

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Florian Vogt

Die Urlinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse

Schuberts Lied *Sprache der Liebe*

In Verbindung mit der Juxtaposition der Tonarten E- und G-Dur wird die Urlinie über ihre Funktion als struktureller Hintergrund hinaus hinsichtlich ihrer Bedeutung für eine hermeneutische Interpretation diskutiert. Daran schließen sich Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Text und Musik in Schuberts Komposition an.

In this article the *Urlinie* is discussed in connection with the juxtaposition of keys E major and G major. The discussion goes above and beyond the *Urlinie's* function as structural background in order to address its significance for hermeneutical interpretation. Observations regarding the relationship between text and music in Schubert follow.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: hermeneutics; Hermeneutik; Schenker; Schenkerian analysis; Schichtenlehre; Schubert; Sprache der Liebe

Welche analytische Relevanz dem Schenker'schen Ursatz zukommt, ja, ob ihm überhaupt ›Bedeutung‹ im Sinne einer hermeneutischen Kategorie zukommt, ist eine der ›Ur-Fragen‹ der Schenker-Kritik. Als kontrapunktisches ›Ur-Prinzip‹, das jeder (›guten‹) tonalen Komposition zugrunde liege, sage der Ursatz wenig aus über die Individualität eines Werkes, er werde deswegen heute im Allgemeinen selbst von eingefleischten Schenkerianern als nicht zentral für die analytische Arbeit angesehen. Analytisch signifikante Details, welche die Einzigartigkeit und ›Schönheit‹ eines Werkes begründen, offenbarten sich vielmehr in den diversen Schichten des Mittelgrunds, seien also Ergebnisse *auf dem Weg* eines umfangreichen Reduktionsprozesses, oder anders ausgedrückt: Der reduktionistische Weg hin zum Ursatz sei das eigentliche Ziel der Analyse und nicht das Herausdestillieren des Ursatzes.

Anhand von Schuberts Lied *Sprache der Liebe* D 410 möchte ich einen Fall vorstellen, in dem die Urlinie in einer sehr direkten und unmittelbaren Art und Weise die ›Aussage‹ des Stücks bestimmt. Die Urlinie selbst gewinnt hier quasi eine ›Vordergrund-Funktion‹ und ›wirkt‹ auf den Hörer, ohne den Umweg über die Mittelgrundschichten zu nehmen.¹

1 Zur Frage, auf welche Weise ein Ursatz beim Hören eines Werkes wahrgenommen werden kann, vgl. Polth 2005.

Spitzen-
verlauf

Zart, lieblich.

Gesangs-
stimme

Lass dich mit ge - lin - den Schlä - gen rüh - ren, mei - ne zar - te Lau - te!

Klavier-
begleitung

Tief-
ton-
Verlauf

7 8 9 10 11 12 13

Da die Nacht her - nie - derthau - te, müs - sen wir Ge - lis - pel pfe - gen. Wie sich dei - ne Tö - ne

14 15 16 17 18

re - gen, wie sie ath - men, kla - gen, stöh - nen, walt das Herz zu mei - ner

Beispiel 1: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Noten- und Liedtext sowie Außenstimmenverlauf (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

Die Urlinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse

The image shows a musical score for voice and piano, measures 19 through 33. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are in German and describe a scene of people bringing their suffering to God for relief. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Schö - nen, bringt ihr aus der See - le Tef - fen al - le Schmer - zen, wel - che schlie - fen, al - le Schmer - zen, wel - che schlie - fen; Lie - be denkt in sü - ssen Tö - nen, Lie - be denkt in sü - ssen Tö - nen, Lie - be, Lie - be - - be denkt in sü - ssen Tö - nen." The piano accompaniment includes dynamic markings like *cresc.*, *f*, and *p*, and a triplet of eighth notes in measure 32.

