön - nen mir al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.' The second system includes the lyrics: 'wenn's nur so grün, so grün nicht wär, da drau - ßen im Wald und Feld!'. The piano accompaniment features chords and melodic lines that support the vocal melody. There are dynamic markings 'p' (piano) at the beginning of the second system and 'p' in the piano part of the second system. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the piano part of the second system.

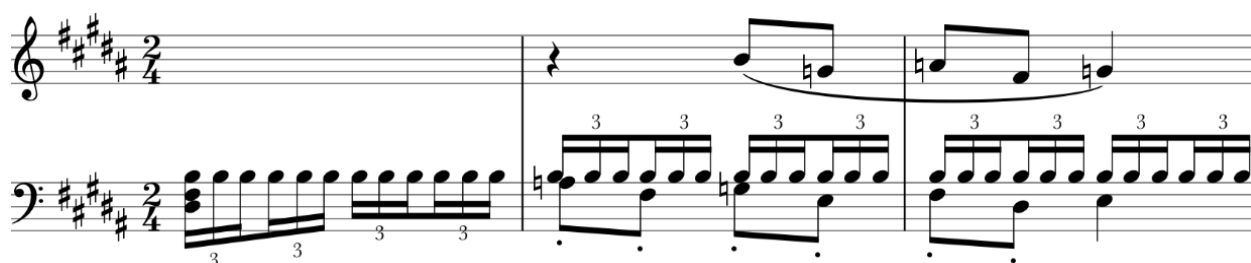
sie kön - nen mir al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.

wenn's nur so grün, so grün nicht wär, da drau - ßen im Wald und Feld!

Dies ist nicht das einzige musikalische Zitat das wir in diesem Lied finden werden.

Die ersten zwei Phrasen wiederholen sich, jedoch wird die zweite diesmal entschlossener und führt zum ersten der Drei neapolitanischen Aufschreie in diesem Lied, welche jeweils am Strophenschluss potenziert durch einen Oktavsprung und ein subito Fortissimo ein Paradebeispiel eines neapolitanischen Sextakkordes im üblichen - negativen - Zusammenhang von Tod und Abschied darstellen.

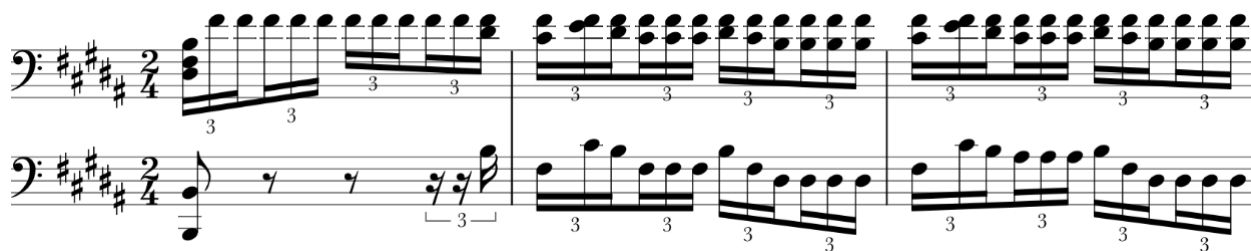
Nach der anschließenden Kadenz erklingen plötzlich wieder die Tonwiederholung des vorherigen Liedes und der Müllersknecht verkündet seinen Jammer mit stechenden Ausrufen über eine Begleitung bestehend aus Achteln und Vierteln, welche der des vorherigen Liedes sehr ähnelt.



Notenspiel 50, Takt 22-24

Der erste Teil bis zum neapolitanischen Aufschrei wiederholt sich, jedoch diesmal mit einer dem Vorspiel ähnlichen, aber weicheren Begleitung. Auch der Aufschrei wird diesmal durch die vorherigen sehnsuchtsvollen Worte und durch das ausgelassene subito Fortissimo weicher.

Nach einer weiteren Kadenz erklingen erneut die Tonwiederholungen, aber diesmal führen sie in dieselbe dreistimmige Begleitung die wir bereits von „Der Jäger“ kennen und bringen auch hier denselben Jagdhorn-Charakter mit sich.



