

Reinhold Hammerstein

Über die
Nachahmung von
Musikinstrumenten

Beobachtungen am Schubertlied

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Reinhold Hammerstein

**Über die Nachahmung von
Musikinstrumenten
Beobachtungen am
Schubertlied**

Ein nachgelassener Essay

Bearbeitet und aus dem Nachlass herausgegeben
von Thomas Schipperges

HOLLITZER
— H —

Reinhold Hammerstein: *Über die Nachahmung von Musikinstrumenten.*
Beobachtungen am Schubertlied. Ein nachgelassener Essay.
Bearbeitet und aus dem Nachlass herausgegeben von Thomas Schipperges
© Hollitzer Verlag, Wien 2025

Umschlaggestaltung und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

Open Access CC BY-NC-ND 4.0

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER


ISBN 978-3-99094-234-5

INHALT

Vorwort des Herausgebers	7
Einleitung	9
Glocken	11
Horn	29
Trompete	44
Posaune	45
Flöte	52
Harfe und weitere Zupfinstrumente	53
Die Harfe im biblischen und mythischen Kontext	54
Harfenlieder mit Bardenthematik	65
Goethes Harfnerlieder	73
Weitere Harfen- und Bardengesänge	82
Ständchen	87
Drehleier	97
Mehrere Instrumente in einem Lied	99
Klavier	101
Verzeichnis der Musikinstrumente in den beschriebenen Liedern	103
Namensindex	106

VORWORT

Am 22. April 2010 verstarb Reinhold Hammerstein in Freiburg im Breisgau kurz nach seinem fünfundneunzigsten Geburtstag. Neben der Fülle an publizierten Schriften – darunter fünf Bücher, die jeweils einen eigenen, in sich geschlossenen Kontext abbilden¹ – fanden sich im Nachlass auch skizzierte Vorhaben und ausgeführt Unabgeschlossenes. Zu Letzterem zählt eine größere Abhandlung zum Thema der Instrumentendarstellung in den Liedern Schuberts. Der Zufall wollte es, dass ich dieses Thema auch einmal aufgespürt hatte, bis dahin aber lediglich Textstellen sammelnd² und Notenbeispiele zusammentragend. Ein letztes Gespräch mit Reinhold Hammerstein auf seiner Freiburger Terrasse erwies die Koinzidenz. Nach Hammersteins Tod überließen mir seine Erben die von ihnen bereits vom Typoskript in den Computer übertragenen Texte sowie zugehörige handschriftliche Materialien, vorwiegend auf Karteikarten, um eine druckfertige Fassung des so fabelhaft vielversprechenden letzten Essays vorzubereiten. Minimalinvasiv wurde ordnend nachjustiert oder sprachlich ergänzt.

Die Fülle des Ausbreiteten, daneben immer wieder auch Angedeutetes sowie Verweise auf weitere Textzeugnisse aus Schuberts Liedern, regten zur Wiederaufnahme der eigenen Beschäftigung mit dem Thema an. Am Tübinger Musikwissenschaftlichen Institut vertiefte ich mich zusammen mit Studierenden in Seminarveranstaltungen nochmals in die von Schubert vertonten Texte und in seine Notentexte. Aus derart vielfältigen Zugängen soll sich eine weitere Darstellung speisen, die wir – die Studierenden, Jörg Büchler und ich – im Anschluss an Reinhold Hammerstein vorlegen möchten. Beide Teile sollen einander ergänzen. Um aber die Herausgabe des Textes von Hammerstein nicht weiter zu verzögern, wird diese erste Schrift nun vorausgeschickt.

-
- 1 *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* (Bern 1962, ²1990), *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter* (Bern 1974), *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern 1980), *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt* (Bern 1986), *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblemik der Musik* (Basel 1994), *Die Stimme aus der anderen Welt. Über die Darstellung des Numinosen in der Oper von Monteverdi bis Mozart* (Tutzing 1998); die kleineren Schriften zusammengefasst in zwei Bänden: *Reinhold Hammerstein. Schriften*, Bd. 1: *Musik, Text und Kontext*, Bd. 2: *Musik und Bild*, hg. von Gunther Morche und Thomas Schipperges unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh (Tutzing 2000).
 - 2 *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, vollständig ges. und kritisch hg. von Maximilian und Lilly Schochow, Geleitwort von Walter Gerstenberg, zwei Bde., Hildesheim 1974.

In Hammersteins Manuskript sind die Notenbeispiele primär nach der Peters-Ausgabe von Max Friedlaender angezeigt,³ und in den betreffenden Bänden aus Hammersteins Besitz finden sich zu einzelnen Liedern handschriftliche Bleistifteintragen. Daneben verweist der Text auf die alte Gesamtausgabe⁴ und in einzelnen Nachträgen auch auf die *Neue Schubert-Ausgabe*.⁵ Liedtitel und Textfassungen wurden hier nun entsprechend der *Neue Schubert-Ausgabe* in der Schreibweise angeglichen.⁶ Im Druck liegt hiermit der geschlossene Stand des nachgelassenen Manuskripts von Reinhold Hammerstein vor.⁷

Herzlicher Dank gilt den Erben Hammerstein – zum einen für die Überlassung des als Typoskript vorbereiteten Manuskriptes und abschließende Korrekturlesung, zum anderen für immer wieder freundliche Unterstützung und Geduld. Sehr zu bedanken sind David Waldbaur und Jakob Bednarz für Scans und Einrichtung der Notenbeispiele aus der *Neuen Schubert-Ausgabe*, Jakob Bednarz zudem für die Durchsicht des Textes und die Einrichtung des Registers sowie Jörg Bächler für reiche Anregungen und Korrekturen. Ein großer Dank gebührt Christine Quentin, Leitung Honorare und Lizenzen beim Bärenreiter-Verlag, für die entgegenkommende Kulanz bei der Überlassung der Abdruckrechte an den zahlreichen Notenbeispielen und schließlich dem Verleger Michael Hüttler für die Übernahme des Textes, Sigrun Müller-Fetz für seine sorgsame Betreuung sowie Nikola Stevanović für Layout und Satz.

Thomas Schipperges, Tübingen, im Januar 2025

-
- 3 *Schubert-Album. Sammlung der Lieder für eine Singstimme und Pianofortebegleitung von Franz Schubert*, nach den ersten Drucken revidiert von Max Friedlaender, sieben Bde., Leipzig: Edition Peters, 1928 und öfter.
 - 4 *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1884–1897, Serie XX: *Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge*, zehn Bd., hg. von dems., 1894/95.
 - 5 *Neue Schubert-Ausgabe*, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie IV: *Lieder*, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel 1970–1988, Kritische Berichte 1972–2007, Register unter Mitarbeit von Susanne Eckstein, 2015.
 - 6 Vgl. auch *Schubert Liedlexikon*, hg. von Walther Dürr, Michael Kube, Uwe Schweikert und Stefanie Steiner unter Mitarbeit von Michael Kohlhäufel, Kassel 2012, ²2013.
 - 7 Sieben weitere Lieder, die sich nicht bei Friedlaender finden, sind im Titel sowie mit Textauschnitten und stichwortartigen Annotationen auf Karteikarten festgehalten worden: *Don Gayseros* D 93 („Nächtens klang die süße Laute“); *Geisternähe* D 100 („[...] aus gedämpften Saiten“); *Romanze* D 144 („Leichenglocke“); *Die drei Sängler* D 329 („Da tönte Klang von goldnen Saiten“); *Entzückung an Laura* D 390 („Leierklang“, „Harfenschwung“, „Orpheus Saitenruf“); *Der Herbstabend* D 405 („Abendglocken-Halle zittern“); *Der Fluß* D 693 („Saitenspiele“).

EINLEITUNG

Mit seinen etwa sechshundert Liedern hat Schubert einen einzigartigen lyrisch-musikalischen Kosmos geschaffen und aus einem Nebenzweig eine Hauptgattung der romantischen Epoche gemacht. Er überschreitet die Grenzen des älteren Klavierliedes, worin ihm allerdings andere, wie etwa Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt und Johann Rudolf Zumsteeg bis zu einem gewissen Grade vorausgegangen waren. So tritt bei ihm neben das einfache Strophenlied das variierte und das durchkomponierte Lied. Solche Erweiterung oder auch Entgrenzung geschieht nicht zuletzt dadurch, dass Elemente anderer Gattungen in das Lied hereingenommen werden. Es ist vor allem die Oper mit Secco- und Accompagnato-Rezitativ, Arioso und Arie, die Schubert seinem Lied anverwandelt. So reicht seine Palette von geschlossener melodischer Zeilenstruktur über vielfältige Zwischenstufen bis hin zu freier Deklamation, Mittel, die es ihm erlauben, den feinsten Nuancen des Textes zu entsprechen. Die eigentliche Mitte bildet jedoch jene spezifische Liedhaftigkeit, das, was man den Schubertschen Ton genannt hat.

Darüber hinaus besteht jedoch das Eigene und Neue am Schubertlied in der Rolle des Klaviers. War im älteren Klavierlied das Instrument im Wortsinn wesentlich Begleitung und die Singstimme grundsätzlich dominant, so rückt bei Schubert das Klavier zum gleichberechtigten Partner auf. Das instrumentale Prinzip tritt ebenbürtig neben das vokale. Das bedeutet wiederum die Hereinnahme der Gattungstraditionen der Tasteninstrumente in das Lied und es entsteht die spezifische Rollenverteilung der Parte: Die Singstimme trägt den Text vor und wendet ihn ins Ausdruckhafte, sie ist unmittelbarer Gefühlsausdruck. Die Klavierbegleitung stellt demgegenüber das Allgemeine, die Gesamtstimmung, das Abbildhafte des Textes dar. Sie ist Nachahmung der durch den Text gegebenen Vorstellungen, Tonmalerei im weitesten Sinne. Sie ist gegenüber der Unmittelbarkeit der Singstimme mittelbar, vermittelt. Und sie bindet in formaler Hinsicht die Vielheit zur Einheit.

Ausgelöst werden die Tonmalereien in den meisten Fällen durch den Liedtext, ob es sich nun um Phänomene aus der Natur- oder der Menschenwelt handelt. Eine große Rolle spielen dabei Bewegungsvorstellungen aller Art bzw. deren musikalische Nachahmung wie zum Beispiel gehen, laufen, wandern, reiten, fahren, tanzen, fließen, Bach, Fluss und dergleichen. Andere betreffen Phänomene aus der Sehwelt, wie hoch, tief, Licht, Dunkel, Tag und Nacht. Andere wiederum stammen aus der Hörwelt, Klänge aller Art, laut und leise, Wind, Sturm. Voraussetzungen für die Darstellung von Phänomenen der Sehwelt mit Hilfe von solchen aus der Hörwelt ist die physiologische Fähigkeit der Sinne, füreinander zu stehen, die sogenannte Synästhesie. Innerhalb der akustisch bestimmten und vermittelten Tonmalereien begegnen bei Schubert immer wieder auch Musikinstrumente. Ihnen gilt hier unser Interesse.

Die Texte von Schuberts Liedern sind weit gespannt und reichen von der griechischen Antike und der biblischen Dichtung (in jeweils deutscher Übersetzung), der Bardenpoesie und Anakreontik über Empfindsamkeit, Klassik und Romantik bis in die biedermeierliche Lyrik aus dem Freundeskreis des Komponisten. Nun besteht zwischen der bloß sprachlichen Nennung von Instrumenten und ihrer Vertonung durch Schubert insofern ein fundamentaler Unterschied, als im ersten Falle das Instrument und mit ihm seine Musik lediglich in der Vorstellung des Hörers bzw. Lesers evoziert wird, während sie in der Vertonung real zum Erklingen gebracht wird. Die Musik überschreitet insofern die Dichtung. Allerdings ist ein auf dem Klavier nachgeahmtes Instrument wiederum nicht das Original, sondern seinerseits nur eine tonmalerische Nachahmung desselben.

Die folgenden Beobachtungen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie sind auch nicht chronologisch, sondern in relativ loser Systematik nach Instrumententypen geordnet. Jeweils vom inhaltlichen Stellenwert und Zusammenhang im Gedicht ausgehend, stellen sie dar, wie Schubert das Instrument tonmalerisch einsetzt, seinen Klang, seine Satztechniken, seine Spielweisen und Spielfiguren nachahmt und welche semantischen Implikationen dabei eine Rolle spielen. In diesem Sinne folgen nacheinander Abschnitte über Glocken, Horn, Trompete, Posaune, Flöte und nicht zuletzt über die Harfe und weitere Zupfinstrumente bis hin zur Drehleier und zum Klavier selbst.

GLOCKEN

Auf der Schwelle zwischen bloßem Klangwerkzeug und Musikinstrument stehen die Glocken. Sie begegnen in Schuberts Textvorlagen in verschiedener Form: als bloßes Klangwerkzeug ohne genau bestimmte Tonhöhe, als auf einen bestimmten Ton fixiertes Instrument, als Akkord aus mehreren aufeinander gestimmten Glocken, dem Geläute und schließlich als mechanisches Instrument, dem Glockenspiel, das eine regulierte Musik hervorbringt. Dabei richtet sich ihre Erscheinungsform nach dem jeweiligen Textzusammenhang, dem lyrischen Kontext, sei es als Herden- oder Kuhglocke, als Turmglocke mit Stundenschlag, als Kapellglocke, als Einsiedlerglocke, als Geläut vom Kirchturm, als Naturmetapher (Schneeglöcklein).

Die elementarste Form der Glocke ist die Herdenglocke. Sie ist an die Lebenswirklichkeit der Herden bzw. der Hirten und Hirtinnen gebunden. Je nach dem Tier, das sie umgehängt hat, ist sie größer oder kleiner und dient der Differenzierung und dem Erkennen über weite Strecken hinweg. Darüber hinaus hat sie keine kunsthafte Bedeutung. Sie ist nicht gestimmt im Sinne einer Tonordnung, mehr Klang und Geräusch als Ton. Wenn nun Schubert dieses Instrument oder besser Noch-nicht-Instrument in den Klaviersatz einbringt, so muss er ihm erst einmal eine bestimmte Tonhöhe zuweisen, es zum brauchbaren musikalischen Material formen, ohne dabei den tonmalerischen Abbildcharakter zu zerstören. Er muss es aus dem Rohzustand in die Kunsthaftigkeit überführen.

Wie er das bewerkstelligte, zeigt das Lied *Das Heimweh* D 851 (1825; Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Eőr). Darin erinnert sich der „Gebirgssohn“ in der Fremde sehnsüchtig an die ferne Heimat. Er sieht im Geiste die Hütte, die Mutter, die Felswand, das Alpenglühn. Er hört das „Muhen der Kühe“, das „Lied der Sennerin“ „mit umschlagender Stimme“ (Jodler), die Herdenglocken. Diese akustischen Reminiszenzen umfassen die Verse 9 bis 14 des in Hexametern verlaufenden Gedichts. Sie werden zu formaler Einheit gebunden durch den durchgehenden Grundrhythmus, zu dem die einzelnen Tonmalereien hinzutreten: das Muhen der Kühe durch einen mehrmaligen realistischen verminderten Septaufschlag in der linken Hand, die Sennerin durch den Ländlerrhythmus in Jodlermanier. Die Herdenglocken ertönen vier Mal im Oktavabstand in der rechten Hand in jeweils drei Anschlägen zusammen mit dem Grundrhythmus. Sie sind dadurch in die musikalische Struktur eingebunden.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 1: *Das Heimweh* D 851, Takt 86–157; Neue Schubert-Ausgabe IV/3a, S. 154 f.