Beispiel 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

1. Die musikalische Struktur

Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohl-bekanntem Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfasst hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.²

Arnold Schönberg schildert hier – in gewohnter Radikalität – eine Erfahrung, die sicherlich so mancher schon gemacht hat: dass man ein Lied in- und auswendig kennt, versteht und liebt, ohne sich jemals genauere Gedanken um den Text gemacht zu haben. Nicht selten dürfte der Erfolg einer Wortvertonung sogar fast ausschließlich von ihrer Qualität als ›absoluter Musik‹ abhängen.³ Schönberg beschreibt, wie der Text als Inspirationsquelle des Komponisten in die Musik hineinwirkt und wie er schließlich in der ›reinen Musik‹ aufgeht. Die Suprematie der Musik steht für Schönberg zweifelsfrei fest: Der ›tiefere Sinn‹ einer Wortvertonung lasse sich eigentlich nur anhand der Musik entschlüsseln.⁴ Meine Analyse von *Sprache der Liebe* nimmt ihren Ausgang von dieser Erfahrung: Kern der Untersuchungen bildet die Musik und ihre immanenten Strukturen. Erst in einem zweiten Teil soll dann untersucht werden, inwieweit die musikalischen Eigenschaften und die musikalische Struktur in einer Beziehung zum zugrundeliegenden Gedicht stehen.

Die Musik dieses kurzen, auf den ersten Blick eher unscheinbaren Liedes⁵ ist von einer Konfrontation zweier Tonarten auf engem Raum geprägt, die ein at-

2 Schönberg 1976, 4 f.

3 Ein Phänomen, das vor allem in der Rezeption von zumeist fremdsprachiger Pop-Musik die Regel sein dürfte: Viele Songs werden zu Hits, obwohl kein Wort des Textes verstanden wird. Oder, als ein anderes Beispiel: In der Oper überträgt sich der Text zumeist auf rein musikalischem und szenischem Wege – vorausgesetzt man hat sich vorher mit der Handlung einigermaßen vertraut gemacht. Die konkreten Worte, die man aufgrund schlechter Textverständlichkeit sowieso selten gut versteht, tragen hingegen kaum zum Verständnis und Erfolg einer Oper bei.

4 Dass Lieder abgekoppelt vom Text als ›absolute Musik‹ beliebt sind und ›verstanden‹ werden, zeigen z. B. die zahlreichen Lied-Transkriptionen von Franz Liszt.

5 Schubert schrieb dieses Lied 1816 im Alter von 19 Jahren.

mosphärisches Wechselspiel erzeugt: E-Dur und G-Dur.⁶ Zunächst stellt Schubert zwei Tonarten-Plateaus quasi in Reinform nebeneinander: E-Dur Takt 1–7 und G-Dur Takt 8–17. Der weitere Verlauf des Liedes ist von einer Vermischung der beiden Tonarten bestimmt, die in Takt 28 ihren Höhepunkt in der überraschenden Reminiszenz an das reine G-Dur erreicht. Erst kurz vor Schluss in Takt 30 gewinnt die Ausgangstonart E-Dur wieder vollständig die Oberhand.

Diese divergierenden Kräfte werden durch einen starken Außenstimmen-Gerüstsatz zusammengehalten. Beispiel 1 zeigt sowohl den Spitzentonverlauf der Oberstimme als auch den Verlauf der tiefsten Töne. Die Auswahl der Töne wird von der Prämisse bestimmt, dass ein Ton in einem Register so lange wirkt, bis er melodisch in gleicher Lage per Sekundanschluss durch einen nächsten, stabil harmonisierten Ton abgelöst wird. Die so herausgeschälten Gerüsttöne der Bassstimme liegen allesamt auf einer aufsteigenden, teilweise chromatisch verlaufenden Oktave von *E* bis *e* – mit einer Ausnahme: Das Kontra-*H*, welches im sechsten Takt kadentiell erreicht wird, wird erst im vorletzten Takt wieder aufgegriffen, ›umklammert‹ somit – bildlich gesprochen – den dazwischenliegenden Teil.