Notenspiel 51, Takt 41-43

Über diese stürmische Begleitung klagt der Müller über den Anblick den er in „erster Schmerz, letzter Scherz“ erblickte, als er den Jäger in seinem Mädchen armen sah und fordert sie schließlich auf, dass von ihm geschenkte grüne Band abzulegen während die Musik nach einer erneuten Ausweichung nach h-Moll sowohl in der Gesangstimme mit der steigenden Tonhöhe

als auch in der Begleitung mit der abwechselnden Sechszehnteln in der linken und rechten Hand langsam abhebt.

O bin - de von der Stirn dir ab das grü - ne, grü - ne Band, das grü - ne, grü - ne Band;

Notenbeispiel 52, Takt 48-51

Schließlich wiederholt sich der Aufstieg zum neapolitanischem Sextakkord mit den ergreifenden Worten „Ade, ade! und reiche mit zum Abschied deine Hand!“ zum letzten Mal. Das Nachspiel ist dem Vorspiel gleich und bringt das Lied in h-Moll zu ende.

5.18. Trockne Blumen

Mit den trocknen Blumen sind wir bei den drei letzten Liedern des Stückes angelangt, welchen im Gedicht von Müller noch eins vorangeht. Im “Blümlein Vergißmei” befasst sich der Müller erneut mit Todesgedanken welches dem Schubert wohl wieder zu schwermütig war und er es deshalb ausließ. Das achtzehnte Lied handelt aber über die nun verwelkten Blumen welche das Mädchen dem Müller schenkte und nun mit seinen Tränen begossen werden.

Das Lied fängt mit dünnen, unverbundenen, gleichbleibenden e-Moll Achtelakkorden in der Klavierbegleitung an zu welchen die Gesangsstimme mit langen, sanften legato Phrasen einen berückenden Kontrast schafft. In Takt 5 und 6 rückt die Harmonie über G-Dur chromatisch nach g-Moll, D-Dur und G-Dur zurück nach e-Moll.



Notensbeispiel 53, Takt 4-7

Nach einer Wiederholung gewinnt die Musik etwas in Schwung mit eingefügten Sechzehntel in der Klavierbegleitung und einer beweglicheren Sechzehntel Bewegung auch in der Gesangsstimme, welche in H-Dur die Phrase zum ersten Höhepunkt führen. Die Frage „wovon so nass?“ wird durch eine Phrygische Kadenz auch musikalisch als eine Frage dargestellt und wird von einem Echo im Klavier gefolgt welches diesen Abschnitt abschließt.



Notensbeispiel 54, Takt 12-14

Mit der zweiten Strophe wird das Muster wiederholt mit dem Unterschied, dass am Ende der belebteren Phrase keine Frage gestellt wird und dadurch auch keine Phrygische Kadenz von

Schubert verwendet wird. Am Ende der Phrase wird die Betonung auf “sie” von “sie mir gab”, mit einem Sextvorhalt am a-Moll Sextakkord erreicht.

ihr Blüm - -lein al - -le, die sie mir gab.

Notenspiel 55, Takt 26-29

Das Echo des Klaviers führt nach der zweiten Strophe in den zweiten Teil des Liedes der bereits den wiegenden Charakter des letzten Liedes und auch in dessen Tonart E-Dur moduliert. Der Müller erträumt sich in diesem eine Wunschwelt in der die verwelkten Blumen noch blühen und ihn trotz seines Scheidens in freudige Erregung versetzt. Mit einer langsamen Steigerung, die durch eine Ausweichung nach cis-Moll, der steigenden Tonhöhe in der Gesangsstimme, der dichter werdenden Klavierbegleitung und dem dynamischen Aufbau beider (deren Höhepunkt bei “der Mai ist kommen” erreicht) schaut er dem Tod jubelnd entgegen.