86 *Geschwind*

Ängst - lich

93 *)
horcht er; ihm deucht: er hö - re das Mu - hen der Kü - he vom na - hen Ge -

100 **) **)
hölz und hoch von den

107 *) *)
Al - pen her - un - ter Glöck - - lein klin - gen; ihm

114
deucht: er hö - re das Ru - - fen der Hir -
cresc.

Glocken

121

ten o - der ein Lied der Sen - ne - rin, die mit um - schla - gen - der

128

Stim - me freu - dig zum Wi - der - hall auf - jauchzt Me - lo - di - en des

135

Alp - lands; im - mer tönt es ihm nach _____,

142

im - mer tönt es ihm nach _____.

149

2

decresc. pp 2

Die Mehrzahl der Glockenbelege steht, wie leicht einzusehen, im Zusammenhang mit der Kirchturmglöcke und deren Funktionen als Stundenanzeiger, als Einzelläuten und schließlich als Großes Geläut aus mehreren Glocken.

Im Gedicht *Gondelfahrer* von Johann Mayrhofer, einem nächtlichen venezianischen Stimmungsbild, heißt es ab Vers 9:

[...]
Vom Markusturme tönte
Der Spruch der Mitternacht:
Sie schlummern friedlich alle,
Und nur der Schiffer wacht.

Schubert (D 808, 1824; auch für Männerchor D 809) konkretisiert den Begriff der Mitternacht durch klangliche Abbildung der zwölf Glockenschläge einer Turmuhr. Er bindet sie in den Satzablauf ein. Dieser besteht aus in sich selbst bewegten arpeggierenden As-Dur-Akkorden, die man als schwingende, dröhnende, zugleich durch die Glocken erzeugte Luftschwingungen empfindet. Der durchgehende Rhythmus unterstreicht auf seine Weise Anschlag und schwingende Glocke.

Glocken

Notenbeispiel 2: *Gondelfahrer* D 808, Takt 21–40; Neue Schubert-Ausgabe IV/12, S. 149

21

Schoß _____ .

Vom Mar-kus-tur-me

decresc. ppp

1 2 3 4 5 6

26

tön-te der Spruch der Mit-ter-nacht _____ : Sie schlummern fried-lich al-le, und

ppp

7 8 9 10 11 12

31

nur _____ der Schif-fer wacht _____ , und nur _____

13 14 15 16 17

36

_____ der Schif-fer wacht _____

18 19 20 21 22

*) Takt 23-28, Klavier: Vermutlich ist jeder „Glockenschlag“ wie der erste zu arpeggieren, vgl. *Quellen und Lesarten*.

War im *Gondelfahrer* die Turmglocke lediglich Bestandteil oder Requisit eines stimmungsvollen Notturnos, so weist die kleine Glocke in dem Lied *Abendbilder* D 650 (1819; Johann Petrus Silbert) über sich hinaus in eine andere Welt. Der Dichter evoziert die Abenddämmerung, das Mondlicht, den Gesang der Nachtigall, den Friedhof mit Kapelle und das Glöcklein auf dem Dach, das mit seinem (Angelus-) Läuten an Vergänglichkeit, Tod und Auferstehung mahnt. Die dritte Strophe lautet:

Horch! des Abendglöckleins Töne
Mahnen ernst der Erden Söhne,
Daß ihr Herz,
Himmelwärts,
Sinnend, ob der Heimat Schöne,
Sich des Erdentands entwöhne.

Schubert lässt durch die ganze Strophe hindurch über durchgehender Achteltriole-Einheitsfiguration zusätzlich das Glöcklein erklingen bzw. bimmeln: zwei- und dreißig Mal oktaviertes *fis* in Halben und hoher Lage, ein ebenso treffendes wie kunstvolles Klangbild.

Glocken

Notenbeispiel 3: *Abendbilder* D 650, Takt 46–62; Neue Schubert-Ausgabe IV/12, S. 73.

46
Horch! des

49
A - bend-glöck - leins Tö - ne mah - nen

52
ernst der Er - de Söh - ne, daß ihr

55
Herz him - mel-wärts, sin - nend, ob der Hei - mat Schö - ne sich des

59
Er - den-tands ent - wöh - ne.

dimin.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Mit dem Titel *Das Zügelglöcklein* D 871 von Johann Gabriel Seidl (1826) ist die kleine Zugglocke an der Eingangspforte eines Klosters oder einer Einsiedelei gemeint, mit deren Ziehen der Besucher Einlass begehrt. Zugleich wird in dem Text transzendierend auf den Eingang in die jenseitige Welt angespielt, je nachdem, wie der Ankömmling gelebt hat. Das Glöcklein assoziiert zugleich das Totenglöcklein, das während des ganzen fünfstrophigen Liedes in der rechten Hand erklingt über einer schwingenden Begleitfigur in der linken Hand.

Notenbeispiel 4: *Das Zügelglöcklein* D 871 (zweite Fassung), Takt 1–9; Neue Schubert-Ausgabe IV/4a, S. 6.

Langsam

pp

Ped.

4

Kling die Nacht durch, kling - ge, sü - ßen Frie - den brin - ge

simile

pp

7

dem, für den du tönst, kling in wei - te Fer - ne, so du Pil - ger ger - ne

cresc.

Auch in dem Lied *Die junge Nonne* D 828 (1825; Jacob Nicolaus Craigher de Jachelutta) stehen Glocke und Glockenklang im Zusammenhang mit der Transzendenz. Beschrieben wird der Abschied einer jungen Nonne von den Stürmen und inneren Kämpfen der Jugend hin zu ihrem neuen Status als Jesusbraut. Der Sturm in ihrem Inneren spiegelt sich analog im nächtlichen Sturm der Natur. In der letzten Textstrophe schließlich verweist das „Glöcklein am Thurm“ auf die himmlische Welt:

[...]
Horch! friedlich ertönet das Glöcklein vom Turm;
Es lockt mich das süße Getön
Allmächtig zu ewigen Höhn. –
Alleluja!

Während das Glöcklein im Gedicht erst in der letzten Strophe erscheint, kombiniert Schubert von Anfang an die Darstellung des äußeren und inneren Sturms mit dem Glockenmotiv. Zu dem erregten zweiunddreißigstel Tremolo in der rechten und den stürmisch aufsteigenden Achteln in der linken Hand treten regelmäßig zwei Glockenschläge auf demselben Ton in hoher Lage mit Hilfe der überschlagenden linken Hand. Was also im Gedicht im Nacheinander geschieht, wird bei Schubert zum simultanen Ineinander. Zugleich gibt es aber bei ihm die Verlaufsrichtung des imaginierten Dramas wieder. Und schließlich tritt mit dem feierlichen Alleluja in langen Notenwerten zu dem Sturm und dem Glockenmotiv noch eine weitere Schicht, so dass zum Schluss sogar drei Sinnschichten simultan erklingen: Der abebbende Sturm, die Glocke, das choralisierende Alleluja.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 5: *Die junge Nonne* D 828, Takt 68–94; Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 182 f.

68

ir - di-scher Haft! - Horch! fried - lich er -

pp

Detailed description: This system covers measures 68 to 71. The vocal line begins with a half note 'ir' and a quarter note 'di-scher Haft!'. After a two-measure rest, it starts with 'Horch!' on a half note, followed by 'fried - lich er -' on a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. A piano dynamic marking 'pp' is present in the second measure.

72

tö - net das Glöck - lein vom Turm - ; es lockt mich das sü - ße Ge -

Detailed description: This system covers measures 72 to 76. The vocal line continues with 'tö - net das Glöck - lein vom Turm - ;' on a half note, followed by 'es lockt mich das sü - ße Ge -' on a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture. The key signature changes from one sharp to one flat at the beginning of measure 75.

77

tön - all - mäch - tig zu e - wi - gen Höhn - , es lockt mich das sü - ße Ge -

cresc. f

Detailed description: This system covers measures 77 to 80. The vocal line has 'tön - all - mäch - tig zu e - wi - gen Höhn - ,' on a half note, followed by 'es lockt mich das sü - ße Ge -' on a half note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings 'cresc.' and 'f' are present in the piano part.

81

tön - all - mäch - tig zu e - - wi - gen, e - - wi - gen

p

Detailed description: This system covers measures 81 to 84. The vocal line has 'tön - all - mäch - tig zu e - - wi - gen, e - - wi - gen' on a half note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A piano dynamic marking 'p' is present in the second measure.

Glocken

83

Höhn.- Al - le - lu - ja!

p *ppp* *dim.*

89

Al - le - lu - ja!

dim.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Handelte es sich bei den bisherigen Beispielen jeweils nur um Einzelglocken, so stellt Schubert in dem Liede *Der Jüngling auf dem Hügel* D 702 (1820; Heinrich Hüttenbrenner) ein Geläut aus mehreren Glocken dar. Der Jüngling sitzt inmitten einer lieblichen Landschaft auf einem Hügel und trauert um die verstorbene Geliebte. Da hört er von drunten aus dem Dorfe „dumpfes Grabgeläute“ und sieht zugleich den Leichenzug mit dem Sarg der Geliebten zum Friedhof ziehen. Die fünfte von insgesamt neun Strophen lautet:

Ach, dumpfes Grabgeläute
Im Dorfe nun erklang,
Schon tönte aus der Weite
Ein klagender Gesang.

Zur musikalischen Darstellung des Geläutes „aus der Weite“ wählt Schubert durchgehend Dynamik im Pianissimo und erzeugt so die angemessene Raumvorstellung der Ferne. Das Geläute selbst hat tiefe Lage. Es ist dumpf, die Tonart g-Moll. Die linke Hand schlägt durchgehend denselben Ton in Oktaven an, während die rechte komplementärhythmisch dazu im Abstand jeweils einer Achtelpause die Oberquinte anschlägt. So entsteht ein stehender und zugleich in sich schwingender Klang wie bei einem echten Geläute aus zwei oder drei Glocken.

Dieses Geläute ertönt nur in der fünften bis siebten Strophe. Die beiden letzten Strophen bleiben, sinngemäß, ohne Geläute. Denn hier wandelt sich die Klage des Jünglings nach innen und von der Szene ab in die Hoffnung auf das dereinstige Wiedersehen.

Notenbeispiel 6: *Der Jüngling auf dem Hügel* D 702, Takt 49–55; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 70.

49 Langsam

Ach, dumpfes Grab-ge-läu - te im Dor - fe nun er - klang, schon

pp simile

53

tön - te aus der Wei - te ein kla - gen - der Gesang, sah nun die Lich - ter scheinen, den

Obwohl im Text des Liedes *Die liebe Farbe* aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin* D 795 Nr. 16 (1823/24; Wilhelm Müller) nicht von einer Glocke die Rede ist, ist diese in Schuberts Vertonung allgegenwärtig.

Der unglückliche Müllerbursche wünscht sich in seiner Liebesnot und hoffnungslosen Rivalitätssituation gegenüber dem glücklicheren grünen Jäger mehrfach den Tod. So heißt es in der zweiten Strophe: „das Wild, das ich jage, das ist der Tod“. Und in der dritten Strophe: „Grabt mir ein Grab im Wasen, deckt mich mit grünem Rasen!“

Durch das ganze Strophenlied hindurch erklingt in der rechten Hand ohne Unterbrechung durchgehend und im Ganzen über fünfhundert Mal der gleiche Ton (*fis*) in Sechzehntelketten. Diese mechanische Repetitionsfigur erinnert an das Läuten bzw. Bimmeln einer Totenglocke.⁸ Sie ist eine originäre Zutat Schuberts.

8 So sah es schon Thrasybulos G. Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 283; ebs. Arnold Feil: Franz Schubert. *Die schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 88: »Georgiades rechnet nach: der Ton erklingt insgesamt 536mal!« (S. 189, Anm. 74).

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 7: *Die liebe Farbe* D 795 Nr. 16, Takt 1–12; Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 76.

Etwas langsam

4

In Grün will ich mich
Wohl - auf zum fröh - li - chen
Grabt mir ein Grab im

7

klei - - den, in grü - ne Trä - nen - wei - - den, mein
Ja - - gen, wohl - auf durch Heid und Ha - - gen, mein
Wa - - sen, deckt mich mit grü - nem Ra - - sen, mein

10

Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün so
Schatz hat's Ja - gen so gern, mein Schatz hat's Ja - gen so
Schatz hat's Grün so gern, mein Schatz hat's Grün so

Ähnlich verhält es sich mit dem Schlusslied aus *Die schöne Müllerin*, **Des Baches Wiegenlied** D 795 Nr. 20 (1823/24).

Der unglückliche Müllerbursche liegt am Ende seines Weges tot im Bach, der ihm so lange Begleiter und Vertrauter war. Dieser singt ihm eine Art Schlaf- oder Wiegenlied. Der Schlaf als Bruder des Todes!

Das Lied hat fünf Strophen. Schubert komponiert sie alle gleich, das heißt als Strophenlied. Den eigentlichen Kern der Begleitung bilden die Mittelstimmen in einer Art in sich kreisender, wiegender Bewegung, die sich - bis auf den jeweils letzten Vers - durch die ganze Strophe zieht und im Nachspiel wieder aufgenommen wird. Dieser Kern wird durchgehend eingerahmt durch gleiche Randstimmen im Sopran und Bass auf den gleichen Ton, ein Totengeläut.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 8: Des Baches Wiegenlied D 795 Nr. 20, Takt 4–12 (Mäßig); Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 90 f.

4

1. Gu - te Ruh, gu - te Ruh, tu die Au - gen zu, gu - te
bet - ten dich kühl - auf wei - chen Pfühl, will -

simile

Detailed description: This block shows the first system of the musical score, measures 4 to 6. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a rest in measure 4, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A 'simile' marking is present in measure 6.

7

Ruh, gu - te Ruh, tu die Au - gen zu! Wan - drer, du mü - der, du
bet - ten dich kühl auf - wei - chen Pfühl, in dem - blau - en kri -

Detailed description: This block shows the second system of the musical score, measures 7 to 9. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as in the previous system.

10

bist zu - Haus. Die - Treu ist - hier, sollst
stal - le - nen Käm - mer - lein. Her - an, her - an, was

Detailed description: This block shows the third system of the musical score, measures 10 to 12. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Nur dem glockenähnlichen Aussehen ihrer Blüten verdanken Glockenblume, Schneeglöckchen o. Ä. ihren Namen. Sie selbst klingen nicht. Erst die Poesie und die Musik spinnen den Vergleich weiter in diese Richtung.

