

# SCHUBERT, SCHENKER AND THE ART OF SETTING GERMAN POETRY

WILLIAM DRABKIN

Nearly half a century after gaining a solid footing in the academic world, the achievements of Heinrich Schenker remain associated more with tonal structure and coherence than with musical expression. The focus of his published work, exemplified largely by instrumental music from the eighteenth and early nineteenth centuries, supports this view. There are just five short writings about music for voices: two essays on Bach's *St Matthew Passion*, one on the opening number from Haydn's *Creation*, and two on Schubert songs. To be sure, romantic lieder appear as music examples for the larger theory books, but there they serve as illustrations of harmony, voice leading and form, rather than the relationship of word to tone.<sup>1</sup>

A closer look at the two Schubert essays shows us, however, that the composer's songs not only were dear to Schenker's heart but also served him in his occasional efforts to mediate between poetic meaning and musical structure. The first of these, a compact account of words and music in *Ihr Bild* (1921), has a specific focus on the relationship between musical and poetic accentuation. In the later essay on *Gretchen am Spinnrade* (1923), subtitled 'Latest Results of a Manuscript Study', the main thrust is textual criticism – Schenker was the first scholar to observe that the original and all subsequent editions of the song differ considerably from the complete autograph score – but its success is owing to his skill at integrating editorial point-scoring into a discussion of form, motivic development and word-painting in Schubert's first Goethe setting.<sup>2</sup> A kind of epilogue to these pieces appears in the first volume of *Das Meisterwerk in der Musik* (1925), where Schenker rebuts the suggestion that Schubert's songs are less text-sensitive than Wagner's music dramas.<sup>3</sup>

A number of unpublished documents show, moreover, that the theorist's engagement with the Schubert lieder was more deep-seated than the spate of writings from the early 1920s would suggest. In 1898, in one of the very first entries from his voluminous diaries, he suggested that 'one can mount an exhibition of

- 
- 1 *Harmonielehre* includes analyses of extracts from *Die Stadt* (Figure 290) and *Die Allmacht* (Figure 304). The Schubert examples in *Der freie Satz* include middleground graphic reductions of three songs (*Wanderers Nachtlied*, *Auf dem Flusse* and *Der Fischer*) and a voice-leading graph of the first strophe of *Die Stadt*.
  - 2 Schenker's text-critical findings were summarily dismissed by Walter Dürr, the editor of the first volume of songs for the new Schubert edition, who argued uncompromisingly for a text that gave priority to a second, fragmentary autograph score and the first edition; see *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series IV, volume 1a (Kassel: Bärenreiter, 1970), xvii, xx–xxi. By contrast, Franz Grasberger, in the chapter on *Gretchen* in *Das Lied* (Tutzing: Hans Schneider, 1968), took a more favourable view of Schenker's sensitivity to Schubert's original dynamic markings. For further details, see Ian Bent's translation of the *Gretchen* essay in *Heinrich Schenker: Der Tonwille*, ed. William Drabkin, volume 2 (New York: Oxford University Press, 2005), 3–7, especially notes 16 and 18.
  - 3 'Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen', *Das Meisterwerk in der Musik*, volume 1 (1925), 199; English translation by John Rothgeb in *The Masterwork in Music*, volume 1, ed. William Drabkin (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 111. The analysis forms part of the section 'Urlinie and History', written in response to a comparison of Schubert's and Wagner's text setting by August Halm (*Von Grenzen und Ländern der Musik* (Munich: Georg Müller, 1916), 35). Halm, a near-contemporary and long-time friend of Schenker's, perceived a flaw in Schubert's use of the perfect cadence under the words *weit hinaus* in the first line of the poem (*Das Meer erglänzte weit hinaus im letztem Abendschein*). Schenker argues that the V–I progression does not mark the end of a phrase but is embedded in a larger group (see Example 1). Crucially, he takes the opening e as the starting-point of both the short descent e–d–c and the longer arch e–f–e–d, the latter beautifully capturing the sense of *weit hinaus*.