Dem leidenschaftlichen Aufstieg, wird nach einer Wiederholung, zum Schluss noch eine verkürzte Coda hinzugefügt, welche in das Nachspiel führt, dass zunächst in E-Dur die wiegende Klavierbegleitung weiterführt, jedoch nach 2 Takten eine Oktave tiefer fällt und nach e-Moll wechselt, die Tonart, in der die Blumen verwelkt sind und mit der Phrygisch klingenden abfallenden Melodie in der linken Hand den Müller wieder aus seinen Traum erweckt.

Notenspiel 56, Takt 52-57

5.19. Der Müller und das Bach

Der Weg des Müllersknechts nähert sich dem Ende. Der einzige, der ihn jetzt noch Trost schenken kann ist sein treues Bächlein. So wendet er sich ein letztes Mal an seinen Gefährten und findet trotz, oder gerade wegen den tröstenden Bemühungen des Baches, seine letzte Ruhe in dessen kühler Tiefe.

Das vorletzte Lied weicht ein letztes Mal in den Bereich der b-Tonarten und findet sich in g-Moll, der „Todestonart“ wieder. Es ist eine Art Mischung des B-Dur aus dem allerersten Lied, welche (wie der Titel dieses Liedes) für Wandern steht und der G-Dur Tonart, welche bisher immer den Bach darstellte. Tragisch verschmolzen erlösen sie den von Liebesleid erfüllten Jüngling von seinem Leid.

Das Lied, welches auch das einzige in diesem Liederzyklus ist, dass in einem 3/8 Takt geschrieben ist, beginnt mit einem Sarabandenartigen Rhythmus in der Klavierbegleitung, die in der linken Hand einen Orgelpunkt spielt und in der akzentuierten rechten jeweils auf dem zweiten Schlag, die überwiegend aus Kadenz Harmonik bestehende Harmonie auffüllt. Die Gesangsstimme bildet darüber viertaktige Phrasen.

Im fünften Takt, in welchem das Word “Liebe” fällt, wird dessen schmerzhafteste Bedeutung für den Müller durch eine übermäßige Quart als Rahmenintervall zwischen dem fis und c und einem Vorhalt an der Quint des Orgelpunktes in der linken Hand der Klavierbegleitung musikalisch untermauert.

Notenbeispiel 57, Takt 3-6

Gleich in der darauffolgenden Phrase wird mit dem Wort „Lilie“ das erste Mal der Neapolitaner eingesetzt, der in diesem ersten Teil noch drei Mal zum Einsatz kommt. In diesem Fall ist es ein As-Dur Sextakkord; Die Tonart die von Schubart als Gräberton bezeichnet und dadurch farblich zur Lilie passt, welche gleichzeitig ein Symbol für Unschuld und Vergänglichkeit ist.³³

Die dritte Phrase wird mittels Zwischendominanten zu einer Quintfallsequenz verarbeitet, welche das einzige Mal in diesem Teil harmonisch von der Grundtonart weicht und dadurch den Text des Mondes, welcher in die Wolken steigt musikalisch darstellt. Die Phrase endet auf der dritten Stufe - B-Dur; Die Tonart, welche Schubert für Hoffnung und *das Hinsehen nach einer besseren Welt* verwendete und wonach sich auch der Jüngling sehnt.³⁴

Notensbeispiel 59, Takt 6-10

Die vierte Phrase nimmt das g-Moll wieder auf und endet nach dem Neapolitaner in Takt 16 und einem verminderten Septakkord im darauffolgendem Takt (welche beide die traurige Stimmung unterstützen) in einem Halbschluss auf D-Dur. Schließlich werden die ersten zwei Phrasen mit anderem Text wiederholt und beenden den ersten Teil des Liedes.

Notensbeispiel 58, Takt 10-14

³³ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.69.

³⁴ Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, S.66.

Im zweiten Teil des Liedes gibt nun das Bächlein seine tröstende Antwort und auch das Stück in diese Tonart, nämlich: G-Dur. In der rechten Hand der Klavierbegleitung hört man durch die Dreiklangzerlegungen in Sechszehntelform wieder das Bächlein fließen. Diese animiert auch die linke Hand, welche bisher ausschließlich punktierte Viertel spielte beweglicher zu werden und verstärkt den heiteren Charakter dieses Teils.

