

„In die tiefsten Felsengründe...“

Phrasierung in den Liedern Franz Schuberts

von Martin Vácha

Die Frage, wohin ein Interpret innerhalb einer Phrase die Spannung auf- und im Anschluss wieder abbauen soll, ist eine der zentralen Fragen des sängerischen Interpretationsakts und zieht mitunter – je nach Stil – Modifikationen in Tempo, Dynamik, Artikulation und sogar Tonhöhe nach sich. Natürlich unterliegt die Phrasierung der subjektiven Deutung des Werkes durch den Interpreten. Eine reife und reflektierte Deutung setzt aber – abgesehen vom technischen Rüstzeug – die intensive Auseinandersetzung mit dem stilistischen Rahmen des zu interpretierenden Werks voraus. Nach Ansicht des Verfassers tappen gerade beim klassischen und frühromantischen Repertoire viele Interpreten, aber noch mehr Theoretiker in eine Falle, vor der nicht oft genug gewarnt werden kann: Die Tonhöhe wird stillschweigend als Indikator für Wichtigkeit und Unwichtigkeit von Wörtern/Silben missverstanden. Hohe Töne seien per se als Hervorhebungen zu verstehen. Dieses Phänomen soll nun anhand des Liedschaffens von Franz Schubert näher beleuchtet werden.

Schon im 19. Jahrhundert wird vor jener „bekanntesten Hausregel“ gewarnt, die prinzipiell „crescendo für steigende Tonhöhe und diminuendo für fallende Tonhöhe“ (Riemann 1884: 172) empfiehlt. Trotzdem hält sich bis heute hartnäckig die Auffassung, wonach hohe Töne per se als Hervorhebungen zu begreifen seien. Der kritische Befund Alfred Einsteins (1951: 113) über das Wort-Ton-Verhältnis im vokalen Œuvre Schuberts ist wohl nur auf Grundlage dieses Missverständnisses zu erklären: „Trotz der falschen Akzente [...] ist Schubert ein Melodiker. Wenn die korrekte Wiedergabe der Wörter in Konflikt mit der innewohnenden Logik, der perfekten Form der Melodie, kommt, dann opfert er erstere zugunsten letzterer.“ Auch Dittrich (2015: 190) weist im Rahmen einer Analyse der Ballade „Erlkönig“ (nach Goethe, D 328, op. 1) darauf hin, dass „metrisch zwar oft betonte, inhaltlich jedoch unbedeutende Silben durch Spitzentöne oder Sprünge in der Melodie hervorgehoben [werden]: ‚Es ist *der* Vater mit *seinem* Kind; er *hat* den Knaben *wohl* in dem Arm...‘“ Wie aber würden erfahrene Interpreten diese Phrase tatsächlich gestalten? Es darf doch vermutet werden, dass sich die Schwerpunkte fast ausnahmslos am rhythmischen Konzept der Sprache und der Komposition orientieren

würden: „Es ist der *Vater* mit seinem *Kind*; er hat den *Knaben* wohl in dem *Arm*.“ Während die konsequente Orientierung an den hohen Tönen eigentlich zu einer „verrückten“ Interpretation führen würde, erschließt sich durch die strenge Fokussierung auf Sprache und Rhythmus eine sinnvolle künstlerische Aussage.

Die performative und pädagogische Erfahrung des Verfassers zeigt, dass tieftöniges „Einschwingen“ und die Abphrasierung zur Höhe hin ein geradezu zentrales Charakteristikum der Stilistik der Wiener Klassik sowie der Frühromantik zu sein scheint. Die kurze, folkloristisch anmutende Passage „und *singe*, und *singe*“ aus „Der Hirt auf dem Felsen“ (nach Müller, D 965, op. 129) möge eine solche Phrasenarchitektur in idealtypischer Weise illustrieren: siehe Notenbeispiel 1

Nun sollte untersucht werden, ob die Energie innerhalb der Phrasen in den Liedern Franz Schuberts eher nach oben oder nach unten strebt. Selbstverständlich wäre es unmöglich, vermeintlich „richtige“ Schwerpunktsetzungen nach komplexen inhaltlich-künstlerischen Kriterien festzulegen und die Untersuchung an dieser subjektiven Lesart zu orientieren. Als „objektive“, vom Komponisten vorgegebene Schwerpunkte sind allerdings die ersten Töne/Silben innerhalb jedes Taktes zu begreifen und können daher als Grundlage der Untersuchung herangezogen werden. Konkret wurde beispielhaft anhand des Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ (nach Müller, D 795, op. 25) festgestellt, ob die *ersten Töne jedes Taktes* von oben (↘), vom gleichen Ton (→) oder von unten (↗) erreicht werden und die Melodie nach oben (↗), zum gleichen Ton (→) oder nach unten (↘) weitergeführt wird. Dabei konnte festgestellt werden:

- 1) In knapp 47% – also weniger als der Hälfte der Fälle – wird die Eins des Taktes von unten erreicht (↗), in genau einem Drittel von oben (↘) und in ca. 20% vom gleichen Ton aus (→) erreicht.
- 2) In knapp 52% der Fälle wird die Melodie nach unten (↘), in knapp 31% hingegen nach oben weitergeführt (↗). In den übrigen Fällen verbleibt die Melodie am gleichen Ton (→).