Das gilt auch für die Blumenballade *Viola* D 786 von Franz von Schober (1823). Zwar spielt bereits das Gedicht mit dem Vergleich von Blumennamen mit Glocke und Läuten. Doch erst Schubert verwandelt in seiner Vertonung die bloße Vorstellung bzw. Assoziation in klangliche musikalische Realität. Wo die Dichtung nur nennt, lässt er die Musik erklingen!

Das Lied besingt das Schneeglöcklein, das als erste Blume den Frühling durch sein Läuten ankündigt, das aber, als dieser, der „Bräutigam“, endlich selbst erscheint, inzwischen vor Sehnsucht nach ihm, dem Welken und Vergehen geweiht ist. Das Gedicht hat neunzehn Strophen. Die erste, fünfte, vierzehnte und sechzehnte Strophe sind – bis auf den jeweils letzten Vers – identisch. Sie wiederholen immer wieder Bild und Motiv des Glöckleins und seines Läutens, so in der ersten Strophe:

Schneeglöcklein, o Schneeglöcklein,
In den Auen läutest du,
Läutest in dem stillen Hain,
Läute immer, läute zu.

Schubert übernimmt die rondoartige Anlage des Textes mit ihrer vierfachen Wiederholung des Refrains, während er die übrigen Strophen durchkomponiert. Zur Darstellung des Geläutes wählt er einen homophon-akkordischen Satz in hoher Lage, meist mit Oberterz, in gleichmäßiger Periodenanlage. Er erzeugt damit einen zugleich stehenden wie in sich schwingenden, schaukelnden Eindruck.

Dieses Glockenspiel bzw. Als-ob-Glockenspiel kehrt in der fünften, vierzehnten und neunzehnten Strophe wieder, wird jedoch jeweils charakteristisch modifiziert bzw. angereichert: in der fünften Strophe durch Hinzufügung einer schwingenden Mittelstimme, in der vierzehnten Strophe durch rhythmische Vergrößerung mit einer weiteren Pendelfigur, während die neunzehnte und zugleich Schlussstrophe mit der ersten nahezu identisch ist. Das Geläute ist so einerseits jeweils identisch, andererseits variierend, wie das Hinzutreten bzw. Wegnehmen verschiedener Glöckchen. Dieses Blumenglockenspiel oder auch Glockenblumenspiel ist in seiner idiomatischen und semantischen Qualität von einzigartigem, ätherischem Zauber.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 9: *Viola D 786*, Takt 1–21; Neue Schubert-Ausgabe IV/13, S. 70.

Mäßig März 1823

7
Schnee-glöck-lein, o Schnee-glöck-lein, in den Au-en

12
läu - test du, läu - test in dem stil - len Hain, läu - te im - mer, im - mer zu,

17
läu - te, läu - te, läu - te im - mer zu.

HORN

Das Horn in Begriff und Sache öffnet ein weites Bedeutungsfeld, sowohl terminologisch als auch historisch. Typologie und Geschichte des Horns reichen vom urtümlichen Stier- und Kuhhorn über das mittelalterliche Hift- bzw. Jagdhorn, das Inventionshorn und schließlich, seit dem achtzehnten Jahrhundert, das moderne Waldhorn. Das Horn steht seit ältester Zeit in engem Zusammenhang mit bestimmten Lebensbereichen und Berufen, sei es im kultischen Bereich, als Signalinstrument bei der Jagd, im Kriegswesen, als Machtzeichen, als Repräsentationsinstrument oder im Postwesen. Schließlich wird das Horn zum festen Bestandteil in der Kunstmusik, zum Inbegriff des Romantischen überhaupt. Horntypische, idiomatische Merkmale sind: signalartige Motivik, 6/8 Takt (punktiert und unpunktiert), Achteltriolen, Vorliebe für bestimmte Tonarten (G-, F-, B-, Es-, D-Dur) sowie der typische Hörnersatz in Terzen- und Sextenparallelen. All diese Merkmale gelten auch fürs Schubertlied.

Schuberts frühes Lied *Antigone und Oedip* D 542 (1817; Johann Mayrhofer) ist eine Art Szene mit verteilten Rollen, musikalisch zwischen Accompagnato und ariosen Teilen wechselnd. Antigone singt Strophe 1 bis 4, Oedip Strophe 5 bis 7. Für unser Thema wichtig ist die sechste Strophe; Oedip erinnert sich:

Trank ich in schönen Tagen nicht
In meiner großen Väter Halle,
Beim Heldensang und Hörnerschalle,
O Helios, dein golden Licht.

Die Strophe ist deutlich abgesetzt von der vorhergehenden und der nachfolgenden Strophe. Ihr musikalisches Material besteht fast ausschließlich aus hornspezifischer Topik: Achteltriolen in Terz- und Sextparallelen über einfachem Bassfundament in Halben. Untypisch ist allerdings die Tonart C-Dur, in der das ganze Lied steht. Der von Oedip erinnerte Hörnerschall, im Rahmen der Gedichtstrophe nur ein Nebenphänomen, wird bei Schubert zur Hauptsache und beherrscht die ganze Strophe. Dabei ist der semantische Kontext des Horns eindeutig. „Hörnerschall“ und „Heldensang“ weisen auf die Krieger- und Ritterwelt in alter, hier antikmythischer Zeit. Dies allerdings wiederum nicht im Sinne historischer Richtigkeit, sondern eher naiv im Sinne des Klanghorizontes „Horn“ der eigenen Zeit des Komponisten.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 10: *Antigone und Oedip* D 542, Takt 55–66; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 54 f.

55 Trank ich in schö - nen Ta - gen nicht in mei - ner

58 gro - ßen Vä - ter Hal - le, beim Hel - den - sang und Hör - ner -

61 schal - le, o He - li - os, dein gol - den Licht, dein

64 gol - den Licht, das ich nun

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet accompaniment in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). The key signature changes from C major to B-flat major at measure 64.

Besonders eng sind Horn und Horninstrumente durch die Jahrhunderte mit der Jagd und dem Jägerischen im weitesten Sinne verbunden, in der Lebenswirklichkeit ebenso wie in der Dichtung und der bildenden Kunst. In *Ellens Gesang II* D 838 (1825; Walter Scott, deutsch von D. Adam Storck), einem Gedicht, das in der schottischen Frühzeit spielt, singt die Geliebte den von der Jagd zurückgekehrten Jäger in den Schlaf, um ihn die Jagd bzw. die Jagdhörner vergessen zu machen.

Die erste von drei Strophen lautet:

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken;
Träume nicht, wenn Sonn' erwacht,
Daß Jagdhörner dich erwecken.

Obwohl es sich inhaltlich eigentlich um ein Schlaf- bzw. Schlummerlied handelt und man die entsprechende Topik erwarten könnte, stellt Schubert die Jagdtopik in den Mittelpunkt. Sie grundiert das ganze Lied, sowohl im Vor-, Zwischen- und Nachspiel als auch in den Strophen selbst: Es-Dur, signalartige Motivik mit charakteristischer Punktierung, kompakter homophoner Satz mit Terz- und Sextdominanz. Lediglich bei Versen, die von Schlaf, Schlummer, Ruhe sprechen, setzt die Jagdmusik kurz aus und macht einer fließend-weich, vorhaltdurchsetzten Begleitung Platz. Auffallend ist weiter die zurückgenommene Dynamik. Sie ist durchweg im *pianissimo*, einmal sogar im dreifachen *piano* gehalten, so dass Jagd und Jagdmusik wie aus ferner Vergangenheit erklingen. Die Jagd ist Erinnerung und doch zugleich allgegenwärtig.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 11: *Ellens Gesang II* D 838, Takt 1–22; Neue Schubert-Ausgabe IV/3a, S. 20 f.

^{*)} Etwas geschwind

Etwas geschwind

Hunts-man, rest! thy chase is done, hunts-man, rest! thy
Jä - ger, ru - he von der Jagd! Jä - ger, ru - he

chase is done, while our slum - brous spells as - sail ye,
von der Jagd! Wei - cher Schlum - mer soll dich - de - cken,

pp *dim.* *fp* *pp* *ppp* *pp*

Horn

16

dream not, with the ri - sing sun, bug - les here shall sound re -
träu-me nicht, wenn Sonn' er-wacht, daß Jagd - hör-ner dich er -

ppp *pp* *cresc.*

20

veil - lé, bug - les here shall sound re - veil - lé.
we - cken, daß Jagd - hör-ner dich er - we - cken,

Ein weiterer Beleg für Jagd-Horn-Topik findet sich in dem Lied *Die böse Farbe* aus *Die schöne Müllerin* D 795 Nr. 17 (1823/24; Wilhelm Müller). Darin steht die böse (grüne) Farbe für den Jäger und (erfolgreichen) Nebenbuhler des unglücklichen Müllerburschen. In der fünften von insgesamt sechs Strophen stellt sich der Müllerbursche vor, wie die Geliebte den Ruf des Horns aus dem Walde vernimmt:

Horch', wenn im Wald ein Jagdhorn schallt,
 So klingt ihr Fensterlein,
 Und schaut sie auch nach mir nicht aus,
 Darf ich doch schauen hinein.

War es in *Ellens Gesang II* das ganze Lied, das von der Hornsemantik beherrscht wurde, so ist es hier nur die eine Strophe. Horn und Hörnerklang sind nur eine Episode im Gesamtkontext. Die Strophe selbst wird ganz von der Jagdtopik beherrscht: signalartiger, einstimmiger Hornruf in Sechzehnteltriolen und auf einem Ton durch einen Takt, dann kompakter dreistimmiger Hörnersatz im selben Rhythmus, bei dem die Oberstimme durchgehend denselben Ton repetiert, was dem Ganzen etwas bohrend Drohendes beimischt.

Notenbeispiel 12: *Die böse Farbe* D 795 Nr. 17, Takt 42–47; Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 81.

42
 Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt, da klingt ihr Fen-ster-lein,

45
 und schaut sie auch nach mir nicht aus, darf ich doch schauen hinein.

Neben Jagd und Jägerei steht das Horn im Schubertlied mehrfach im Zusammenhang und Kontext von Post und Postwesen, wo das Instrument ja auch in der Lebenswirklichkeit seinen Platz hat: als Signalinstrument des Postkutschers, volkstümlich „Schwager“ genannt.

Goethes *An Schwager Kronos* D 369 (1816) hat eine nächtliche Fahrt des Dichters mit einer Postkutsche zum Anlass. Der „Schwager“ wird ihm dabei metaphorisch-assoziativ identisch mit dem Zeitgott, die Fahrt selbst zur Fahrt in das Leben und zugleich in den Orkus. Den freien Rhythmen des Textes in sieben ungleichen Strophen entspricht die Durchkomposition Schuberts. Das Lied wird durchweg grundiert vom Sechssteltrhythmus des Pferdegetrappels im Staccato und auf weite Strecken unisono und mit Oktavverdoppelungen (Takt 1–20).

Erst mit der siebten und letzten Strophe tritt, in Text und Musik, das Posthorn hinzu:

Töne, Schwager, ins Horn,
 Raßle den schallenden Trab,
 Daß der Orkus vernehme: wir kommen
 Daß gleich an der Tür
 Der Wirt uns freundlich empfangen.

Ein signalartiges Dreiklangmotiv verbindet sich mit dem Achteltriolenmotiv des Pferdegetrappels oder wechselt von Takt zu Takt mit ihm, so dass eine Art instrumentale Mehrsinnigkeit entsteht. Diese Kombination der zwei Motive reicht bis in das Nachspiel. Und erst zum Schluss verschwindet das Pferdemitiv ganz und wie aus der Ferne hört man nur noch das Hornsignal (Takt 113–140).

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 13: *An Schwager Kronos* D 369, Takt 1–20, Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 121 f.

Nicht zu schnell 1816

5
Spu - - de dich Kro - nos! Fort, den ras-seln-den Trott! Berg -

9
ab glei-tet der Weg, berg - ab glei-tet der Weg!

13
Ek - les Schwin - deln zö - gert mir vor_ die

Horn

17

Stir - ne dein Zau - dern.

Takt 113-140, S. 127 f.

113

Tor! Tö - ne, Schwa-ger, ins Horn,

117

raß - le den schal-len-den Trab, tö - ne, Schwa-ger, ins Horn,

121

raß - le den schal-len-den Trab, daß der Or-kus ver - neh - me: wir

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

125



kom - men, daß gleich an der Tür der Wirt uns

129



freund - lich em - pfan - - ge.

133



137



Das zweite Beispiel für Horn und Hornmotivik im Kontext der Post findet sich im Lied *Die Post* aus der *Winterreise* D 911 Nr. 13 (1827; Wilhelm Müller). Der im unwirtlichen Eise dahinziehende unglückliche Wanderer hört von der Straße her ein Posthorn klingen. Er denkt sich hoffnungsvoll und doch zugleich resigniert, dass es ihm einen Brief von der Geliebten aus der Stadt bringen könnte.

Das Lied steht horntypisch in Es-Dur und im 6/8 Takt. Das Horn setzt im dritten Takt ein. Sein Part hat eindeutig signalartigen Charakter mit Dreiklangsmelodik und Achtelpunktierung. Mit dem Einsatz der Singstimme (der Wanderer hat soeben das Posthorn gehört) wechselt die Begleitung zu einem Herzklopfmotiv aus punktierten Achteln, das in der Folge wie auch der Text mehrfach wiederkehrt (Takt 1–26). Zwischen der zweiten und dritten Strophe ertönt das Posthorn noch einmal, bevor wieder das Herzklopfmotiv einsetzt (Takt 48–71).

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 14: *Die Post* D 911 Nr. 13, Takt 1–26; Neue Schubert-Ausgabe IV/4a, S. 158.

Etwas geschwind

6

Von der Stra- ße her ein

11

Post-horn klingt. Was hat es, daß es so hoch auf-springt, mein Herz

cresc. f

16

-? Was hat es, daß es so hoch auf-springt,

p decresc. pp

21

mein- Herz -? mein- Herz -? 1

fp fp 1

Horn

Takt 48–71, S. 160

48

53

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo

58

ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz _____!

cresc. f

62

Wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein -

p decresc. pp

67

Herz _____, mein - Herz _____!

fp 1

Zeigten die bisher betrachteten Beispiele das Instrument jeweils im Rahmen einer konkreten Lebenswirklichkeit, sei es als Attribut der ritterlichen Welt, der Jagd und des Jägers, sei es der Post und des Postillions, so erscheinen Horn und Hornmotivik in dem Lied *Trost* D 671 (1819; Johann Mayrhofer) völlig frei und losgelöst von jedem Lebenszusammenhang. In dem Gedicht verbinden sich die alten Ideen von der Zauberhaftigkeit der Musik, ihrer Fähigkeit zur Erweckung von Liebe, aber auch von Todessehnsucht mit dem romantischen Geist der Zeit. Die erste der vier Strophen macht es bereits deutlich:

Hörnerklänge rufen klagend
Aus des Forstes grüner Nacht,
In das Land der Liebe tragend,
Waltet ihre Zauberhaftigkeit.