harmonic practices with examples drawn from Schubert's oeuvre alone'.<sup>4</sup> That same year, he undertook a concert tour as accompanist to the Dutch baritone singer Johannes Messchaert, in which several Schubert songs appeared on the programmes; although the trip took a matter of weeks, it made a lasting impression upon Schenker at a time he was moving away from journalism towards a career built around longer and more serious writings on music.<sup>5</sup>

About eight years later, Schenker's interest in Schubert's art of song-writing was rekindled as he closed off work on the first of his 'New Musical Theories and Fantasies', the *Harmonielehre*, which was published as a single large volume in 1906. He had hoped, however, to make this a two-volume set by adding a lengthy postscript exposing the poverty of contemporary compositional practice. Although his proposed expansion of *Harmonielehre* was rejected by the publisher, ostensibly on commercial grounds, he persisted in drafting and revising the postscript as an independent essay, *Über den Niedergang der Kompositionskunst* (*The Decline of the Art of Composition*), into the following year.<sup>6</sup> Towards the end of the typescript of *Niedergang*, alongside a passage critical of Hugo Wolf for his over-emphasis of keywords in his song texts at the expense of musical coherence, Schenker writes the words 'Stadt' and 'Bild' in the margin, evidently to suggest that these Schubert's settings could be held up as counter-examples to late romantic practice in song-writing.<sup>7</sup> Around the same time, in a diary entry dated 13 April 1907, he records a conversation

at a table in a coffee-house [where he] instructs Dr [Robert] Hirschfeld<sup>8</sup> in the difference in scope of *tone-painting* in Schubert and Brahms, as opposed to that of Wolf and the newest [generation

Example 1 Schenker, 'Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen', Figure 8c, in *Das Meisterwerk in der Musik*, volume 1.

- 4 University of California at Riverside, Oswald Jonas Memorial Collection, Schenker's Diary, Series B, box 1, folder 4 (1898–1907), 1 (undated): 'Man kann eine Gallerie spezifisch Schubert'scher Harmoniewendungen aufstellen'. I am grateful to Professor Ian Bent for clarifying the cataloguing of the diary at Riverside, and for his help on a number of other points in this paper.
- 5 A summary of the tour itinerary is given in Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker, nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Collection* (Hildesheim: Olms, 1985), 18–19. A list of programmes for each concert is in the Oswald Jonas Memorial Collection, Box 35, folder f.5, no. 54. A eulogy of Messchaert (1857–1922) appeared in *Der Tonwille*, volume 6 (1923); Schenker, recalling a performance of *Meeres Stille* in which he had taken part more than twenty years before, gives a vivid account of the singer's delivery of the penultimate line of the song.
- 6 On the history of *Niedergang* and its relationship to Schenker's other theoretical projects, see William Drabkin, 'Schenker's "Decline"', *Music Analysis* 24 (2005), 3–31. The same issue of the journal contains a complete transcription and English translation of *Niedergang*.
- 7 The words *Stadt* and *Bild* appear on the page numbered 112, five pages from the end of the typescript.
- 8 Oswald Jonas Memorial Collection, Schenker's Diary, Series A (1896–1918), Box 1, Folder 6, page 38, second entry. Hirschfeld (1857–1914) wrote his PhD thesis for the University of Vienna on Johannes de Muris (1884). He was the editor of the in-house periodical of the Vienna Philharmonic Orchestra, and reviewed widely in Viennese newspapers. He was sympathetic to Wagner but hostile to Mahler and, as a result of this and of his championing of early music, to Hanslick as well. See the biographical note on Hirschfeld at the Heinrich Schenker Correspondence pilot website (<http://www.columbia.edu/~idb1/schenker/001653.html>), accessed 1 December 2006.



of composers]; on the monotonous, continual adherence to a single interpretation among the latter, and the sparing use of [tone]-painting in the work of the former, Compare *Die Stadt* and *Auf dem Kirchhofe*, and the like.<sup>9</sup>

The *Niedergang* typescript occupies a large part of File 31 of Schenker's *Nachlass*, a folder comprising various writings and notes from the first decade of the twentieth century. Further on in the file are three rarities: short, complete typewritten essays, each on a Schubert song. Two of these are *Die Stadt* and *Ihr Bild* and are thus linked to the marginal note; the third essay, on *Meeres Stille*, is typed on the same machine that was used for *Niedergang*. These essays are followed by three further pages of handwritten notes on *Fischers Liebesglück* and *Nacht und Träume*.