An zwei auffälligen Stellen wechselt die Bassstimme in das eine Oktave höher liegende Register, wodurch der übergeordnete Oktav-Zug der Tieftöne unangestastet bleibt: zum einen in den Takten 17 bis 19, zum anderen zwischen Takt 25 und 27. An der letztgenannten Stelle werden die Bassnoten *A–H–cis* eine Oktave höher (*a–h–cis*¹) wiederholt. Sobald das *cis*¹ erreicht wird, wird die untere Oktave dazugekoppelt, wodurch das *cis* aus Takt 24 wieder aufgegriffen und in seiner Lage fortgeführt wird. An der anderen Stelle springt die Bassstimme, wie in Beispiel 2 ersichtlich ist, während der Rückmodulation nach E-Dur (Takt 17f.) ins Tenor-Register und führt den Gerüstton *G* aus Takt 9 erst in Takt 20 zum *Gis* der eigenen Lage weiter (Bsp. 2).⁷

6 Die atmosphärischen Unterschiede offenbaren sich vor allem bei einer direkten Gegenüberstellung dieser beiden Tonarten. Dem widerspricht nicht, dass das relativ nahe Verwandtschaftsverhältnis dieser beiden Tonarten leicht erklärbar ist: G-Dur ist III. Stufe der Varianttonart von E-Dur.

7 Die Töne *H*, *c* und *d* in T. 15 sind zwar in tiefer Lage geschrieben, stellen aber das vorher erklindende tiefe *G* nicht in Frage und sind somit noch keine in Sekunden verlaufende, klangliche Fortschreitung des *G*. Auffällig ist, wie die in T. 15 begonnene Basslinie *H–c–d–c* in T. 19 mit *H–A* zum *Gis* weiterführt wird.

Beispiel 2: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Modulation T. 15–20

Die Spitzentöne (vgl. Bsp. 1, oberes System) durchlaufen die Oktave $e-e^1$ in umgekehrter Richtung zur Gerüststimme des Basses. Zunächst steigt die Linie chromatisch über dis^2 zum d^2 ab, danach kehrt sie fast gewaltsam über es^2 in Takt 17 nochmals zurück zum e^2 . Im weiteren Verlauf bewegt sie sich über d^2 und c^2 im oberen Tetrachord abwärts – mit Tönen, die eigentlich zu G-Dur gehören. Nicht zuletzt daran sieht man, dass die Tonart E-Dur in Takt 20 noch nicht vollständig wieder erreicht ist, sondern mit G-Dur vermischt erscheint. Der Ton *dis* wird ab Takt 20 sogar gänzlich ausgespart. Dieses Aussparen mag viel von der außerordentlichen ›Süße‹ der scheinbar beiläufigen Verzierung der Oberstimme in Takt 31 erklären: Obwohl das dis^2 an dieser Stelle eigentlich nur ein Vorhalt ist, klingt es so, als ob es ein strukturelles Versprechen einlöse: die E-Dur-Tonleiter in ihrer ungetrübten, ›reinen‹ Form.⁸ Die Mischung von G-Dur und E-Dur erreicht ein paar Takte davor in Takt 28 ihren Höhepunkt: Sowohl die Ober- als auch die Unterstimme erreichen beide ein d , was mit einem – im E-Dur-Umfeld durchgängigen – G-Dur-Quartsextakkord vertont wird.⁹

Die harmonisch begründeten atmosphärischen Wechsel innerhalb des Liedes werden zum einen durch die formale Gliederung und zum anderen durch die Figuration der Klavierbegleitung verstärkt: Einem geschlossenen Vorspiel mit Arpeggienmotivik folgt zunächst eine einfache Liedbegleitungs-Figur in nachschlagenden Achteln während des E-Dur-Teils. Die Beruhigung der Bewegung ab Takt 8 unterstützt die überraschende Besinnlichkeit des G-Dur-Teils. Ab Takt 11 kommt die Begleitung ins Laufen. Die kontinuierliche Sechzehntelbegleitung verdichtet sich

8 Dass das *dis* in der Bassstimme schon einen Takt früher erscheint, schmälert die Wirkung in der Oberstimme sicherlich kaum.