Die Hörnerklänge sind reines Stimmungsrequisit, Ausdruck der Seelenlage des Dichters bzw. des lyrischen Ichs. Darüber hinaus rufen sie die vergangene Zeit der Liebe, die tote Geliebte in Erinnerung. Sie sind zugleich ein Art Bindeglied und Vorklang der ersehnten Wiedervereinigung im Jenseits.

Gegenüber dem Text bzw. im Unterschied zu ihm bleibt Schuberts Vertonung mehr an der Oberfläche oder besser gesagt in der konventionellen Horntopik. Sie verzichtet (noch?) auf die romantische Tiefendimension. Auslösendes Element ist offensichtlich das Wort „Hörnerklänge“, das in der ersten und wieder in der dritten Textstrophe vorkommt und das von Schubert ganz im Sinne der Tradition nachgeahmt wird, nicht anders, als wenn es sich um ein Jagdstück handeln würde: zehntaktiges Vorspiel mit typischem Hörnersatz, Tonart Es-Dur, 6/8 Takt, signalartige Dreiklangsmelodik. Auch die Tempobezeichnung *Lebhaft* weist in dieselbe Richtung. Das Ganze nimmt also keineswegs den klagenden und visionären Ton des Textes auf. Die beiden Strophen wirken so eher munter.

Horn

Notenbeispiel 15: *Trost* D 671, Takt 1–18; Neue Schubert-Ausgabe IV/12, S. 114.

Mäßig *)

6

Hör - ner -
Tö - nen

11

klän - ge ru - fen kla - gend aus des For - stes grü - ner Nacht, in das
aus des Wal - des Grün - den Hör - ner - klän - ge an mein Ohr, glaub ich

pp

15

Land der Lie - be tra - gend, wal - tet ih - re Zau - ber - macht,
wie - der sie zu fin - den, zieht es mich zu ihr em - por!

*) Tempobezeichnung so in zeitgenössischen Abschriften; in der Erstausgabe „Lebhaft“.

**) Takt 1-10, *ossia*: So in der Fassung der Abschriften und der Erstausgabe; Haupttext nach Schuberts erster Niederschrift.

TROMPETE

Weniger ergiebig und eindeutig als beim Horn ist der Befund bei der Trompete. In diesem Zusammenhang gilt es allerdings zu bedenken, dass beide Instrumente im Rahmen ihres Kontextes vielfach verwandt, wenn nicht austauschbar sind. Das gilt sowohl für die Idiomatik (signal- bzw. fanfarenartige Melodik und Rhythmik) als auch für die Semantik (Macht, Glanz, Rittertum, Kampf). Bemerkenswert ist weiter, dass es Schubert mehrfach unterlässt, die im Text genannte Trompete auch musikalisch darzustellen. Der Grund dafür liegt wohl auch in der Tatsache, dass es sich im Text jeweils um Binnenstrophen handelt, während die erste Strophe kein Instrument erwähnt.

Als ein erstes Beispiel sei genannt das chorische *Schwertlied* D 170 (1815; Theodor Körner)⁹; hier heißt es in der fünften Strophe:

Zur Brautnachts Morgenröte
Ruft festlich die Trompete [...].

Und im (ebenfalls chorischen) *Trinklied vor der Schlacht* D 169 (1815; Theodor Körner)¹⁰ in der sechsten Strophe:

Schlacht ruft! Hinaus!
Horch, die Trompeten werben.
Vorwärts auf Leben und Sterben!
Brüder trinkt aus!

Im *Schlachtgesang* D 443 (1816; Friedrich Gottlob Klopstock) benennt die neunte Strophe die Trompete:

Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegesflug,
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!

Schubert komponiert also lediglich die jeweils erste Strophe, in der von der Trompete überhaupt nicht die Rede ist.

9 Neue Schubert-Ausgabe, Serie II, Bd. 3a: *Mehrstimmige Gesänge für gleiche Stimmen mit Klavierbegleitung*, vorgelegt von Christine Martin und Walther Dürr, Kassel 2019.

10 Dass., Bd. 3b.

POSAUNE

War der Befund bezüglich der Nachahmung von Horninstrumenten und Hörnersatz durchaus ergiebig und charakteristisch, so blieben einschlägige Beispiele für die Trompete und Trompetenidiomatik selten. Wieder anders verhält es sich bei der Posaune. Sie ist im Schubertlied mehrfach vertreten. Das Instrument steht mit seinen Vorläufern und Verwandten quer durch die Epochen im Kontext von Macht, Feierlichkeit, von Tod und Jüngstem Gericht. Sie tritt meistens in chorischer Gruppierung verschiedener Stimmlagen in akkordisch-homophoner Satzweise auf, mit der Tendenz zu zeilenartiger Gliederung (Choral) sowie einem gemessenen Prozessions- Schreitrythmus in der Art der Pavane. So auch bei Schubert.

In der frühen (durchkomponierten) *Szene aus Faust* D 126 (1814; Johann Wolfgang von Goethe) singt der böse Geist im *Accompagnato* zu Gretchen: „Grimm faßt dich, Die Posaune tönt! Die Gräber beben“ und spielt damit auf die Schrecken des Jüngsten Gerichts an. Die Nennung der Posaune wird dabei lediglich durch zwei Posaunenstöße bzw. Akkordschläge auf dem Klavier im *Fortissimo* charakterisiert.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 16: *Szene aus Faust* D 126, Takt 45–56; Neue Schubert-Ausgabe IV/7, S. 74.

45 Recit.
Böser Geist

Grimm faßt dich, die Po-sau-ne tönt! Die Grä-ber be-ben, und dein

48

Herz, aus A-schenruh zu Flam-men - qua-len wie-der auf - geschreckt, bebt auf!

51 Gretchen

Wär ich hier weg! Mir ist, als ob die Or-gel mir den A - tem ver-setz-te, Ge -

53 Wie oben
Chor

sang mein Herz im Tief-sten lö - ste. Ju - dex er - go, cum se -

In dem Lied *Totengräber-Weise* D 869 (1826; Franz von Schlechta) spricht der Totengräber zu dem im Sarg liegenden Toten, dessen Grab er gerade aushebt und reflektiert die Vergänglichkeit bis hin zur Auferstehung und zum jüngsten Gericht. Der Text besteht aus sieben Strophen. Erst in der letzten Strophe werden die Gerichtposaunen evoziert:

Schlafe bis der Engel ruft,
Bis Posaunen klingen,
Und die Leiber sich der Gruft
Jugendlich entschwingen.

Während im Text die Posaune nur einmal genannt wird, ist sie in der Liedbegleitung allgegenwärtig. Sie erklingt im Vor- und Nachspiel sowie in den Zwischenspielen. Charakteristisch und unverkennbar posaunengerecht ist der kompakte Bläsersatz mit seinem zeilenhaften choralisierenden und kirchentonalem Duktus sowie die angedeutete verkürzte Mehrchörigkeit im Wechsel von Hoch-Tief-Chor.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 17: Totengräber-Weise D 869, Takt 1–21; Neue Schubert-Ausgabe IV/14a, S. 2.

Ziemlich langsam 1826

6 Nicht so dü-ster und so bleich, Schlä-fer in-der-Tru-

11 he, woh-nest nun im stil-len Reich gott-ge-weih-ter-Ru-he!

16 Wird der Leib des-Wur-mes Raub und ein Spiel den-Win-den-

Ohne dass das Instrument eigens im Text genannt wird, begegnet die Posaunenidiomatik gelegentlich indirekt als posaunenartiger Satz.

So im Lied *Der Tod und das Mädchen* D 531 (1817; Matthias Claudius). Das Gedicht ist ein Dialog, eine Als-ob-Szene. Die erste Strophe, die des Mädchens, wird von Schubert in der Art eines Opern-Accompagnatos behandelt.

Demgegenüber erhält die zweite Strophe, die des Todes, und ebenso das Vor- und Nachspiel den Charakter eines Posaunensatzes. Seine Merkmale sind der kompakte akkordische Satz, die (relativ) tiefe Lage, die engen Intervalle, der gemessene prozessionsartige Rhythmus. Charakteristisch ist weiter die Nähe des Liedes zur Orakeltopik, wie Schubert sie aus Christoph Willibald Glucks *Alceste* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo* sowie *Don Giovanni* kennen konnte: das monotone, psalmodieartige Singen auf einem Ton und rhythmisch daktylischer Formel.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 18: *Der Tod und das Mädchen* D 531, Takt 22–43; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 67.

Das erste Zeitmaß
Der Tod

Gib dei - ne Hand, du schön und zart Ge - bild, bin Freund und

kom-me nicht zu - stra - fen. Sei gu - tes Muts! ich bin nicht

wild, sollst sanft in mei - nen Ar - men schla - fen.

38

Einen weiteren posaunenartigen Klaviersatz im Rahmen eines analogen Bedeutungs- und Assoziationsfeldes findet man in dem Lied *Das Wirtshaus* D 911 Nr. 21 aus der *Winterreise* (1827). Derselbe rhythmische Fuß, die tiefe Lage, der akkordische Satz und derselbe Todeskontext. Der unglückliche Wanderer kehrt ein im „Wirtshaus“, das ist der „Totenacker“ bzw. der Friedhof, wo er den Tod sucht. Er wird jedoch (noch) abgewiesen und zieht traurig weiter.

Notenbeispiel 19: *Das Wirtshaus* D 911/21, Takt 1–11; Neue Schubert-Ausgabe IV/4a, 182.

Sehr langsam

pp> > cresc. > p

5
Auf ei-nen To-ten-a-cker hat mich mein Weg ge-bracht, all-

pp >

8
hier will ich ein-keh-ren, hab ich bei mir ge-dacht. Ihr

> cresc. > p

FLÖTE

Der Sänger am Felsen D 482 von Karoline Pichler (1816) ist eine elegische Klage als Nachhall vergangener Liebe und Todessehnsucht, ganz im Rahmen pastoraler Gattungstypik.

Jede der fünf Strophen beginnt mit dem Vers „Klage, meine Flöte, klage“. Umso auffälliger ist es, dass Schubert seinerseits hier auf die üblichen jahrhundertealten Pastoraltopoi wie Orgelpunkt, Bordunquinten, Echo, Sizilianorhythmus der Flöte verzichtet. Gerade die Flöte spielt – in welcher Form auch immer, als Aulos, Syrinx, Schalmei, Block- oder Querflöte – in der Gattungstopik des Pastoralen eine unverzichtbare Rolle. Eine Begründung für Schuberts Verzicht ist schwer zu erkennen. Vielleicht hängt er mit dem Problem zusammen, eine Flöte idiomatisch auf dem Klavier nachzuahmen.

Dass Schubert ausdrücklich über die Partie der rechten Hand das Wort „Flöte“ schreibt, weist immerhin darauf hin, dass er die Flöte zumindest in der Vorstellung andeuten will. Die Einstimmigkeit und die relativ hohe (Flöten-)lage der rechten Hand weisen in dieselbe Richtung.

HARFE UND WEITERE ZUPFINSTRUMENTE

Unter allen Instrumenten, die bzw. deren Merkmale Schubert auf das Klavier bzw. die Klavierbegleitung überträgt, nimmt die Harfe den ersten Platz ein, sowohl was die Häufigkeit ihres Vorkommens als auch die Vielfalt der inhaltlichen Beziehungen betrifft. Harfe und Klavier haben viele Gemeinsamkeiten, die die Übertragung von einem auf das andere Instrument sowie die wechselseitige Verwendung erleichtern. Darüber hinaus sind es spezifische harfenidiomatische Merkmale, die auch bei den Schubertschen Beispielen immer wiederkehren: das Arpeggio, das Durchstreichen, das Zupfen der Saiten (auf dem Klavier durch das Staccato charakterisiert), Akkordschläge, spezifische Spielfiguren.

Die Beschreibungen sind nach inhaltlichen Gesichtspunkten bzw. Themenkreisen geordnet, beginnend mit transzendierend-symbolischen Bezügen über die antikisierende Harfenthematik und die mythischen Sängergestalten, die mittelalterlichen und neuzeitlichen Belege für Barden- und Harfengesänge sowie Ständchen zur Harfe und Ähnliches.

DIE HARFE IM BIBLISCHEN UND MYTHISCHEN KONTEXT

Das Lied *Dem Unendlichen* D 291 (1815; Friedrich Gottlob Klopstock) ist ein geistlicher Hymnus. Es besteht aus fünf Strophen in freiem Rhythmus. In ihm verbinden sich Motive des kosmischen Lobpreises antik-biblischer Herkunft (Sphärenharmonie, tönende Sonnen, Lebensbaum, Kristallstrom) mit den beiden Musikinstrumenten der himmlischen Liturgie Cithara und Tuba (Harfe und Posaune). Diese werden in den Strophen 3 und 4 zum allumfassenden Lob aufgerufen:

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!
Rausche mit ihnen ins Harfengetön, kristallner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und Harfen, ihr tönt
Nie es ganz, Gott ist es, den ihr preist.

Welten donnert
Im feierlichen Gang, in der Posaunen Chor!
Tönt all ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz,
In der Posaunen Chor.
[Ihr Welten, ihr donnert, du der Posaunen Chor hallest nie es ganz,
Gott, nie es ganz, Gott, Gott, Gott ist es, den ihr preist.]

Strophe 5 ist eine Variante von Strophe 4.

Die ersten beiden Strophen haben eher betrachtenden, reflektierenden Charakter („Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich, Unendlicher, denkt [...]“). Die Strophen 3 bis 5 bringen dann den hymnischen Aufruf zum tönenden Lobpreis. Es handelt sich also um zwei verschiedene Sprachhaltungen. Schubert trägt dem insofern Rechnung, als er Strophe 1 und 2 als *Accompagnato*-Rezitativ und die folgenden Strophen in der Art eines Liedes oder auch einer Arie anlegt. Diese selbst wird textgerecht von harfentypischen Passagen aus gebrochenen Akkorden in Sechzehntel- und Achtelnoten über einfachem oktaviertem Grundrhythmus aus Halben und punktierten Vierteln begleitet.

Obwohl in Strophe 4 der Text auch von den Posaunen handelt, verzichtet Schubert darauf, auch dieses Instrument musikalisch abzubilden. Das heißt, er behält für die Posaunenstrophe die Harfenidiomatik der dritten Strophe bei, und zwar bis zum Schluss. Der Grund für diesen Verzicht dürfte darin zu suchen sein, dass der einheitliche Charakter, der Schwung des Lobgesangs nicht durch weitere Einzelheiten unterbrochen werden sollte.

Notenbeispiel 20: *Dem Unendlichen* D 291, Takt 22–46; Neue Schubert-Ausgabe IV/9, S. 74 f.

22 **Langsam, mit aller Kraft**

singt. Weht, Bäu - - - me des

sempre ff

24

Le - bens, ins Har - - - fen - ge -

26

tön! Rau - sche mit ih - - nen ins Har - fen - ge -

28

tön, kri - - stall - - - ner.

30

Strom! Ihr lis - - - pelt und

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

32
rauscht, und, Har - - - fen, ihr

cresc.