None of these papers is dated, but it is likely that the first two essays were at least in progress when the marginal note in *Niedergang* was made; the diary entry of April 1907 documents Schenker's current interest in song-writing and provides a further link to the essay on *Die Stadt*. Finally, the language and format of all three typed essays, together with the handwriting in the notes on the other two songs, suggest an early date: everything is explained in prose, without the aid of graphs or technical terminology, and space has been left for just one music example. These essays and notes are transcribed and translated here for the first time.

Of all these materials, it is the essay on *Ihr Bild* that offers us the strongest inducement to compare Schenker's Schubert of 1906–1907 with that of the early 1920s. The period separating the two essays on the same song had seen the completion and publication of *Kontrapunkt*, the *Erläuterungsausgaben* of late Beethoven sonatas and, most significantly, the emergence of the concept of *Urlinie*. Moreover, the published essay has proved to be among the most popular of Schenker's writings, having been translated into English no fewer than three times.<sup>10</sup> One's curiosity is therefore raised: how much does the early essay presage Schenker's published account of the song?

It turns out that the early *Bild* not only anticipates the published essay in every significant respect, but also elucidates points that are not fully explained in 1921: the melodic design for the first strophe and the historical lesson that Schenker wishes to derive from his analysis. He writes in 1921:

As is well known, more recent composers in fact like to heavily underscore natural word stresses by sacrificing genuine metre for their sake. Since they do not sense how much they merely reduce genuine poetry to prose when, cost what it will, they chase after natural word stress through hill and dale, and since they also do not sense how only too clearly they betray that they no longer have sufficient command of the musical material for giving meter its due without endangering the natural stress, they succeed in imagining that they achieve God-knows-what for the enhancement of musical expression and truth.

And here is his account of the music for the third line of the poem (bars 9–12), in which he justifies Schubert's placement of an accent on the article *das* on the first downbeat of the phrase:

The rise of the vocal line to  $e_b$ , and besides that a *crescendo* from bar 9 on, the  $\leftarrow$  sign in bar 10 leading up to the  $e_b$ , the very highest pitch of the group, these features detract so much from that article and its placement that it can no longer be regarded as at odds with the natural stress. And finally, if the poet found it consistent with natural word stress to place the article in an accented position, then what Schubert did is but the same thing again, and in point of fact both are

9 Samst[ag] 13. [4.] Am Caféhaustisch Dr. Hirschfeld über den Unterschied im Umfang der Tonmalerei bei Schubert u. Brahms im Gegensatz zu der bei Wolf u. den Neuesten instruiert Über das monoton-durchgängige Festhalten hier ^einer Bedeutung hier^ u. das Aussparen der Malerei dort. Vgl. [“]Die Stadt”[,] “Auf dem Kirchhofe”, u. dgl.

10 ‘Franz Schubert: “Ihr Bild”’, trans. William Pastille, *Sonus* 6/2 (1986), 31–37; ‘“Ihr Bild” (August 1828): Song by Franz Schubert to a Lyric by Heinrich Heine’, trans. Robert Pascall, *Music Analysis* 19 (2000), 3–9; ‘Schubert’s *Ihr Bild*’, trans. Robert Snarrenberg, in *Heinrich Schenker: Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, ed. William Drabkin, volume 1 (New York: Oxford University Press, 2004), 41–43.