9 Das plötzlich konkret aufscheinende G-Dur in T. 28 ist als motivische Entsprechung zum Anfang motiviert: So wie die Tonarten E-Dur und G-Dur zu Beginn des Liedes im Spitzentonverlauf über eine chromatische Abwärtslinie verbunden werden ($e^2-dis^2-d^2$), so verfährt Schubert am Ende in umgekehrter Richtung und verbindet G-Dur und E-Dur nun mit einer chromatisch aufsteigenden Linie im Bass ($d-dis-e$).

schließlich in Takt 25 zu geschlagenen Akkorden.¹⁰ Eine formale Analyse entspricht den bisherigen Ergebnissen: Klar abgegrenzt erscheint das Vorspiel (2 Takte), der E-Dur-Teil (4 Takte) und der Beginn des G-Dur-Teils (4 Takte), wobei die beiden letztgenannten Teile durch ein eintaktiges Zwischenspiel miteinander verbunden werden. Ab Takt 12 lässt sich das Lied nicht mehr so einfach gliedern: Im Prinzip bildet der Abschnitt von dort bis zum Schluss eine große Einheit. Eine kleine Zäsur bildet der Takt 20, wo vermeintlich E-Dur wieder erreicht wird und wo Schubert den Beginn der längeren Schluss-Sequenz ansetzt.

2. Die lyrische Struktur

Laß dich mit gelinden Schlägen
Rühren, meine zarte Laute!
Da die Nacht hernieder thaute,
Müßen wir Gelispel pflegen.
Wie sich deine Töne regen,
Wie sie athmen, klagen, stöhnen,
Wallt das Herz zu meiner Schönen,
Bringt ihr aus der Seele Tiefen
Alle Schmerzen, welche schliefen;
Liebe denkt in süßen Tönen.¹¹

Schubert vertonte die erste Strophe aus August Wilhelm Schlegels zweiter Glosse über Ludwig Tiecks vierzeiliges Motto *Liebe denkt in süßen Tönen, / Denn Gedanken stehn zu fern; / Nur in Tönen mag sie gern / Alles, was sie will, verschönen*. Typisch für die Gedichtform der Glosse ist eine zehnzeilige Strophenform: die Dezime mit Reimschema abbaaccddc; der jeweils letzte Vers jeder Strophe zitiert einen Vers aus dem Motto. In der deutschen Romantik fand die ›Dezimen-Glosse‹ vor allem für Betrachtungen, ausdeutende Paraphrasen, Stimmungsbilder und Liebesgedichte Verwendung.¹² Aufgrund ihres Fokus' auf die Struktur, auf das

10 Die geschlagenen Akkorde werden schon in T.20f. durch die repetierenden Sechzehntel angedeutet.

11 Zitiert nach Schochow 1997, 570.

12 Vgl. die Darstellung in Frank 1993, 705 ff. Die ›Dezime‹ geht zurück auf die Form der ›Espinela‹ des spanischen Dichters Vicente Espinel (1551–1624). Schon in Spanien fand die Dezime vor allem in der Glosse Verwendung. Außerhalb der Romantik erfreute sich die Dezime in der deutschen Lyrik keiner Beliebtheit.

Moment des Artistischen, eignet sich die Form weniger für Empfindungsliryk, so dass man sie eher dem Typus des ›Gelehrten-Gedichts‹ zuordnen muss.

Schlegels Glosse ist ein Liebesgedicht, das lyrische Ich ein lautespielender Liebender. Formal lässt sich das Gedicht in 2 + 2 + 5 + 1 Verse gliedern, der letzte Vers erscheint als ein klanglich und syntaktisch vom Rest abgesetzter Kulminationspunkt. Innerhalb der strengen Struktur des Gedichts ist die dramatische Anlage gut erkennbar: Den eigenen Klängen nachhörend beginnt der Spieler, an seine Geliebte zu denken. Bereits verdrängte Schmerzen brechen wieder auf. Betrachtet man das Gedicht aus der Perspektive des lyrischen Ichs, kann man drei Stationen erkennen: Bis Vers 4 gibt es nur ihn und seine Laute, die Verse danach sind von der Erinnerung an die Geliebte bestimmt. Der letzte Vers schließlich scheint den alten, ›isolatorischen‹ Zustand wiederherzustellen.