34
tönt nie es ganz, Gott ist es, Gott

37
- ist es, den ihr preist. Wel - - - ten

41
don - nert in fei - - er - li - chem Gang,

44
Wel - - - ten don - nert in der Po - sau - - nen

Wurde in Schuberts Klopstock-Vertonung die Harfe als Instrument und Symbol des kosmischen Lobpreises gefeiert, so erscheint das Instrument in dem Lied **An die Musik** D 547 (1817; Franz von Schober) als Attribut der personifizierten *ars musica*. Das Gedicht hat zwei Strophen. Die zweite Strophe lautet:

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir,
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür.

Hier scheint der alte universale Musikbegriff der *ars musica* bzw. der Frau Musica nur noch wie von ferne hindurch („holde Kunst“, „heiliger Akkord“, „Himmel beßrer Zeiten“), zugleich verengt, ins Gefühlige gewendet: die Musik als Zuflucht gegenüber der grauen und niederdrückenden Lebenswirklichkeit.

Schubert wählt die einfache Strophenform. In der Singstimme herrscht syllabische Deklamation. Melismen fehlen fast ganz. Die Begleitung ist denkbar schlicht: gleichmäßige, mehrfach wiederholte Akkorde in Achtelbewegung in der rechten Hand, harmonische Stütze in Vierteln und Achteln in der linken Hand. Man sieht, Schubert verzichtet auf jeglichen Schmuck und auf lauten Lobpreis. Der Ton des Ganzen ist zurückgenommen, von schlichter, fast volksliedhafter Wärme. Wenn auch die im Text genannte Harfe in der Vertonung nicht eigens nachgeahmt wird, so lässt sich doch das ganze Lied durchaus als (auch) von der Harfe begleitet denken.

Eher indirekt an die Harfe als Musenattribut erinnert das Lied *Todesmusik* D 758 (1822; Franz von Schober). Der Text ist Anrufung und Bitte zugleich an die Kamöne (Muse) (Vers 1–8):

In des Todes Feierstunde,
Wenn ich einst von hinnen scheid,
Und den Kampf, den letzten, leide,
Senke, heilige Kamöne,
Noch einmal die stillen Lieder,
Noch einmal die reinen Töne
Auf die tiefe Abschiedswunde
Meines Busens heilend nieder.

Auf den Anruf und die Bitte folgt in der zweiten Strophe die Vision bzw. Audition der Musen-Todesmusik selbst (Vers 13–17):

[...]
O, da werden mich die Klänge
Süß und wonnevoll umwehen,
Und die Ketten, die ich spreng,
Werden still und leicht vergehen.

Das Lied ist durchkomponiert. Und während im Text nicht direkt von einer Harfe die Rede ist, wird sie doch von Schubert als das „Ganz Andere“ eingebracht. Die überraschende harmonische Rückung bei „Oh, da werden mich die Klänge / Süß und wonnevoll umwehen“ (statt nach Es-Dur nach Fis-Dur) bedeutet zugleich Ent-rückung, Verklärung. Zu diesen jenseitigen Klängen tritt vollends Harfenidiomatik in der Begleitung: Triolenspielfigur aus gebrochenen, wie gezupften Akkorden in der rechten, über Halben in der linken Hand. Es sind die Klänge des Instruments der „heiligen Kamöne“, der Harfe.

Harfe und weitere Zupfinstrumente

Notenbeispiel 21: *Todesmusik* D 758 (zweite Fassung), Takt 31–42; Neue Schubert-Ausgabe V/5a, S. 128

31

O da wer - den mich die Klän - ge süß und won - ne-voll um -

34

we - hen, und die Ket - ten, die ich spren - ge, wer - den

37

still_ und_ leicht ver - ge - hen, wer - den still_ und_ leicht ver -

40

ge - hen. Al - les Gro - ße werd ich

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Im Lied *Abschied von der Harfe* D 406 (1816; Johann Gaudenz von Salis-Seewis) steht die Harfe für die Musik schlechthin als Begleiterin des Lebens und seiner verschiedenen Phasen von der Kindheit und Jugend bis zum Alter und dem Tod.

Der Dichter wünscht sich dazu ihr erinnerndes Spiel: „Noch ein Mal tön, o Harfe [...]“. Das Lied hat fünf Strophen in einfacher Strophenform. Ein dreimaliges Arpeggio stimmt jede Strophe auf demselben Akkord harfengerecht ein, bevor die Singstimme einsetzt. Deren Begleitung hat vollends Harfenidiomatik: Spielfiguren durchgehend aus gebrochenen Akkorden in Sechzehnteln in der rechten Hand, linke Hand in Halben-Grundierung mit dem besonders für Zupfinstrumente typischen Vorschlag.

Notenbeispiel 22: *Abschied von der Harfe* D 406 (zweite Fassung), Takt 1–5; Neue Schubert-Ausgabe V/10, S. 126

Etwas langsam April 1816

*)

Noch ein Mal tön, o Har - - fe, die
Im Mor - gen - schein des Le - - bens er -
In spä - tern Ju - gend - jah - - ren hallt
Am Som - mer - tag des Le - - bens ver -
O schlag im dun - keln Bu - - sen der

4

nur Ge - füh - - le tönt ver -
klangst du rein und hell Wer
es schon zart und bang wie
stummt das Sai - - ten - spiel Aus
ern - sten A - - bend - zeit Will

cresc. p

Im *Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging* D 474 (1816; Johann Georg Jacobi) erzwingt sich der mythische Sänger mit mächtigen Unisono-Schritten abwärts Einlass in den Hades, um die Schatten der Unterwelt in einem pathetischen Accompagnato zu bannen: Ein Gott (Apollo) habe die Saiten seines Instrumentes (Kithara, Leier, Harfe) selbst gestimmt. Es ist dies der altehrwürdige Topos von der Macht der Musik, ihrer ordnenden Macht, die durch die rechte Saitenstimmung das Chaos der höllischen Unterwelt bezwingt. Demgegenüber steht die Schönheit der Erde, der Liebe, aber auch das Leiden der Menschen, die ihn, Orpheus, mit diesen verbinden, ebenso die Hoffnung auf Eingang in die elysischen Gefilde.

Immerhin lassen sich doch gewisse Merkmale als auch für die Harfe typisch ausmachen: in der ersten Strophe das Unisono (abwärts), der mächtige akkordische Satz – die Tremoli auf der einen, die freundliche Liedhaftigkeit in 3/4-Beschwingtheit und in Dur auf der anderen Seite. Schubert verzichtet auf jede äußerliche Nachahmung des Orpheus-Instrumentes im Interesse der Schilderung des dramatischen Vorgangs als solchem bzw. die Kontrastierung der „guten“ und der „bösen Welt“.

Ebenfalls in den antikisierenden Themenkreis gehört schließlich das Lied *An die Leier* D 737 (1822; Franz von Bruchmann), das in freier Übersetzung auf Anakreon zurückgeht bzw. auf spätere Nachahmungen desselben in den sogenannten Anakreontika. Der Anfang lautet:

Ich will von Atreus Söhnen,
Von Kadmus will ich singen!
Doch meine Saiten tönen
Nur Liebe im Erklingen.

Der Sänger schickt sich an, wie es ihm normalerweise zukommt, von mythischen Helden und ihren Taten zu singen. Doch das Instrument gehorcht ihm nicht und zwingt ihn stattdessen von der Liebe zu singen. Und auch als er in der Folge die Saiten austauscht und ein weiteres Mal zu Heldengesang ansetzen will, verweigert sich das Instrument und zwingt ihn wieder, von der Liebe zu singen bzw. zu spielen, was sich dann zum Schluss nochmals wiederholt. Das heißt, die Verbindung von Spieler und Instrument in Personalunion wird hier entgegen der Norm – was sie doch wiederum als Norm voraussetzt – aufgebrochen. In dieser Trennung, dem (partiellen) Ende des Normalzustandes, liegt der Charme bzw. Witz des Liedchens.

Schubert charakterisiert die beiden Pole, Heldenlied und Liebeslied, durch entsprechendes musikalisches Material, das durchaus auch auf der Harfe denkbar ist: den Heldengesang, ausdrücklich als „Rezitativ“ bezeichnet, durch ein rhapsodisches Accompagnato, scharf akzentuierte Akkordschläge mit Punktierungen in c-Moll einerseits, den Liebesgesang durch arios-liedhafte, wiegende Melodik, begleitet durch gepuft zu denkende Achteltriolen über ruhigem Bassgrund in Es-Dur andererseits.

Im Übrigen geht Schubert noch über den Text hinaus. Während im Gedicht zwischen zweitem und drittem Vers der Übergang unmittelbar und mit kontrastierend scharfem Schnitt erfolgt, lässt Schubert diesen Übergang tonmalerisch derart stattfinden, dass er das heroisch-pathetische Material erst allmählich über sieben Takte hinweg zurücknimmt bzw. reduziert, vom *forte* über *decrescendo* und *diminuendo* bis zum Verstummen. Und erst nach einem Pausentakt setzt die dritte Zeile ein. Schubert stellt also auch musikalisch dar, wie die Leier ihren Dienst verweigert.

Harfe und weitere Zupfinstrumente

Notenbeispiel 23: *An die Leier* D 737, Takt 1–27; Neue Schubert-Ausgabe IV/3a, S. 68 f.

Geschwind

4 Recit.

Ich will von A - treus Söh - nen, von Kad - - mus will ich
*) Io vuo' can - tar di Cad - mo, de' Pe - - lo - pi'l fu -

8

sin - gen!
ro - re!

11

p pp dim.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

15 Etwas langsamer

Doch mei - ne Sai - ten tö - nen nur Lie - be im Er -
Ma nel suo - nar, le cor - de ri - pe - ton sem-pre A-

pp *simile*

19

klin - gen, doch mei - ne Sai - ten tö - nen nur
mo - re! ma nel suo - nar, le cor - de ri -

22

Lie - be im Er - klin - - - gen.
pe - ton, sì, A - mo - - - re!

25

HARFENLIEDER MIT BARDENTHEMATIK

Nach den mythischen Sängergestalten tritt uns mit Goethes Ballade *Der Sänger* D 149 (1815) der historische Typus des harfenden Barden entgegen. Dieser wandernde Sänger erscheint im königlichen Palast, trägt seine Kunst vor und wird vom König mit einer goldenen Kette belohnt, die er jedoch um seiner Freiheit und Selbständigkeit willen ablehnt. Er bittet sich lediglich ein Glas des besten Weines aus, um danach weiterzuziehen.

Das ganze Lied ist balladengerecht durchkomponiert. Rezitativische, ariose und liedhafte Abschnitte wechseln einander ab. Zwar wird das Begleitinstrument nirgends namentlich benannt – angedeutet in der dritten Strophe: „Und schlug in vollen Tönen“ –, doch entsprechen sinngemäß bestimmte Abschnitte harfengerechter Idiomatik. Es sind diejenigen, in denen innerhalb des Erzählflusses der Barde selbst spricht. Schubert beachtet dies genau und setzt die Harfenbegleitung entsprechend ein. Dasselbe gilt für die Singstimme. Harfengerecht ist gleich das Vorspiel mit dem Arpeggieren in den ersten Takten, bevor die Singstimme (des Königs) beginnt mit:

Was hör ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?

und wiederkehrend nochmals als Zwischenspiel.

Vollends Harfenbegleitung erhält die fünfte Strophe mit dem emphatischen Höhepunkt, wo der wandernde Sänger seine eigene und wahre Berufung und Existenz feiert:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet [...].

In dieser Strophe ist die Harfenidiomatik am eindeutigsten ausgeprägt: Sechzehntel-Spielfiguren aus gebrochen Akkorden über einer wiegenden Viertel-Achtel-Gruppierung zur schwungvoll-liedhaften Singstimme.

Harfe und weitere Zupfinstrumente

15

Laß den Ge-sang vor unserm Ohr im Saa-le wi-der-

Takt 98–109, S. 102.

98

Angenehm, etwas geschwind

Ich sin - ge, wie der Vo - gel singt, der in den Zwei-gen

102

woh - - net; das Lied, das aus der Keh - le dringt, ist Lohn, der reich - lich

106

loh - - net.

Ein weiteres balladenhaftes Harfenlied mit Bardenthematik ist *Liedesend* D 473 (1816; Johann Mayrhofer).

Den alten, lebensmüden König versucht der treue Barde mit seiner Kunst zu erfreuen, zuerst mit einem „Siegesgesang“. Vergeblich. Dann lässt er „süße Weisen“ erklingen. Ebenfalls vergeblich. Er vermag des Königs Trauer nicht zu heilen. Erbittert schlägt er seine Harfe entzwei. Der König bittet den Barden um Vergebung. Für ihn ist im Angesicht von „Vergänglichkeit und Grab“ jeder „Liedeszauber“ vorüber.

Harfenidiomatik bringt Schubert dort, wo die vergeblichen Versuche des Barden geschildert werden: heroische Akkordik für den Siegesgesang einerseits und sanft einschmeichelnde Begleitfigurierung andererseits. Drastische Tonmalerei schließlich für das Zerschlagen der Harfe durch Unisono und *sforzato*-Einzelschläge bis zum dissonant aufwärts geführten gebrochenen Akkord, der den Saitenriss markiert.

Notenbeispiel 25: *Liedesend* D 473, Takt 1–33; Neue Schubert-Ausgabe IV/10, S. 219 f.

Majestätisch, nicht zu langsam September 1816

Auf sei - nem gold - nen Thro - ne der grau - e Kö - nig sitzt, er
star - ret in die Son - ne, die rot in - We - sten blitzt.

*) Zu Takt 8, Klavier unten, vgl. *Quellen und Lesarten*.

Harfe und weitere Zupfinstrumente

11 **Feurig**

11 12 13 14 15 16 17

18

Der Sän-ger rührt die Har-fe, sie rau-schet Sie-ges-sang, sie rau-schet Sie-ges-

18 19 20 21 22 23

24

sang. Der Ernst je-doch, der schar-fe, er trotzt —

24 25 26 27 28

29 **Sanft**

— dem vol-len Klang.

29 30 31 32 33 34

In *Des Sängers Habe* D 832 (1825; Franz von Schlectha) preist der Sänger sein Instrument, die Zither als seinen wertvollsten Besitz. Sie spendet Trost, begleitet Freundschaft und Liebe bis zum Tode. Man solle sie ihm nach dem Tode lassen und statt eines Leichensteines auf das Grab stellen, damit er den mitternächtlichen Totengeistern zum „stillen Reigen“ aufspielen kann. Es handelt sich offensichtlich um einen Barden oder wandernden Sänger und bei dem Zitherinstrument um eine Harfe, jedenfalls aus der Sicht Schuberts.