Fig. 3

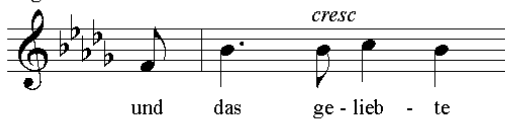


Fig. 4



Fig. 9 (extract)

Example 2 Music illustrations from Schenker's essay on *Ihr Bild*

decidedly correct, in contrast to those unsure and incapable composers who promote natural word stress at the expense of the prosody merely on account of having to conceal that they lack a command of the musical means.<sup>11</sup>

While the text emphasizes Schenker's basic point, that the melodic ascent from the  $b^1$  helps to alleviate the initial stress on the article, the *Urlinie* (Schenker's Figure 9) gives prominence to two descending lines: the falling fourth from  $b^1$  to  $f$ , and its complementary fifth from a hypothetical  $f^2$  down to  $b^1$ . The graph of the *Urlinie* and the two melodic examples (Schenker's Figs. 3 and 4) – see Example 2 – may not be in open conflict, but the text of the essay does little to relate them; in particular, it suggests a melodic climax on  $e^2$ ,<sup>2</sup> whereas Figure 9 shows this note absorbed in the larger descending fifth:

Schenker then uses his insight – the rightness of the accented article *das* in bar 9 – to decry the tendency of 'more recent composers', whom he will later contrast with 'the old masters' who 'adhered faithfully . . . to the poetic metre'.<sup>12</sup> But he does not tell us who these more recent composers are: given the publication date of the article, one could imagine that he is referring to the contemporary Viennese scene.

The earlier essay not only offers a simpler (and, for me, more convincing) reading of the melody: taken together with the diary entry and the other documents from around 1907, it also clarifies the object of his criticism.

The [poet's] accentuation of *das* in no way harms the next two [accents] since, on the contrary, the last two accents are in the end capable of placing the first in the modest place that it deserves. The composer, however, reaches a similar effect by constructing a short rising line [*eine kleine Steigerung*],  $Bb-C-D$ , which is perfectly sufficient to divert the weight from the  $Bb$  and give it to

<sup>11</sup> 'Schubert's *Ihr Bild*', 42. I have changed the bar numbers, which are out by one in the text and the accompanying music example.

<sup>12</sup> 'Schubert's *Ihr Bild*', 41–42.



the higher point. And by making use, moreover, of dynamics (*crescendo*), which leads in its own way to the third accent, on *Antlitz*, then we truly need not trouble ourselves over the fact that the first accent might have in any way been reproduced too strongly in the music. Precisely such a method of mirroring the poetic structure in the music, far from offending against the art of poetry or music, is on the contrary what makes it possible for the poetic model to remain at all times what it was in spite of its being set to music, i.e. poetry, elevated language; failure, on the other hand, to observe the poetic structure would have resulted in the unavoidably disagreeable consequence that what was originally poetry would have – wholly unnecessarily – been degraded by the music to the level of prose, as is unfortunately only too often the case in modern song-writing.

When the essays are read in the context of the diary entry, the ‘modern’ song-writers are those who were active at the end of the nineteenth century and the very early years of the twentieth, i.e. Wolf and his contemporaries, and not the Expressionists of the next generation. This is corroborated in the handwritten notes in File 31, in which the ‘newer’ composers include the name of Richard Strauss, who was a prolific song-writer around the turn of the century but who composed relatively few songs after 1906.

With regard to the melody for the third line, Schenker’s early essay is unequivocal about the scope of the melodic ascent: it is a rising third, whose function is to divert the weight of the line from the unimportant *das* to the key word in the sentence, *Antlitz*. The terminology for linear progressions has not yet been developed, but the locution *eine kleine Steigerung*, taken together with the specified note names B $\flat$ , C and D, makes it clear that the phrase is to be understood as the linear ascent of a third (*Terzzug*) to D, with E $\flat$  consigned to the status of upper neighbour.<sup>13\*</sup>

The three typed Schubert essays and handwritten notes in File 31 share a common theme: Schubert’s masterful techniques of setting lyric poetry. Accordingly, each begins with a discussion of strophe and accentuation, and everything that pertains to the ‘musical’ analysis is, in fact, related to the metric and syntactical construction of the poems. It is of interest to Schenker that poems with identical verse structures can be set in different musical metres: *Ihr Bild* in a slow *alla breve*, *Die Stadt* in  $\frac{3}{4}$ . That poetic metre has a limited influence upon musical metre is a theme further developed in the notes to *Fischers Liebesglück*, a song in which the longest notes are assigned to unstressed syllables; Schenker invokes this as illustrating that ‘the accent alone . . . expresses stress in the poetic metre, without the additional help of extra time’, and he praises Schubert’s ‘splendid technical solution to the problem of a dactylic rhythm within  $\frac{6}{8}$  time’ one that ‘assumes a complete mastery over rhythm and over melody, and a vast amount of experience’.