3. Die Urlinie

Die Untersuchung des Gedichts zeigt, dass der ›tiefere Sinn‹ der Musik – nämlich Struktur und dramatischer Aufbau – mit dem Wesen des Gedichts korrespondiert. Schubert geht in seiner Interpretation des Gedichts aber über die immanente Struktur des Gedichts hinaus: Indem er die ersten beiden Verse des Gedichts in reinem E-Dur vertont, die Verse 3 und 4 jedoch kontrastierend in ebenso reinem G-Dur, wird die Tonart E-Dur gleichsam mit der semantischen Bedeutung der ›Vor-Erinnerung‹ aufgeladen, während die Tonart G-Dur mit dem Bild und der Aura der Nacht verknüpft und so zur Tonart der ›Erinnerung‹ wird. Wie oben angedeutet, ist die Musik im weiteren Verlauf von einem ›Kampf‹ der beiden Tonarten bestimmt, der erst am Ende – beim dritten Erklingen des »Liebe denkt in süßen Tönen« – zugunsten des E-Dur entschieden wird. Bei Schubert korrespondiert das Erreichen des E-Dur mit der Rückkehr des Lautenisten in die initiale Selbstbezüglichkeit: Die Situation des Lautenisten am Ende entspricht der transformierten Situation des Liedanfangs.

Interessant ist nun, dass der anfängliche E-Dur-Teil verlassen wird, sobald die Melodie in Takt 6 auf dem Ton h^1 zur Ruhe kommt; und im Gegenzug wird der E-Dur-Teil am Ende des Liedes in Takt 30f. über den exponierten Liegeton h^1 wieder erreicht.¹³ Dies motiviert die Entscheidung für h^1 als Kopftone des Stücks. Bei-

¹³ Auch in T.7 wird das h^1 exponiert, indem es vom Klavier aufgegriffen und unisono weitergeführt wird.

spiel 3 zeigt einen schenkerianisch inspirierten Mittelgrund-Graphen des Liedes. Der Ursatz wird durch die Halbe-Noten dargestellt. Man kann deutlich sehen, welche zentrale Rolle der Ton h^1 als Ausgangs- und Zielpunkt innerhalb des melodischen Geflechts spielt. Auffällig ist, dass sich längere melodische Züge nur in den E-Dur-Teilen entwickeln. Dies entspricht der Funktion des G-Dur-Teils innerhalb von E-Dur als – wenngleich sehr ausgedehnte – harmonische Durchgangsstation auf der chromatisch veränderten Terz des E-Dur-Arpeggios im Bass, das im Graphen durch die Viertel-Noten mit Balken gekennzeichnet ist (Bsp. 3).¹⁴

Es soll hier nicht darum gehen, eine umfassende Schenker-Analyse vorzustellen und den obigen Mittelgrund-Graphen vollständig auszuwerten. Wie in der Einleitung angedeutet, kommt der Urlinie in diesem Lied eine spezielle Bedeutung zu. Der Kopftton h^1 fungiert als eine melodische Trennlinien-Achse. ›Vor-Erinnerung‹ und ›Erinnerung‹ sind durch den Verlauf der Gesangsstimme klar voneinander geschieden: Je nachdem, ob die Melodie ober- oder unterhalb dieser Achse verläuft, gehört sie entweder zur ›gegenwärtigen‹ Welt des Lautenisten oder zu der ›vergangenen‹ der Erinnerung. Wie aus Beispiel 4 ersichtlich wird, findet eine klare Zuordnung im ersten Teil des Liedes statt: Die Melodie bewegt sich bis Takt 6 – innerhalb des harmonischen Bereichs der ›Vor-Erinnerung‹ – oberhalb von h^1 , zwischen Takt 8 und 12, während der ›Erinnerung‹ also, hingegen unterhalb von h^1 .¹⁵ Der Juxtaposition der Tonarten entspricht somit auch eine der melodischen Ordnung. Im weiteren Verlauf – bei der Textstelle »regen, klagen, stöhnen« – oszilliert die Melodie um den Achsenton und entspricht so dem harmonischen Konflikt zwischen Gegenwart und Erinnerung. Ab Takt 20 schließlich sequenziert die Melodie aufwärts: Bei »Seele Tiefen« verläuft sie noch deutlich in den ›nächtlichen Regionen‹ unterhalb des h^1 , bis sie sich schließlich – vor dem finalen Abstieg der Urlinie – bei »Liebe denkt in süßen Tönen« wieder in die ›lichten Höhen‹ des Beginns begibt (Bsp. 4).