Das Gedicht hat sechs Strophen, die Schubert als variiertes Strophenlied komponiert. Harfenspezifisch ist ein eineinhalbtaktiges Motiv in Triolen und hoher Lage, das jeweils an Nahtstellen auftaucht: als Vorspiel, als Zwischenspiel (nach Strophe 1, 3, 5, 6, aufgrund von Textwiederholungen hier dreimal). Bemerkenswert ist ferner, dass diese Harfenchiffre nur nach denjenigen Strophen auftaucht, in denen das Instrument auch im Text eigens genannt wird: nach Strophe 1 („Lasset mir nur meine Zither“), nach Strophe 3 („Aber meine Zither nicht“), nach Strophe 5 („Stellt die Zither auf mein Grab“), nach Strophe 6 („ihre Saiten rühren kann“).

Notenbeispiel 26: *Des Sängers Habe* D 832, Takt 1–12; Neue Schubert-Ausgabe IV/13, S. 152.

Etwas geschwind Februar 1825

4
Schlagt mein gan - zes Glück in Split - ter, nehmt mir al - le Ha - be gleich,

7
las - set mir nur mei - ne Zi - ther, und ich blei - be froh und reich,

10
und_ ich blei - be froh und reich. Wenn des

Einen Sonderfall unter den Harfenliedern mit Bardenthematik stellt ***Der zürnende Barde*** D 785 (1823; Franz von Bruchmann) dar.

Darin wendet sich der Barde kämpferisch-trotzig gegen alle, die versuchen könnten, ihm seine Leier zu zerbrechen. Denn diese ist göttlicher Herkunft, ihr Holz stammt aus Wodans Eiche und ihre Saiten aus den Strahlen der Sonne. Die Leier, synonym mit der Harfe, ist Werkzeug des Barden und Symbol zugleich. Das gilt jedoch nur für den Text. Schubert verzichtet nämlich in diesem Fall bemerkenswerterweise auf jede Nachahmung der Harfe und ihrer Idiomatik zugunsten der Darstellung des Affektes des Barden, des Zorns, des Kampfes und der Rache mit den dafür allgemeinen Begleitungsstilen: geschwind und kraftvoll, g-Moll, 6/8 Takt, kompakter akkordischer Satz, durchweg *forte*.

GOETHES HARFNERLIEDER

Mit dem alten Harfenspieler in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hat Goethe einen eigenen, eigenartigen Typus des Sängers mit der Harfe geschaffen. Dieser tritt als fremdartige, aus einer anderen Welt und Zeit stammende Erscheinung, zusammen mit einem ebenfalls rätselhaften weiblichen Wesen, genannt Mignon, in den Kreis der bunten Theatertruppe, der auch Wilhelm Meister angehört. Der Alte ist nur noch wie aus weiter Ferne, wenn überhaupt, mit den stolzen Bardensängern von einst verwandt, krank, alt, eine Art wandernder Bettler, ohne Ort in der Gesellschaft, die ihn einst trug, erfüllt von Leid und Todessehnsucht, dazu bedrückt von einer alten, schicksalhaften Schuld. Ihren verdichteten Ausdruck erhält die Gestalt des Harfners in jenen drei Gesängen, die er zur Harfe vorträgt und die als lyrische Einlage in die Prosa des Romans eingelassen sind.

Im ersten dieser Lieder mit dem Beginn *Wer sich der Einsamkeit ergibt* D 478 (1815) beklagt der Harfner seine Einsamkeit und ihre Pein. Er sehnt sich nach der Einsamkeit im Grabe, die erst das Ende aller Pein bringt. Schuberts Vertonung ist weitgehend von Harfenidiomatik durchsetzt. Das viertaktige Vorspiel ist eine a-Moll-Kadenz aus lauter arpeggierenden Akkorden, jeweils durch beide Hände hindurch. Die Spielanweisung dazu lautet „mit Verschiebung“, was bedeutet, dass auf dem Klavier durch die Rückung des Pedals nach rechts eine Saite weniger angeschlagen wird und ein gedämpfter, eher fahler Klang entsteht.

Während die erste Strophe ohne Harfenidiomatik verläuft – sie enthält ja auch mehr mottoartige Feststellungen – setzt mit der zweiten Strophe und bis zum Schluss der eigentliche emotionale Ausdruck ein, bei dem die Harfenabbildlichkeit in jeweils leicht variierten und sich auch steigernden Form deutliche erkennbar wird. Nacheinander folgen als harfengerechte Spielfiguren: gebrochene Akkorde, Triolen über Viertel, Triolen über Halbe:

Zur letztgenannten Figur tritt dann schließlich noch im Bass das chromatisch absteigende Tetrachord, die alte Lamento-Formel zur Steigerung des Schmerzausdrucks, die sich dann im Nachspiel ohne Text nochmals wiederholt, bis schließlich das ganze Lied in einem Arpeggio-Akkord endet.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 27: *Wer sich in die Einsamkeit begibt* (Gesänge des Harfners aus *Wilhelm Meister*) D 478. I, Takt 15–52; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 86–88.

15

laßt mich mei - - ner Qual! Und kann ich nurein - mal recht

mf *decresc.* *cresc.*

18

ein - - - sam sein, dann bin ich nicht al -

decresc.

21

lein. Es schleicht ein Lie - ben-der, lau - schend sacht __, ob

p *decresc.* *pp*

24

sei - - ne Freun - din - al - lein? So ü - ber-schleicht bei

cresc. -

Harfe und weitere Zupfinstrumente

27

Tag und Nacht — mich Ein - sa - men die Pein, mich —

f> *fp*

30

Ein - sa - men die — Qual. Ach werd ich erst ein -

(mit leiserer Stimme)

p *pp* *ppp*

33

mal ein - sam im Gra - be sein, da

ff

36

läßt sie mich al - lein, da läßt sie mich al -

ff *> p* *pp*

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

39

lein. Ach werd ich erst ein - mal ein -

ppp *simile*

42

sam im Gra - be sein, da - läßt sie mich al - lein,

46

da läßt sie mich al - lein.

49

diminuendo

Der zweite der *Gesänge des Harfners* mit dem Beginn *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* D 478. II [480] (1816) ist ebenfalls von einer spezifischen Aura durchweht. Wieder weist, wie schon im ersten Harfengesang, die Spielanweisung „mit Verschiebung“ auf einen gewollt trockenen, harfenähnlichen Klang. Die vier ersten Takte des Vorspiels sind eher harfenneutral, bevor nach einer Fermate zwei arpeggierende Akkorde, der Harfenschlag samt tiefer Wiederholung, eindeutig auf das Instrument verweisen (Takt 1–11).

Im Verlauf wechseln eine durchgehende und dominierende Triolen-Spielfigur aus gebrochenen Akkorden mit vollgriffigen, rauschenden Arpeggio-Akkorden (Takt 10–36).

Notenbeispiel 28: *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (*Gesänge des Harfners* aus *Wilhelm Meister*) D 478. II [480], Takt 1–11; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 89–91.

Langsam 1822

(mit Verschiebung)

pp ppp

7

Wer nie sein Brot mit Trä - nen aß, wer nie die kum-mer-vol - len

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Takt 30–36, S. 90 f.

30

te.

ppp

33

Ihr führt ins Le-ben uns hin - ein, ihr laßt den

dim. *fp*

Detailed description: The image shows a musical score for measures 30-36. It consists of two systems. The first system (measures 30-32) features a vocal line with a dotted quarter note followed by a quarter rest, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and rests. The second system (measures 33-36) includes a vocal line with lyrics: "Ihr führt ins Le-ben uns hin - ein, ihr laßt den". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, then shifts to a block chord texture in the final measures. Dynamic markings include *ppp*, *dim.*, and *fp*.

Im dritten der Gesänge des Harfners mit dem Beginn „**An die Türen will ich schleichen**“ D 478. III [479] (1816) beschreibt der alte Harfner sich selbst und seine Tätigkeit, wie er von Haus zu Haus schleicht, um milde Gaben bettelnd und das Mitleid der anderen erweckend. Er tut dies aus einer gewissen Distanz, so als ob er sich selber zuschaut. Und so fehlt eigentlich schon vom Text her die Notwendigkeit oder die Motivation für eine Darstellung des Spielvorgangs bzw. den Einsatz von Harfenidiomatik. Und genau in diesem Sinn verfährt auch Schubert, indem er ganz auf Harfenidiomatik verzichtet. Stattdessen bildet er den Bewegungsablauf tonmalerisch ab. Er stellt das Bild des von Tür zu Tür Schleichenden, seinen schleppenden Gang, durch eine in ihrer Art altertümliche Schrittfigur in den Mittelpunkt, die unter Bevorzugung tiefer Lage und abwärtsgerichteter Sekundintervalle wie ein Ostinato in Vierteln durch das ganze Lied verläuft. Die originale Tempovorschrift „Mäßig, in gehender Bewegung“ bestätigt den Befund.

Die idiomatischen Mittel, derer sich Schubert in den Gesängen des Harfners bedient, sind die gleichen wie in den bereits früher besprochenen Beispielen: Arpeggio, diverse harfengerechte Spielfiguren. Hinzu kommt die zweimalige Vorschrift „mit Verschiebung“, die ihrerseits auf eine Angleichung des Klaviers an den Harfenklang weist. Doch wie groß die Gemeinsamkeiten dieser Lieder auch sein mögen, was den allgemeinen Kontext betrifft, so verschieden sind sie doch, was den Anteil und die Art der Verwendung der Harfenidiomatik betrifft.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 29: *Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister* D 478. III [479], Takt 1–12; Neue Schubert-Ausgabe IV/1a, S. 93.

Mäßig, in gehender Bewegung 1822 ?

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, beginning with a piano (*pp*) dynamic and featuring a melodic line with a slur. The bottom staff is the left-hand piano part, providing harmonic support with chords and a steady bass line.

7

An die Tü - ren will ich schlei - chen,

sempre legato

The second system continues the musical score. The vocal line (top staff) begins at measure 7 with the lyrics 'An die Tü - ren will ich schlei - chen,'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the right-hand part featuring a melodic line and the left-hand part providing harmonic support. The instruction *sempre legato* is placed above the piano accompaniment.

In Goethes Roman wird das jeweilige Lied ganz und vollständig von dem Alten gesungen und auf der Harfe begleitet, eine Vorstellung bzw. Fiktion, die grundsätzlich auch für Schubert gilt. Und doch versieht er die Lieder nicht durchgehend mit einer, wie vielleicht zu erwarten wäre, homogenen Harfenbegleitung im Sinne einer realistischen Nachahmung, sondern er differenziert die Begleitung, mischt Harfengemäües und neutral Nicht-Harfengemäües je nach Bedarf, was an die Instrumentation eines Orchestersatzes erinnert. Als Gründe für solche Differenzierungen erkannten wir das Bedürfnis nach Ausdruckssteigerung, etwa im Übergang von vergleichsweise ruhigem Redefluss zu emotional-schmerzlichem Gestus, zum Ich-Ausdruck. Schubert reagiert wie seismographisch auf die verschiedenen Sprachebenen und -haltungen des Gedichts, wie direkte Rede, Beschreibung, Erinnerung, emotionale Steigerung. Im dritten Gesang verzichtet Schubert völlig auf Harfenidiomatik, was sich daraus ergibt, dass er das Bild des schleichend-schleppenden, von Haus zu Haus ziehenden alten Bettlers in den Mittelpunkt der Begleitung stellt, die für die Darstellung des Harfenspiels keinen Raum lässt. Hinzu kommt – wiederum ein Beleg für Schuberts Sprachempfinden, dass dieses Lied im Unterschied zu den beiden anderen weniger Gefühlsausdruck als Selbstbeschreibung des Alten aus der Distanz ist. Er stellt sein Tun und seine Begegnung mit den mitleidigen Spendern dar. Er sieht und hört sich gleichsam selbst zu.

WEITERE HARFEN- UND BARDENGESÄNGE

Johann Mayrhofer's Gedicht *Nachtstück* D 672 (1819) ist romantische Stimmungslyrik par excellence. Deutlich schimmert das Goethesche Vorbild des Harfners aus *Wilhelm Meister* durch, vermehrt um Naturstimmungselemente. Der „Alte“ mit der Harfe wandert in den nächtlichen Wald und spielt und singt, erfüllt von Kummer und Sehnsucht nach dem Tod, der ihn schließlich auch ereilt.

Das Lied ist durchkomponiert, wie auch der Text keine Strophenform hat. Schubert gliedert genau nach den unterschiedlichen Sprechhaltungen bzw. Sprechweisen von beschreibenden Abschnitten und solchen in direkter Rede. Das fünftaktige Vorspiel geht über einen zweimaligen, abwärts gleitenden chromatisierten Quartbass, das alte Lamentoemblem. Danach setzt die Singstimme mit rezitativähnlicher Melodik ein. Bereits im dritten Vers wechselt Schubert zu einer durch den Text gegebenen feierlichen Schrittfigur, um nach weiteren zwei Versen wiederum mit dem Gesang des Alten in direkter Rede einen neuen Abschnitt zu bilden.

Erst hier setzt Schubert eine spezifische Harfenidiomatik ein, bildet er den sich selbst begleitenden Sänger ab. Die feierliche, geschwungene weite Melodik wird durchgehend begleitet von einer Figur in Sechzehntelsextolen mit gebrochenen, rauschenden Akkorden über ruhigem Grund in Halben und Vierteln. Schubert schreibt „gehobene Dämpfung“ vor. Mit dem Ende der direkten Rede des Alten endet auch das Harfenspiel, genauer die harfenvertretende Spielfigur auf dem Klavier. Der Rest mit dem Mitgefühl des Dichters und dem Bericht über den endlichen Tod des Alten wird seinerseits von einer neuen, eher neutralen Spielfigur begleitet, die keine harfenspezifischen Züge hat. Damit wird die Harfenepisode, das Bild des sich selbst begleitenden Alten, scharf abgegrenzt vom Vorigen und vom Folgenden und damit zugleich als Kernstück des ganzen Liedes hervorgehoben.

Harfe und weitere Zupfinstrumente

Notenbeispiel 30: *Nachtstück* D 672 (zweite Fassung), Takt 1–23; Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 125 f.

Sehr langsam

Wenn ü - ber Ber - ge sich der Ne - - bel brei - tet,
und Lu - na mit Ge - wöl - ken kämpft,
so nimmt der Al - te sei - ne Har - fe und schrei - tet und singt wald-

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

15

ein - - wärts und ge - dämpft : Du

pp

(mit gehobener Dämpfung)

18

heil' - - - - ge Nacht, bald

pp

(mit gehobener Dämpfung)

20

ist's voll - - bracht, bald

pp

22

schlaf ich ihn, den lan - - - - gen

pp

Das Lied *Die Herbstnacht* D 404 (1816; Johann Gaudenz von Salis-Seewis) beginnt mit den Worten:

Mit leisen Harfentönen
Sei Wehmuth mir begrüßt!

Es ist wiederum der Sänger selbst, der sich auf der Harfe begleitet. Das Lied hat zwei musikalisch gleiche Strophen. Die durch das ganze Lied gehende, harfentypische Begleitung ist eher schlicht: gebrochene Dreiklangs-Akkorde in gleichmäßiger Triolenbewegung.

Notenbeispiel 31: *Die Herbstnacht* D 404 (zweite Fassung), Takt 1–2; Neue Schubert-Ausgabe IV/10, S. 118.