Die Gesangslinie vermittelt eine ähnliche Dynamik des Ausdrucks. Das Wort “Liebe” das im ersten Teil so belastend konnotiert war, strahlt in zweitem Teil durch einen Sextsprung. Des Weiteren wird in der Phrase “ein Sternlein, ein neues, am Himmel erblinkt” dieses von Schubert erneut wunderbar musikalisch dargestellt in dem die Gesangslinie beim Anblick der Sterne zum höchsten Ton des Liedes - g1 aufsteigt.

ein Stern - lein, ein neu - - es, am Him - - mel er - - blinkt,

Notenspiel 60, Takt 32-36

Der Mittelteil bewegt sich nach D-Dur und führt die spielerische Schlichtheit fort. Mit vielen energischen Sprüngen und einer non-legato Begleitung wird die tröstende und fröhliche Botschaft des Baches vermittelt.

Nach der Rückkehr ins G-Dur in Takt 49 werden die ersten Phrasen des zweiten Teiles wiederholt (jedoch mit einer non-legato Begleitung) und führen zum abschließenden dritten Teil. Der Bach fließt nun in der rechten Hand mittels der Sechzehntelbewegung weiter, während die linke Hand den Sarabandenrhythmus und den Orgelpunkt vom Anfang übernimmt und bildet damit die Kulmination, der beiden Teile. Die Harmonische und Melodische Folge gleicht jedoch, bis auf ein paar Stellen dem ersten Teil. Die Betonung auf “Liebe” in Takt 7 wird jedoch in Takt 64 nicht durch einen Vorhalt im Bass wiederholt, da dies nicht zum Text “du meinst es so gut” passen würde.

Mit der nächsten Phrase die den Takten 14-18 entspricht, sehen wir die dritte und letzte Vertonung des Wortes “Liebe” im Lied. Diese vermittelt noch mehr Schmerz, in dem sie die von Dur- und Dreiklangsmelodik geprägte melismatische Floskel von “Himmel” und “Erde” davor einsetzt und sie mit Moll-Melodik, einem verminderten Septakkord in der Begleitung und einer Reibung zwischen dem Grundton Cis und der Wechselnote c1 in der Gesangstimme verseht, die erneut zum Halbschluss führt.

Er - - - de he - rab.

Lie - - - - be tut?

Notensbeispiel 61, Takt 59-60; 68-69

Die nächsten Phrasen werden zwar Harmonisch zum ersten Teil nicht verändert jedoch ist die Melodie eine andere. In der ersten, beginnend mit dem Takt 70, wird eine Katabasis eingebaut die mit dem Text “Ach, unten, da unten, die kühle Ruh” die Quintfallsequenz unterstützt. Zusätzlich wird die Phrase nicht von der Hochalteration der Wechselnote auf der zweiten Silbe des Wortes „küh-le“ zum cis1, wie in der Parallelstelle in Takt 13 gestört.

Ach un - ten, da un - ten die küh - - le ___ Ruh! ___

Ach un - ten, da un - ten die küh - - le ___ Ruh! ___

Notensbeispiel 62, Takt 50-54

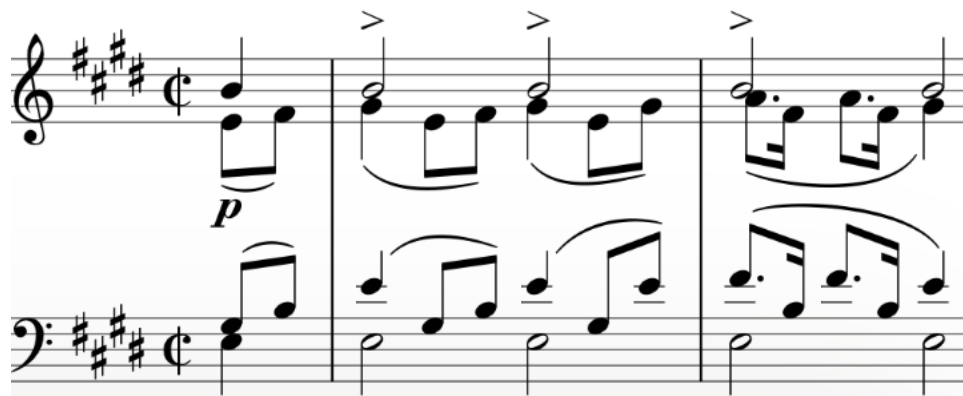
Der restliche Schluss bleibt vollkommen in der Kadenz Harmonik des G-Dur und symbolisiert, dass der Jüngling nun endlich seine Ruh gefunden hat und wird in den kühlen Tiefen vom sanften Nachspiel in den ewigen Schlaf gewogen.