Notenbeispiel 1



Die Eins kann allerdings nur zu einem geringen Teil der Fälle zweifelsfrei als akzentuierter hoher Ton begriffen werden, weil sie von unten erreicht *und* nach unten weitergeführt wird (↗↘). Insgesamt ergibt sich also ein äußerst buntes Bild unterschiedlicher Phrasenverläufe. Riemann (1884: 173) beobachtet in Bezug auf das Verhältnis von Dynamik und melodischem Verlauf vier verschiedene Varianten, deren *inhaltliche Aufladung* er folgendermaßen erklärt:

- 1) Dynamik und Melodie steigend – *Emporwachsen*
- 2) Dynamik und Melodie fallend – *Zusammensinken*
- 3) Dynamik steigernd, Melodie fallend – *Festwurzeln*
- 4) Dynamik fallend, Melodie steigend – *Verfliegen*

Wie tiefhöriges „Einschwingen“ – bei RIEMANN als „Festwurzeln“ beschrieben – funktioniert, zeigt die erste Phrase des Liedes Nr. 1 „Das Wandern“. Schubert führt die Melodie bei den Wörtern „Wandern“ und „Müller“ zur Tiefe hin und erzeugt so den Eindruck, dass sich der Protagonist durch seinen festen Schritt gleichsam mit der Erde verbindet, also tatsächlich „festwurzelt“: siehe Notenbeispiel 2

Ein spannendes Gegenbeispiel dazu liefert die volksliedhafte Vertonung des gleichen Textes durch Carl Friedrich Zöllner. Der Komponist platziert das Wort „Wandern“ jeweils an die tonale Spitze der Phrase und verleiht dem Lied eher den Charakter eines Marsches: siehe Notenbeispiel 3

Selbstverständlich gibt es auch in „Die schöne Müllerin“ Passagen, die eindeutig dem hohen Ton zustreben. Beispielsweise gestaltet Schubert im Lied Nr. 11 „Mein!“ den schon im Titel antizipierten freudigen Ausruf häufig als *Exclamatio* aus. Dass sich der Komponist teilweise eines aus der Barockzeit stammenden,



„Franz Schubert –
Porträt von W. A. Rieder“

an Affekten orientierten Formenfundus bedient (vgl. Böhm 2006: 20 ff.), ist ein Indiz dafür, dass hier unterschiedliche Traditionen mit der individuellen Gestaltungskraft des Komponisten zusammenfließen und schließlich eine unglaubliche Formenvielfalt ausprägen. Es wäre also unmöglich, den *einen* für Schubert typischen Phrasenbau dingfest zu machen. Hohe Töne allgemein als Hervorhebungen zu klassifizieren, wirkt in Anbetracht dieser Vielfalt aber jedenfalls armselig.



Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Das Vom

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern, das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser, vom

Fine.

Notenbeispiel 2

Notenbeispiel 3

Das Wan - dern ist des Mü - lers Lust, das Wan - dern ist des Mü - lers Lust, das

Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, dass sich zur tiefen Lage hinstrebende Stücke ganz besonders für Schüler eignen, die Schwierigkeiten mit dem Einmischen des Kopffregisters zur Höhe hin haben. Daraus ergibt sich – neben der stilgeschichtlichen Dimension – auch eine hohe Praxisrelevanz der Betrachtungsweise hochtönige versus tieftönige Phrasierung für die Gesangspädagogik. Für einen jungen Bariton kann beispielsweise die Phrase „Durch *Feld* und Wald zu schweifen, ein *Liedchen* wegzupfeifen“ (aus „Der Musensohn“, nach Goethe, D 764, op. 92/1) äußerst hilfreich sein, weil die Abschlankung zur Höhe hin ohne lange Erklärungen durch das Lied selbst angeregt wird. Die auf *hohe Töne* gesetzten Silben „*schweifen*“ und „*wegzupfeifen*“ sind *unbetont* und werden vom Sänger daher intuitiv leichter (im Sinne von „kopfiger“) genommen und dementsprechend leichter (im Sinne von einfacher) erreicht. Wie schwierig ist im Vergleich dazu die Realisierung der Phrase im ersten Lied aus Robert Schumanns „Dichterliebe“ (nach Heine, op. 48): „da ist in meinem *Herzen*/die Liebe aufgegangen.“ Die Schwierigkeit liegt hier – wie man bei oberflächlicher Betrachtung meinen könnte – nicht primär im Tonumfang, sondern tatsächlich in der Energetik des Phrasenverlaufs.



Quellen:

- Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen Franz Schuberts. Wien/Köln/Weimar 2006.
- Deutsch, Otto Erich (Hg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens. Wiesbaden 1996.
- Dittrich, Marie-Agnes: Die Lieder. In: Dürr, Walther / Krause, Andreas (Hg.): Schubert Handbuch. Ungekürzte Sonderausgabe. 4. Auflage. Kassel 2015.
- Einstein, Alfred: Schubert. Translated by David Ascoli. London 1951.
- Riemann, Hugo: Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung. St. Petersburg 1884.



© Schächter

Ao.Univ.-Prof. Dr. Martin Vácha

lehrt Gesang und Wissenschaftliche Praxis am Institut für Gesang und Musiktheater der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er ist aktiver Konzertsänger (Bariton), Vizepräsident der European Voice Teachers Association (EVTA) und Chairman des International Congress of Voice Teachers (ICVT) 2021 in Wien.

Infos: www.martinvacha.com