Ruhig April 1816

Mit lei - - sen Har - fen - tö - - - nen sei
Du, so die Freu - de wei - - - nen, die
Du nahst, wenn schon die Kla - - - ge den

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Noch deutlicher harfenidiomatisch ausgeprägt ist der Instrumentalpart in dem Lied *Als ich sie erröten sah* D 153 (1818; Bernhard Ambros Ehrlich). Darin besingt der Sänger die Geliebte, wobei er sich selbst begleitet. Die zweite Strophe des Textes liefert die Begründung für die Harfenidiomatik:

Du entflammest meinen Busen
Zu der Leier Harmonie.

Die Begleitung besteht aus einer durchgehenden Sechzehntelspielfigur aus gebrochenen Akkorden in der rechten und einfachem Bassgrund in der linken Hand. Dass Leier und Harfe bei Schubert synonym sind, kennen wir bereits aus anderen Liedern.

Notenbeispiel 32: *Als ich sie erröten sah* D 153, Takt 1–3; Neue Schubert-Ausgabe IV/7, S. 135.

*) Mit Liebes-Affekt

The image shows the first three measures of the song. The vocal line is in G major, 6/8 time, with lyrics: "All mein Wirken, all mein". The piano accompaniment features a continuous sixteenth-note figure in the right hand and a simple bass line in the left hand. A piano (p) dynamic marking is present at the start of the piano part.

Takt 13–16, S. 136.

13.

The image shows measures 13–16 of the song. The vocal line continues with lyrics: "flam - mest mei - nen Bu - sen zu der Lei - er Har - mo - nie, du be -". The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note figure and bass line.

STÄNDCHEN

Eine eigene, kleine Gruppe von Liedern, die in der Begleitung die Harfe bzw. ein Zupfinstrument allgemein nachahmen oder assoziieren, bilden solche mit Ständchen- oder Serenadencharakter. Bei ihnen ist die Verbindung von Sänger und Instrument besonders eng. Der Sänger bzw. jeweils gemeinte Liebhaber begleitet sich selbst. Dabei kann es sich bei dem Instrument wie in der musikgeschichtlichen Wirklichkeit sowohl um die Harfe wie um die Gitarre, Laute, Mandoline handeln. Zum Ständchen gehört neben den üblichen Spielfiguren der Freiluftcharakter, wie Nachhall- und Echoeffekte. So auch bei Schubert.

Das *Ständchen* D 957 Nr. 4 (1828; Ludwig Rellstab) ist ein besonders charakteristisches Beispiel für die Gattung. Es zeigt eine deutliche Nähe zum italienisch-neapolitanischen Typus. Das betrifft vor allem die gezupfte Achtelfiguration, die ihrerseits eher auf Mandoline oder Gitarre und weniger auf Harfe oder Laute weist. Sie läuft ohne Unterbrechung durch das ganze Lied. Den typischen Freiluftcharakter betonen die mehrfach eingestreuten Echoeffekte bzw. Wiederholungen von Versenden der Singstimme durch das Begleitinstrument („durch die Nacht zu dir“, „komm zu mir“, „flehen sie für dich“).

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 33: *Ständchen* D 957/4, Takt 1–12; Neue Schubert-Ausgabe IV/14a, S. 118.

Mäßig

Le - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir,
Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach, sie fle - hen dich,

in - den stil - len Hain her - nie - der,
mit der Tö - ne sü - ßen Kla - gen

pp

staccato

Unverkennbar Ständchencharakter zeigt auch das Lied *An die Laute* D 905 (1827; Friedrich Rochlitz). Hier wird im Text – im Unterschied zu den anderen Ständchenliedern – das Begleitinstrument mit Namen genannt, nämlich die Laute, und zwar gleich zu Beginn:

Leiser, leiser, kleine Laute,
Flüstere, was ich dir vertraute,
Dort zu jenem Fenster hin!

Schubert fasst das Lied ständchengerecht in einfache Strophenliedform, mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Das ganze Lied steht auf einem tänzerischen 6/8 Takt mit durchweg *staccato*-gezupften Achteln in der linken Hand. Auch die häufigen arpeggierenden Akkorde gehören zur Zupfinstrumentenidiomatik.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 34: *An die Laute* D 905, Takt 1–12; Neue Schubert-Ausgabe IV/4a, S. 24.

Etwas geschwind

pp

4

Lei - ser, lei - ser, klei - ne Lau - te,
Nei - disch sind des Nach - bars Söh - ne,

simile

7

flü - stre, was ich dir ver - trau - te, dort zu je - nem
und im Fen - ster je - ner Schö - ne flim - mert noch ein

10

Fen - - - ster hin!
ein - - - sam Licht.

pp

Zwar ist das *Ständchen*, „**Horch, horch die Lerch**“, aus Shakespeares Drama *Cymbeline* D 889 (1826), deutsch von August Wilhelm Schlegel) kein abendliches Ständchen, vielmehr ein Morgenwecklied, das der Liebhaber an die Geliebte richtet. Doch hat es eindeutig Ständchencharakter: einfache Strophenliedform, rhythmisch akzentuierter Dreiertakt (6/8). Die Idiomatik der Klavierbegleitung passt gut zu der von Zupfinstrumenten, am besten wohl zur Laute. Im Text selbst ist kein Instrument erwähnt.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 35: *Ständchen* D 889, Takt 1–19; Neue Schubert-Ausgabe IV/14a, S. 18.

Allegretto Juli 1826

5
Horch, horch, die Lerch im

10
*)
Ä - ther-blau, und Phö - bus, neu - er - weckt —, tränkt sei - ne Ros - se mit dem Tau, der

15
Blu - men - kel - che deckt —, der Blu - men - kel - che deckt; der Rin - gel - blu - me

Fine

*) Takt 10, 14, 16, 24, 28, 29: Zu zeitgenössischen „Veränderungen“ und Manieren in der Singstimme s. *Quellen und Lesarten*.

Zumindest partiell um ein Ständchen handelt es sich bei dem Lied *Sprache der Liebe* D 410 (1816; August Wilhelm Schlegel). Darin besingt der Liebhaber die Geliebte nicht direkt, wie im Ständchen in der Regel, sondern auf einem Umweg, indem er das Instrument, die Laute als Mittlerin anspricht (Takt 9–17).

Laß dich mit gelinden Schlägen
Rühren, meine zarte Laute!

Erst dann, vom fünften Vers an bis zum Schluss, lässt er das eigentliche Ständchen erklingen („Wie sich deine Töne regen [...]“): gleichmäßig fließende Sechzehntelfiguration, zunächst als Akkordbrechung, dann steigierend als simultane Akkordwiederholung („Liebe denkt in süßen Tönen“), das typische Durchstreichen nachahmend (Takt 25–28).

Die kluge und durchdachte Disposition des Lieds in zwei Teilen – Ansprache an die Laute und eigentliche Ständchenhaltung – sind zweifellos das Werk Schuberts.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 36: *Sprache der Liebe* D 410, Takt 9–17; Neue Schubert-Ausgabe IV/10, S. 136.

9

nie - der tau - te, müs - sen wir Ge - lis - pel pfl - en. Wie

13

sich dei - ne Tö - ne re - gen, wie sie at - men, kla - gen, stöh - nen, wallt ___ das

Takt 25–28, S. 137.

26

Lie - be denkt in sü - ßen Tö - nen, Lie - be denkt in

Noch weiter treten Spieler und Begleitinstrument auseinander im Lied *Pause* aus *Die schöne Müllerin* D 795 Nr. 12 (1823/24). Der Antagonismus ist geradezu das eigentliche Thema des Liedes. Der Müllerbursche hat seine Laute an die Wand gehängt. Er mag nicht mehr singen. Sein Herz ist zu voll wegen der quälenden Ungewissheit, ob ihm Liebeslust oder -leid bevorsteht. So bleibt das Instrument stumm. Die Einheit von Sänger, Spieler und Laute ist aufgehoben. Und nur gelegentlich und von selbst kommen die Saiten zum Erklingen, dann nämlich, wenn etwa ein Windhauch oder auch die Flügel einer vorbeifliegenden Biene sie streifen:

Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir so bange und es durchschauert mich.

Der Dichter spielt hier offensichtlich auf die Äolsharfe und ihr Prinzip der Tonerzeugung an und überträgt dieses, einschließlich des traditionellen Kontextes des Wunderbaren, Unheimlichen, Geisterhaften auf die Laute.

Das wesentliche und unterscheidende Merkmal des wie von selbst klingenden Saiteninstruments ist hier aber der dauernde bzw. dauernd wiederholte stehende Klang. Auf weite Strecken liegt dem Lied ein unveränderter Quintbordun zugrunde, zu dem ein ständig wiederholtes, eintaktiges, in sich kreisendes Kleinmotiv aus ausgetrzten engen Intervallen tritt, im Ganzen nicht weniger als siebenundzwanzig Mal. Diese Kombination aus Bordunklang und Kleinmotiv entfällt lediglich bei den Textpartien, in denen nicht von der Laute, sondern vom Sänger und seinem Liebesschmerz die Rede ist.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

Notenbeispiel 37: *Pause* D 795 Nr. 12, Takt 1–16; Neue Schubert-Ausgabe IV/2a, S. 63.

Ziemlich geschwind

Mei - ne Lau - te hab ich ge - hängt an die Wand, hab sie um -
schlun - gen mit ei - nem grü - nen - Band, ich kann nicht mehr sin - gen, mein Herz ist zu voll,

DREHLEIER

Als letztes der von Schubert nachgeahmten Instrumente ist die Dreh-, Rad- oder Bettlerleier zu nennen. Während die in Text und Vertonung genannten bzw. nachgeahmten Musikinstrumente jeweils in mehreren Liedern vorkommen, so die Glocke, das Horn, die Harfe bzw. Leier oder andere Zupfinstrumente, begegnet dieses Instrument nur einmal: im Schlusslied der *Winterreise* mit dem Titel *Der Leiermann* D 911 Nr. 24 (1827).

Die Dreh- oder Radleier war bereits in nachmittelalterlicher Zeit von ihrer ursprünglichen Höhe herabgesunken in die Sphäre der untersten Schichten der Gesellschaft, die der Spielleute und Bettler. Ihr Prinzip der Tonerzeugung besteht darin, dass zwei Saiten über ein Rad mit Kurbel gespannt sind, bei deren Drehung sie gleichzeitig erklingen. Sie sind im Abstand einer Quint gestimmt und bilden so einen stehenden Klang. Zu diesem Bordun tritt eine weitere, die Spielsaite, auf der durch Saitenverkürzung mit Hilfe von Tasten eine einstimmige Melodie gespielt werden kann. Historisch gesehen handelt es sich bei der auf diesem Instrument spielbaren Musik um eine archaische Frühform der Mehrstimmigkeit, die gleichwohl im entsprechenden semantischen Kontext auch in der entwickelten Mehrstimmigkeit Verwendung finden kann. So auch bei Schubert.

Am Ende seiner winterlichen (Lebens-) Reise hält der unglückliche Wanderer inne, schaut umher und erblickt auf der vereisten Straße hinter dem Dorfe einen alten Bettelmusikanten, der unablässig auf seiner Drehleier spielt, wobei er (vergeblich) auf eine milde Gabe hofft. Zum Schluss redet der Wanderer den Bettler direkt an mit der Frage, ob er mit ihm gehen und mit seinem Instrument die Begleitung seiner Lieder übernehmen wolle:

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

Schuberts Darstellung der Radleier bzw. ihre Nachahmung auf dem Klavier lehnt sich eng und originalgetreu an die Besonderheit und die Möglichkeiten des Instruments an. Sie beherrscht das ganze Lied, ist musikalisch gesehen also die Hauptperson.

Schubert unterlegt dem Lied im Bass die unveränderte Bordunquinte *a – e* als Fundament. Sie hat durchaus mechanischen Charakter und erklingt vom ersten bis zum letzten Takt in ganzen Noten, ohne Abänderung oder Pause. Zu diesem stehenden ostinaten Klanggrund tritt in der rechten Hand und analog zur Spiel-

saite der Radleier ein zweitaktiges Motiv, oder eine Spielfigur, die ihrerseits (fast) unverändert vierzehnmal wiederkehrt. Diese Spielfigur wechselt sich ihrerseits regelmäßig und versweise mit der Singstimme ab, die den Text vorträgt. Beide erklingen nie gleichzeitig, sondern immer nacheinander. Die Singstimme ist strikt syllabisch gehalten, in der Art eines Rezitationsmodells. All das zusammen: der starre Ostinato, der stehende Klang und die ständige Wiederkehr des gleichen Materials in den beiden Oberstimmen schaffen jenen starren, monotonen und affektlosen Eindruck, der das ganze Lied kennzeichnet.

Lediglich in der Schlusstrophe, in der der Wanderer den Bettler anredet, bricht, wenn auch gedämpft, ein affektuoses Element durch, das seine Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und bittere Ironie spiegelt. Das gilt sowohl für die Singstimme, die über eine Non hinweg sich über große Intervalle spannt, als auch für das Nachspiel, in dem die bis dahin durchgehende dynamische Bezeichnung *pianissimo* aufgebrochen wird und vom *forte* über *piano* zum *pianissimo* führt.

Notenbeispiel 38: *Der Leiermann* D 911 Nr. 24, Takt 53–61; Neue Schubert-Ausgabe IV/4a, S. 191.

53

Wun - der - li - cher Al - ter, soll ich mit dir_ gehn? Willst zu mei - nen Lie - dern

57

dei - ne Lei - er drehn_?

f p pp

MEHRERE INSTRUMENTE IN EINEM LIED

Für alle bisher behandelten einschlägigen Beispiele galt als Norm, dass jeweils nur ein Instrument nachgeahmt wird. Dem gegenüber stehen einige wenige Lieder als Ausnahmen, in denen mehrere Instrumente vorkommen, jeweils bedingt durch den Text, den Fortgang der Handlung bzw. die handelnden Personen. Auch hier bedient sich Schubert der idiomatischen und semantischen Topik der Vorlagen und überträgt sie auf das Klavier.

Im Lied *Ellens Gesang I* D 837 (1824; Walter Scott; deutsch von D. Adam Storck) wird der aus dem Krieg zurückgekehrte Ritter von der Geliebten in den Schlaf gesungen, einen Schlaf, der nicht durch die Erinnerung an die überstandenen Schrecknisse, gestört werden soll:

Raste Krieger, Krieg ist aus,
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken,
Träume nicht von wildem Strauß,
Nicht von Tag und Nacht voll Schrecken.

Schubert geht über diesen Text, in dem kein Instrument vorkommt, hinaus, indem er eine kriegerische Musik aus Trompeten bzw. Hörnern durch ein fanfarenartiges Motiv assoziiert. Dieser Kriegstopik wird in der zweiten Strophe als Kontrast der sanfte Klang der von der Geliebten gespielten „Zauberharfe“ (hier wird gegenüber der ersten Strophe ein Instrument genannt) entgegengesetzt:

In der Insel Zauberhallen
Wird ein weicher Schlafgesang
Um das müde Haupt dir wallen
Zu der Zauberharfe Klang.