The situation of the poem, i.e. the way in which the initial conditions are established and how the events unfold in time, is also important. *Ihr Bild*, whose events unfold in a straightforward, chronological line, begins at the beginning, so to speak, with the lover’s staring eyes portrayed by the two unisons of the piano introduction. By contrast, the longer introduction to *Die Stadt* (see Example 3) establishes the general mood at the outset by portraying features that are not mentioned until the fifth and seventh lines of Heine’s text, and even these are reversed: the boatman’s ‘sombre pulse’ (line 7) is followed by the ‘moist gust of wind’ (line 5).

Syntactical construction in the poetry also affects that in the music: where, in *Meeres Stille*, declarative sentences give way to interjections in the third stanza – ‘No breeze from any direction! Deathly, frightful

13 To my knowledge, this is the first instance of Schenker’s identifying a succession of notes not immediately joined together on the musical surface as forming a line between two harmony pitches. The deployment of ‘linear progressions’ (*Züge*) becomes a basic technique in his analytical method only from the early 1920s onward.

Schenker may have realized that his melodic reading in the published essay was ambiguous, for sometime later – probably towards the end of the 1920s – he made handwritten annotations to Figure 9 in his personal copy of *Der Tonwille* (Oster Collection, Books and Pamphlets, item no.18), which shows a clear ascent to d<sup>2</sup> as the unequivocal ‘primary tone’ ( $\hat{3}$ ) of the *Urlinie*. (This must be a relatively late annotation, because the ‘interruption’ of the *Urlinie* is indicated with a pair of vertical lines |, a symbol not found before *Eroica* Symphony analysis of 1930.)



Mäßig geschwind

'Ein feuchter Windzug kräuselt'

*pp*

*con Pedale*  
'mit traurigem Takte'

*dimin.*

Example 3 *Die Stadt*, piano introduction

stillness!' – Schenker observes that the music, too, gives up its regular harmonic construction by suspending the pattern of a V–I cadence every four bars, and instead avoids any sense of returning home. This observation in some way prefigures the 1925 analysis of the opening lines of *Am Meer*; in both, Schenker looks for larger units of musical construction in conformation with the meaning or the syntax of the poetry.

One could take the writer's intentions at face value, namely, to use Schubert's songs mainly as a weapon with which to beat the post-Wagner generation for its supposed impoverishment of compositional technique. But a polemic stance, whether music-theoretical, music-historical or cultural-political, underlies virtually every essay in the Schenker canon, the Beethoven sonata editions and the early ornamentation treatise not excepted. Polemics may have been for Schenker the 'schoolroom in which the "people" learn',<sup>14</sup> but it also gave him a springboard for the verbal expression of his musical insights.<sup>15</sup>

Viewed in this way, the Schubert papers in File 31 of the Oster Collection can be understood not as – yet more – grist to the mill of voice-leading analysis, but rather as a pathway into the world of lieder through the eyes, and ears, of one who was capable of conveying a sensitive response to both the poetry and the music in a prose free of technical vocabulary. The way Schenker explains how the composer took advantage of the associative possibilities of a text ought to be particularly welcomed by those who have hitherto regarded him as a blinkered champion of the instrumental repertory, and above all of the 'absolute' in music. His efforts at

14 'Polemik ist die Schulkasse, in der das "Volk" lernt!' From a letter to Emil Hertzka at Universal Edition (oc 52/589–90), written in May 1922.