5.20. Des Baches Wiegenlied

Wir sind beim letzten Lied des Liederzyklus angelangt. Dem am Ende des vorherigen Liedes verschiedenen Jüngling wird nun von seinen treuen Gefährten ein Wiegenlied gesungen.

E-Dur ist die Tonart in der wir uns befinden und ist von der Anfangstonart B-Dur durch einen Tritonus-Abstand weit möglichst Entfernt (6 Vorzeichen).

Das letzte Lied ist durch einen daktylischen Rhythmus³⁵ gekennzeichnet, welcher durch das gesamte Lied (bis auf zwei halbe Takte) durchgeführt wird und mit den durchlaufenden glockigen halben Noten in der rechten Hand der Klavierbegleitung einen hypnotischen Zustand hervorruft, der durch den Naturklang der Hornquinten unterstützt wird.



Notenbeispiel 63, Takt 1-3

Nach dem sich die Gesangstimme der Begleitung mit einem ähnlichen Rhythmus anschließt, rückt die Musik mittels einer abfallenden Linie über den Text “Wand’rer, du müder, du bist zu Haus” in der linken Hand des Klaviers nach A-Dur.

Dieser nächste Teil ist nun im Klavier tiefer und in der Gesangstimme höher gesetzt, was eine abhebende Wirkung erreicht.

Schließlich erhebt sich durch eine Verdichtung im Klavier mit einem halbverminderten Septakkord als Vorhalt auch die Melodie zum Höhepunkt, welchen die zwei letzten Phrasen bilden. Zunächst mit einer Betonung im ersten Takt auf *gis2* und der darauffolgenden absteigenden Linie auf die Terz *gis1* und in der letzten Phrase mit einer Betonung auf dem zweiten Takt auf *fis2* und dem Abschluss auf dem Grundton *e2*. Nach der fünften Strophe wird der Liederzyklus mit einem Nachspiel beendet.

³⁵ Ein daktyllischer Rhythmus, ist eine Rhythmusfolge, die aus einer langen und zwei kurzen Notenwerten besteht.

6. Schlusswort

Das Ziel dieser Masterarbeit war es durch die tiefere Betrachtung der Schönen Müllerin und einer Auseinandersetzung mit deren beiden Autoren Müller und Schubert, dem Verständnis des Liederzyklus näher zu kommen und dadurch dessen weitere Interpretation zu erleichtern und verbessern.

Mit der Durchführung einer gründlichen Analyse der einzelnen Lieder kamen klare, sich Wiederholende Merkmale des Schubertschen Liedschaffens zum Vorschein, welche das vorgenommene Ziel der einfachen Annäherung bei weitem übertrafen.