Über oktavierten Bässen in langen Noten der linken Hand erklingt in der rechten Hand eine durchgehend wiegende Achtelspielfigur aus gebrochenen Akkorden, harfenartige Musik also. Im weiteren Verlauf wird dann noch „der Trommel wildes Rasen“ und der „Todeshörner Blasen“ (fünfte Strophe) sowie „das Stampfen wilder Pferde“ (sechste Strophe) ausgemalt. All diese Kriegsklänge sollen den schlafenden Helden nicht mehr schrecken. Erst „der Lerche Morgensänge“ (siebte Strophe) sollen den Geliebten wecken.

Wie das vorstehende Beispiel gehört auch „**Ein Fräulein schaut vom hohen Turm**“ D 134 (1815?; Joseph Kenner) mit dem Gattungstitel *Ballade* in den Umkreis der Balladenpoesie der Zeit. Im Verlauf treten nacheinander drei Instrumente auf, die den drei handelnden Personen als klangliche Entsprechung oder auch als Attribut zugeordnet sind: als Zupfinstrument die Zither zum adligen Fräulein, Trompeten zum edlen Ritter, das Horn zum Widersacher und Bösen, wie es dem Gang der Handlung entspricht. Das im Turm gefangene Fräulein wartet „zum trauerschweren Zitherschlag“ auf den zu Schiff nahenden Retter, der durch ein die ganze Strophe beherrschendes Trompetensignal „in der Ferne“ standesgemäß charakterisiert wird. Und schließlich wird der ihn erwartende Feind und Nebenbuhler durch sechs punktierte Hörnerstöße gekennzeichnet: „Schon ruft des Hunen Horn zum Streit“. Im weiteren Verlauf dieser (Schauer-)Ballade werden beide Rivalen getötet, während das Fräulein ebenfalls durch einen „Schandgesell“ umgebracht wird. So wird ihr das Grab zum Brautgemach.

KLAVIER

In der Regel verfährt Schubert so, dass er auf die Nennung eines Instrumentes im Text mit dessen idiomatischem Charakter bzw. Nachahmung auf dem Klavier antwortet. Lediglich einige wenige Grenzfälle bzw. Ausnahmen weichen von dieser Regel ab. So fehlt sinngemäß bei den zwei Liedern, in deren Text das Klavier im Mittelpunkt steht, eine solche Charakterisierung, da dabei Vorbild und Abbild in eins fallen. Dieser Fall gehört nur bedingt zu unserer Fragestellung.

Das erste ist *An mein Klavier* D 342 (1816; Christian Friedrich Daniel Schubart, mit dem Titel *Serafina an ihr Klavier*). Der Dichter preist das Instrument als Partner einsamer Zwiesprache, so in der ersten Strophe:

Sanftes Klavier,
Welche Entzückungen schaffst du mir,
Sanftes Klavier! [...].

In der zweiten Strophe:

Bin ich allein
Hauch in dir meine Empfindungen ein.
Himmlisch und rein [...].

Oder in der vierten (von Schubert vertonten dritten) Strophe:

Sing ich dazu:
Goldener Flügel! welch himmlische Ruh'
Lispelst mir du! [...].

Diese Beschreibungen treffen, obwohl auch vom „goldenen Flügel“ die Rede ist, mindestens ebenso gut, wenn nicht besser, auf das von Schubart auch sonst so emphatisch gefeierte Clavichord als Instrument des unmittelbaren Gefühlsausdrucks (des Spielers) zu. In diesem Fall wäre Schuberts Vertonung doch wieder eine Übertragung von einem – Clavichord – auf ein anderes – Pianoforte – Instrument.¹¹ Schubert verzichtet auf eine nähere idiomatische Charakterisierung des Instruments, etwa auf die clavichordtypische „Bebung“, wie sie noch Beethoven für den Flügel vorschreibt.

Immerhin entspricht die Komposition insoweit ganz der stillen Introvertiertheit des Textes: denkbar einfache Faktur, schlichter, leiser, ungekünstelter Duktus, striktes

11 Anm. des Hg.: Zur Frage des Instrumentes auch Manfred Hermann Schmid: Die Instrumente der Liedbegleitung, in: *Musik in Baden-Württemberg 9. Jahrbuch 2002*, hg. von Georg Günther und Reiner Nägele, Stuttgart und Weimar 2002, S. 137–149. Andreas Dorschel: The Piano in Schubert's Lied Texts, in: *Schubert's Piano*, hg. von Matthew Gardner und Christine Martin, Cambridge 2024, S. 50–69.

Strophenlied, syllabische Deklamation, fallende Melodik in engen Intervallen, einfache Akkordbegleitung, kein Vor- und Zwischenspiel, nur vier Takte Nachspiel.

Das zweite Lied, bei dem im Text das Klavier im Mittelpunkt steht, ist **Laura am Klavier** D 388 (zwei Fassungen; 1816; Friedrich Schiller). Der Text beschreibt Lauras Spiel („Wenn dein Finger durch die Saiten meistert [...]“) sowie die traditionellen Ausdrucks- und Wirkungsqualitäten von Musik: ihre Zaubermacht, die Harmonie des Kosmos und der Seele, die verschiedenen Affektstufen von lieblich über majestätisch-prächtig bis melancholisch-düster usw. Das Lied ist durchkomponiert und wechselt zwischen ariosen und accompagnato-rezitativischen Abschnitten, ist also weniger lied- als opernhafte.

So entspricht die Begleitung mehr dem Orchestersatz. Damit entfällt eine eigentliche Klaviercharakteristik. Das Klavier wird nicht als Instrument nachgeahmt, sondern es ist als Universalinstrument Inbegriff der Ausdrucksmöglichkeiten und Wirkungen von Musik – von Musik überhaupt.

VERZEICHNIS DER MUSIKINSTRUMENTE IN DEN BESCHRIEBENEN LIEDERN (NACH D-NUMMER)¹²

D	Bezeichnung	Titel	Dichter/in	Jahr	NGA IV, Bd.	Peters
126	Posaune, Orgel	<i>Szene aus Faust</i>	Goethe	1814	7	V
134	Horn, Zithern, Trompeten	<i>Ballade</i>	Kenner	1815	7	IV
149	„Und schlug in vollen Tönen“ [Harfe]	<i>Der Sänger</i>	Goethe	1815	7	III
153	Leier	<i>Als ich sie erröten sah</i>	Ehrlich	1818	7	III
169	Trompete, Posaune	<i>Trinklied vor der Schlacht</i>	Körner	1815	Serie II, Bd. 3b	
170	Trompete	<i>Schwertlied</i>	Körner	1815	Serie II, Bd. 3a	
291	Harfengeeton, Harfen, Posaunen	<i>Dem Unendlichen</i>	Klopstock	1815	9	V
342	Klavier, Glocken, Saite	<i>An mein Klavier</i>	Schubart	1816 oder 1817	10	VII
369	Horn	<i>An Schwager Kronos</i>	Goethe	1816	1	II
388	Klavier, Saiten „wie [...]] Orgelton“	<i>Laura am Klavier</i>	Schiller	1816	10	
404	Harfe	<i>Die Herbstnacht</i>	Salis-Seewis	1816	10	VII
406	Harfe, Saiten, Saitenspiel	<i>Abschied von der Harfe</i>	Salis-Seewis	1816	10	VII
410	Laute	<i>Sprache der Liebe</i>	Schlegel	1816	10	IV
443	Trommel, Trompete	<i>Schlachtgesang</i>	Klopstock	1816	10	
473	Harfe, Silbersaiten	<i>Liedesend</i>	Mayrhofer	1816	10	V

¹² [] = Idiomatik, Instrument nicht benannt.

Über die Nachahmung von Musikinstrumenten

474	Saiten	<i>Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging</i>	Jacobi	1816	10	V
478. I	[Harfe]	<i>Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister „Wer sich der Einsamkeit ergibt“</i>	Goethe	1815	1	II
478. II [480]	[Harfe]	„Wer nie sein Brot mit Tränen aß“	Goethe	1815	1	II
478. III [479]	[Harfe]	„An die Türen will ich schleichen“	Goethe	1816	1	II
482	Flöte	<i>Der Sänger am Felsen</i>	Pichler	1816	11	
531	[Posaune]	<i>Der Tod und das Mädchen</i>	Claudius	1817	1	I
542	Hörnerschalle	<i>Antigone und Oedip</i>	Mayrhofer	1817	1	III
547	Harf	<i>An die Musik</i>	Schober	1817	4	I
650	Abendglöcklein	<i>Abendbilder</i>	Silbert	1819	12	III
671	Hörnerklänge	<i>Trost</i>	Mayrhofer	1819	12	VI
672	Harf'	<i>Nachtstück</i>	Mayrhofer	1819	2	II
702	Grabgeläute	<i>Der Jüngling auf dem Hügel</i>	Hüttenbrenner	1820	1	II
737	Leier, Saiten	<i>An die Leier</i>	Bruchmann	1822	3	II
758	[Harfe als Musenattribut]	<i>Todesmusik</i>	Schober	1822	5	V
785	Leier	<i>Der zürnende Barde</i>	Bruchmann	1823	13	V
786	„Schneeglöcklein [...] läutest du“	<i>Viola</i>	Schober	1823	13	III
795/12	Laute, Saiten	<i>Pause</i>	Müller	1823/24	2	I
795/16	[Toten-glöckchen]	<i>Die liebe Farbe</i>	Müller	1823/24	2	I
795/17	Jagdhorn	<i>Die böse Farbe</i>	Müller	1823/24	2	I
795/20	[Glocke]	<i>Die schöne Müllerin: Des Baches Wiegenlied</i>	Müller	1823/24	2	I
808	„Der Spruch der Mitternacht“ [Glocke]	<i>Gondelfahrer</i>	Mayrhofer	1824	13	
828	Glöcklein	<i>Die junge Nonne</i>	Craigher	1825	2	I
832	Zither	<i>Des Sängers Habe</i>	Schlechta	1825	13	V

Verzeichnis der Musikinstrumente in den beschriebenen Liedern

837	Zauberharfe, Trommel, Todeshörner	<i>Ellens Gesang I</i>	Scott; dt. Storck	1825	3	III
838	Horn	<i>Ellens Gesang II</i>	Scott; dt. Storck	1825	3	III
851	Glöcklein	<i>Das Heimweh</i>	Pyrker von Felső-Eőr	1825	3	II
869	Posaune	<i>Totengräber-Weise</i>	Schlechta	1826	14	III
871	Züggelöcklein	<i>Das Züggelöcklein</i>	Seidl	1826	4	III
889	[Zupfinstrument]	<i>Ständchen</i>	Shakespeare; dt. Schlegel	1826	14	1
905	Laute	<i>An die Laute</i>	Rochlitz	1827	4	IV
911/13	Posthorn	<i>Winterreise: Die Post</i>	Müller	1827	4	I
911/21	[Posaune]	<i>Das Wirtshaus</i>	Müller	1827	4	I
911/24	Drehleier	<i>Der Leiermann</i>	Müller	1827	4	I
957/4	[Zupfinstrument]	„Schwanengesang“. <i>Ständchen</i>	Rellstab	1828	14	I

NAMENSINDEX

- Anakreon | 62
Beethoven, Ludwig van | 101
Bruchmann, Franz von | 62, 72, 104
Claudius, Matthias | 49, 104
Craigher de Jachelutta, Jacob Nicolaus | 19, 104
Ehrlich, Bernhard Ambros | 86, 103
Gluck, Christoph Willibald | 49
Goethe, Johann Wolfgang von | 35, 45, 65, 73, 81 f., 103 f.,
Hüttenbrenner, Heinrich | 22, 104
Jacobi, Johann Georg | 61, 104
Kenner, Joseph | 100, 103
Klopstock, Friedrich Gottlob | 44, 54, 57, 103
Körner, Theodor | 44, 103
Mayrhofer, Johann | 14, 29, 42, 68, 82, 103 f.
Mozart, Wolfgang Amadeus | 49
Müller, Wilhelm | 23, 34, 39, 104 f.,
Pichler, Karoline | 52, 104
Pyrker von Felső-Eőr, Johann Ladislaus | 11, 105
Reichardt, Johann Friedrich | 9
Rellstab, Ludwig | 87, 105
Rochlitz, Friedrich | 89, 105
Salis-Seewis, Johann Gaudenz von | 60, 85, 103
Schiller, Friedrich | 102 f.
Schlechta, Franz von | 47, 70, 104 f.
Schlegel, August Wilhelm | 91, 93, 103, 105
Schober, Franz von | 27, 57 f., 104
Schubart, Christian Friedrich Daniel | 101, 103, 107
Scott, Walter | 31, 99, 105
Seidl, Johann Gabriel | 18, 105
Shakespeare, William | 91, 105
Silbert, Johann Petrus | 16, 104
Storck, D. Adam | 31, 99, 105
Zelter, Carl Friedrich | 9
Zumsteeg, Johann Rudolf | 9

Reinhold Hammerstein, geboren 1915, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik in München und Freiburg im Breisgau. 1940 mit der Arbeit *Christian Friedrich Daniel Schubart, ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit* (mschr.) promoviert, lehrte Hammerstein in Freiburg an der Universität und der Musikhochschule sowie, nach der Habilitation 1954, als Gastdozent auch an der Universität Basel. Von 1963 bis 1980 wirkte Hammerstein als Ordinarius an der Universität Heidelberg. Hammersteins Forschungsinteressen galten einem breiten Konzept von Musik, ausgerichtet an musikalischen, musiktheoretischen, literarischen und bildlichen Quellen vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert. Zu seinem achtzigsten Geburtstag gab sein Nachfolger Ludwig Finscher eine *Festschrift Reinhold Hammerstein* mit dem Thema *Claudio Monteverdi* (Laaber 1986) heraus. Hammerstein starb 2010 in Freiburg im Breisgau.

Thomas Schipperges, geboren 1959, lehrte und forschte in Heidelberg, Leipzig und Mannheim. Seit 2013 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Als der Musikwissenschaftler Reinhold Hammerstein 2010 verstarb, hinterließ er unter seinen skizzierten Vorhaben auch eine größere Abhandlung zum Thema der Instrumentendarstellung in Liedern Schuberts. Die Klavierbegleitung stellt im Schubertlied nicht nur eine Gesamtstimmung her, konkretisiert vielmehr auch das Abbildhafte des Textes. Hierbei handelt sich um Anspielungen auf die Natur- oder Menschenwelt, Bewegungsvorstellungen etwa oder Phänomene aus der Seh- und Hörwelt. Zu den nachgebildeten akustischen Anklängen gehören auch Musikinstrumente. Schubert greift die sprachlich benannten Instrumente auf und bringt sie in der Vertonung real zum Erklingen. Diesem Phänomen tonmalerischer Nachahmung geht Hammersteins Studie nach, ausgehend von Glocken über Blas- und Saiteninstrumente bis hin zur Drehleier und zum Klavier selbst.