14 Das ›Motiv‹ der chromatischen Veränderung von strukturell wichtigen Tönen ist in diesem Lied ein häufiges Ereignis, wie man an den gestrichelten Haltebögen des Graphen sehen kann.

15 In T. 4 wird die Melodie sogar entgegen ihres Abwärts-Sogs nach oben katapultiert: Das betonte a^1 auf Schlag 1 als Septime von H-Dur wird nicht nach unten aufgelöst, sondern in das gis^2 der höheren Oktave. Das gis^2 ist zugleich der höchste Ton der Melodie überhaupt.

Beispiel 3: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Mittelgrund

Beispiel 4: Franz Schubert, *Sprache der Liebe* D 410, Kopftton als Achstenton

4. Postskriptum

Der vorliegende Text ist im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung des Verfassers mit der Schenker'schen Analyseperspektive entstanden, angeregt sowohl durch spezielle Kurse über Schenker-Analyse während eines akademischen Studienjahrs in den USA als auch durch den generellen Trend der deutschsprachigen Musiktheorie in den 2000er Jahren, sich diese Analysemethodik zu erschließen und den anglo-amerikanischen Diskurs zu rezipieren. Drei Aspekte erschienen mir damals besonders attraktiv:

- die Möglichkeit, Analysen graphisch stringent darstellen bzw. kommunizieren zu können,
- dass damit ein Nachdenken über übergeordnete Zusammenhänge in Stücken provoziert wird, und schließlich
- die ganz grundsätzliche Idee, verschiedene Schichten eines Stücks systematisch und als einen analytischen Prozess zwischen Vordergrund und Ursatz zu erfassen.

Auch wenn diese Aspekte für mich bis heute nicht grundsätzlich ihren Reiz verloren haben, sind sie inzwischen in meiner analytischen Methodik zugunsten einer Fokussierung auf Perspektiven, wie sie unter dem Stichwort der historischen Satzlehre eingenommen werden, in den Hintergrund getreten. Zu eng entpuppt sich in der Regel der mit der Schenker'schen Brille provozierte Blick auf Musik,

zu sehr rücken damit systematische Fragen, etwa über die konkrete Vorgehensweise bei der graphischen Umsetzung, ins Zentrum der Überlegungen, so dass oftmals mehr Erhellendes über die analytische Perspektive an sich als über die konkreten Stücke selbst gewonnen wird. So sehe ich den vorliegenden Text heute vor allem als einen Beitrag, in welchem zwei Stränge zusammengeführt werden: Zum einen handelt es sich um einen Impuls, über die Rolle des Ursatzes in kompositorischen Prozessen nachzudenken, ihm selbst über die Funktion als universellem strukturellem Hintergrund hinaus hermeneutische Kraft zuzusprechen; zum anderen werden analytische Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Text und Musik in Schuberts Lied *Sprache der Liebe* geschildert, die sich, obgleich aufgehängt am methodischen Rahmen der Ursatz-Frage, auch weitgehend ohne diesen Bezug lesen lassen und die ich nach wie vor, mehr als 15 Jahre nach Entstehung des Texts, für aktuell halte.

Literatur

- Frank, Horst Joachim (1993), *Handbuch der deutschen Strophenformen*, 2., durchgesehene Auflage, Tübingen: Francke.
- Polth, Michael (2005), »Kann man Ursätze hören?«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen & Neumann, 465–473.
- Schochow, Maximilian und Lilly von (1997), *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. 2: *Mikan – Zettler*, Hildesheim: Olms.
- Schönberg, Arnold (1976), »Das Verhältnis zum Text«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt: S. Fischer, 3–6.

© 2022 Florian Vogt

Fachhochschule Nordwestschweiz [University of applied Science and Arts Northwestern Switzerland]

Vogt, Florian (2022), »Die Uralinie als Schlüssel zur hermeneutischen Analyse. Schuberts Lied *Sprache der Liebe*« [The fundamental line as a key to hermeneutic analysis – Schubert's song *Sprache der Liebe*], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 75– 85. <https://doi.org/10.31751/p.246>

eingereicht / submitted: 15/01/2018
angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022