15 This feature of Schenker's writings is still under-appreciated by many theorists, possibly because his method of analysis gained a foothold in music theory programmes largely on the basis of mid-twentieth-century publications that were free from, or shorn of, such sentiments. The quasi-wordless graphic analyses (*Fünf Urfinie-Tafeln*), which were already being used as teaching tools by the time they were first published in 1932, gained wider currency when they were reprinted in 1969. The abbreviated English edition of *Harmonielehre* (1954) and the depolemized second edition of *Der freie Satz* (1956), both edited by Oswald Jonas, were for a long time the only major theoretical writings of Schenker available in print. To these could be added Felix Salzer's *Structural Hearing* (1952), an English-language original, which was not only lacking in polemical invective but actually celebrated many works by composers who were contemporaries of Schenker. Even in the English translation of *Der freie Satz* (1979), a publication many years in the making, all culturally and politically sensitive text was relegated to a series of appendices.



enhancing the artistic experience of German song in these early essays and notes were made independently of a preordained analytical agenda, let alone one based on the rigorous application of voice-leading transformations. The Schenker of the *Uralinie* lay many years in the future.

*Transcription of File 31, items 435–446 in the Oster Collection of the New York Public Library (papers of Heinrich Schenker). For the three typewritten essays, all additions to the text are shown in superscript, all handwritten changes in italic type. Numbers in curly brackets refer to items in the file; numbers in square brackets indicate the individual (unnumbered) pages within items 435 and 436.*

{435}

[1]

## SCHUBERT: DIE STADT.

Was die Prosodie anbelangt, so wendet der Dichter auch hier seine Lieblingsart an: jede Strophe zu vier Zeilen, jede Zeile mit drei Hebungen, abwechselnd mit männlichem und weiblichem Schluss. Schubert hat für dieses Versmass die dreiteilige Taktart gewählt und zwar richtet er es so ein, dass je eine Zeile, das ist drei Hebungen, in je zwei Takten erledigt wird. Stellen aber zwei  $\frac{3}{4}$  T. eigentlich doch nur zwei Hebungen vor (nämlich die beiden ersten Viertel) so bestand für den Componisten das Problem des weiteren darin, wie nun die drei Hebungen des Versmasses mit bloß zwei Hebungen der Taktart zu reimen wären.

Schubert löste diese Problem für diesen Fall so, dass er im ersten Takte zwei Hebungen, im zweiten Takte dagegen die dritte und letzte allein placierte, wie folgendes Bild es zeigt:

Takt $\frac{3}{4}$ :	1	∪	∪		1	∪	∪
Versmass:	1	–	2		3		

Es fällt also eine Hebung auf den schwachen Taktteil, ein Starkes auf ein Schwaches. Indessen ist gerade im  $\frac{3}{4}$  Takt, bei aller Schwäche des dritten Viertels ganz gut möglich, wenn dieses nicht allzu belastet wird. So z. B. zeigt in der ersten Zeile „am fernen Horizonte“ das letzte Wort sehr deutlich, wie die zweite Hebung „Ho“ schwächer ist als die letzte „zon“, und was nur sonst im Worte selbst gelegen ist, kann die Musik noch deutlicher machen, indem sie eben der dritten Hebung das erste Viertel des zweiten Taktes reserviert, die vorhergehende zweite auf dem dritten Viertel placiert.

Es folgt daraus, dass aus dieser Behandlung des Versmasses weder eine Gefahr für die Prosodie, noch [2] für den  $\frac{3}{4}$  Takt erwächst.

Um die Art wie Schubert das Gedicht componiert zu verstehen, müssen wir erst den Gang des Gedichtes erforschen. Es stellt sich heraus, dass erst die zweite Strophe den Schlüssel zur Situation bietet, in der das Lyrische Gefühl eingeschlossen ist: „Mit traurigem Takte rudert der Schiff[f]er in meinem Kahn“. Vom Kahn aus also sieht der Liebende am fernen Horizonte die Stadt, von der die erste Strophe erzählt.

Somit ist die Anordnung der beiden Strophen eine umgekehrte, eine andere, als sie natürlicherweise sein sollte. Vgl. z.B. „Ich stand in dunkeln Träumen“, wo die

Entwicklung normal verläuft.

Man hat es also hier mit einer Abart der Inversion zu thun, wie sie sonst im Drama und in der Poesie ja oft genug vorkommt.

Die zweite Strophe gibt uns somit Aufschluss über die Art, wie sich Schubert mit dem Text auseinander gesetzt hat, und zwar über die Einleitung selbst.