Schubert gelang mit der Müllerin unglaubliches, nämlich den ersten Liederzyklus solchen Ausmaßes in welchem das Gedicht Müllers mit seinem musikalischen Genie verschmolz und daraus eine berückende Liebesgeschichte entstand, die über Jahrhunderte hinweg ihresgleichen sucht. Mit welchen feinen und subtilen Mitteln er arbeitete wirkt umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass er auf dem Gebiet kaum Vorläufer hatte, an denen er sich ein Beispiel hätte nehmen können (allerhöchstens Beethoven und Mozart mit deren, wenigen Liedern, wobei nur der erstere mit der *An die ferne Geliebte* so etwas wie einen Liederzyklus wagte). Seien es die Färbungen durch neapolitanische Verbindungen oder Septakkorde, der meisterhafte Kontrast zwischen der äußerst komplexen Klavierbegleitung, welche des Öfteren viele Aspekte der Natur musikalisch darstellte und der einfachen, fast volksliedhaften Melodie, die perfekt auf den Text zugeschnitten war, oder auch die Tonartencharaktere, welche so deutlich in Schuberts Musik zu erkennen sind. All dies wurde von Schubert gekonnt und in genau richtigem Maße in seinen Zyklus eingebracht. Des Weiteren schuf er dies alles trotz seinen oft erschwerenden Lebensumständen (die eventuell auch zuteil seine Muse waren) und blieb bis zum letzten Atemzug seiner Berufung treu.

Da der analytische Teil dieser Arbeit in Verbindung mit einigen interpretatorischen Aspekten liegt, welche nie ganz objektiv sein können, ist es klar, dass nicht jeder mit den Ergebnissen einverstanden sein wird oder sein muss, dennoch habe ich probiert bei jedem Lied klare kompositorische Merkmale und deren erwünschte Wirkung zu definieren. Dies wird hoffentlich jedem Leser neue Facetten vom Schuberts Kunstlied offenbaren und (wie bei mir) die Interpretation dessen bereichern.

7. Literaturverzeichnis

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN, Art. *Müller, Wilhelm* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8nf010a.han.bruckneruni.at/mgg/stable/47401> (abgerufen 18.10.2019)

Spiegel Online (o. V.): *(Johann Ludwig) Wilhelm Müller*. URL: <https://gutenberg.spiegel.de/autor/wilhelm-muller-432> (abgerufen 18.10.2019)

Zeit Online (Büning, Eleonore): *Bewußtlos innig, edel und roh*. In: zeit.de (7.10.1994). URL: <https://www.zeit.de/1994/41/bewusstlos-innig-edel-und-roh/seite-1> (abgerufen am 18.10.2019)

SPATZ, MONIKA: *Luise Hensel*. In: gedichtsuche.de (16.12.2012). URL: <http://www.gedichtsuche.de/blodgeintrag/items/luise-hensel.html> (abgerufen 18.10.2019)

EINSTEIN, ALFRED: *Schubert, Ein musikalisches Porträt*. Pan-Verlag, Zürich, 1952.

VETTER, WALTHER: *Franz Schubert*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1934.

MOORE, GERALD: *Schuberts Liederzyklen, Gedanken zu ihrer Aufführung*. Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1975.

BÖHM, RICHARD: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*. Böhlau Verlag, Wien, 2006.

NÄHER, SABINE: *Das Schubert-Lied und seine Interpreten*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 1996.

BLACK, LEO: *Franz Schubert: Music and Belief*. The Boydell Press, Woodbridge, 2003.

GAL, HANS: *Franz Schubert oder die Melodie*. S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1970.

HILMAR, FRANZ: *Franz Schubert*. 2. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1997.

SCHNEIDER, MARCEL: *Franz Schubert*. 11. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1980.

KOPKE, RICHARD P.: *Willhelm Müllers Dichtung und ihre musikalische Komposition*, Diss. Northwestern University 1924.

DEUTSCH, OTTO ERICH: *Schubert, Die Dokumente seines Lebens*. Bärenreiter Verlag, Leipzig 1964.

Gedichte von Wilhelm Müller. Vollständige kritische Ausgabe bearbeitet von James Taft Hatfield. Berlin W. 35 B. Behr's Verlag 1906

BARTEL, DIETRICH: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 6. Auflage 2019, Laaber 1982

8. Notenverzeichnis

DÜRR, WALTHER: *Schubert Lieder, Band 1*. Bärenreiter Verlag, 2005

FRIEDLAENDER, MAX: *Schubert Lieder, Band 1*. C. F. Peters Verlag, 1980

MANDYCZEWSKI, EUNUBIUS: *Schubert Lieder, Band 1*. Breitkopf & Härtel Verlag

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.