## Einleitung

Offenbar stellt die sechstaktige Einleitung eine Tonmalerei vor, nämlich die Assoziation des „feuchten Windzuges“ und des „traurigen Taktes“. Es muss aber auffallen, dass die beiden Assoziationen nicht sofort miteinander verkoppelt erscheinen, sondern eine nach der andern auftritt und zwar der „trauriger Takt“ geht voran und die zweite Assoziation folgt bei Takt 3. Um die ästhetische Wirkung zu sichern und präziser zu gestalten, empfiehlt sich ein solcher kompositorischer Vorgang, das ist der progressive Aufmarsch der Assoziationen[,] besser als eine Häufung zur selben Zeit an derselben Stelle. Man beachte übrigens, dass die Einleitung mit der Assoziation des „traurigen Taktes“ allein endet (T. 6), ebenso als sie damit angefangen hat: so rundet sich also das Bildchen vor unseren Ohren aufs [3] deutlichste ab, indem es so einfach verläuft, als es einfach angefangen hat.

Ziemlich schwierig gestaltet sich die Auffassung des harmonischen Teiles der Einleitung. Im Takt 1 rät man bei Ton C unwillkürlich auf Tonika C dur oder moll; nun erscheint die malende Figur im T. 3 geschöpft aus dem verminderten Septaccord der VII. in G dur/moll, nämlich fis, a, c, es.

Es fragt sich also ob die Tonart C dur/moll vorliegt oder ob der verminderte Septaccord eine wirkliche Modulation nach G dur/moll bedeutet. Antwort darauf gibt der T. 6 der wieder den Klang C bringt und die Einleitung beschliesst. Von diesem Takte nun aus nach rückwärts gesehen, stellt sich die Tonart als die des Tones C dar, wobei der vermeintliche verm.[inderte] Septaccord als eine erhöhte IV. St.[ufe] aufzufassen ist, also:

$$I — \#IV^{b7} — — I$$

Man könnte einwenden: wozu die Erhöhung der IV. St., wenn ihre Konsequenz d. i. die V. St. hier gemieden wurde? Die Antwort kann folgendermassen formuliert werden:

Ohne Zweifel würde C dur/moll durch  $I — \#IV^{b7} — V — I$  noch besser dargestellt erscheinen, aber gerade die Intention des Komponisten, dem Bild des „feuchten Windzuges“ so nahe als möglich zu kommen, hat ihn veranlasst, von der V[.] St. hier abzusehen. Diese Elision hat nämlich die Wirkung zur Folge, das die erhöhte IV. St. doppeldeutig wird: durch ihre Erhöhung regt sie uns an, eine V. zu erwarten, fungiert also in diesem Sinne als eine wirkliche IV. St.[,] die mit einer V. verbunden sein möchte, – andererseits aber gestaltet sich die Wirkung der erhöhten IV. St. plagal (IV–V) [*recte*: IV–I] gerade dadurch, dass die V. ausgeblieben ist. Durch diese Doppeldeutigkeit nun, wird die Präzision der Wirkung der IV. St. herabgemindert und gerade in diesem Nebel, in dieser Verschwommenheit, ihrer Bedeutung, eignet sie sich ganz besonders dazu, uns die überhängende Stimmung der Abenddämmerung des „Nebelbildes“, des „Windzuges“ u.s.w. glaubhaft zu machen.

[4] Nun zur ersten Strophe. Was zunächst auffällt, ist die Tatsache, dass die Begleitung der Figur wegfällt und der Gesang plötzlich bloß auf Accordliches gestützt wird. Warum das geschehen ist, welcher künstlerische *Mut* dazu gehört hat, soll später erörtert werden, nachdem der Gang der Komposition uns selbst den Grund gelüftet hat.

## Erste Strophe.

Schon der grammatikalische Bau der ersten Strophe forderte die volle Kunst des Komponisten heraus: alle vier Zeilen bilden bloß einen Satz, dessen Subjekt erst in der dritten Zeile deponiert ist. Wenn nun die musikalische Formgebung der Logik und dem Zug des Satzes getreu folgen wollte, so musste sie darauf sehen, den melodischen Entwurf aus einem Gusse zu gestalten, ohne Halbschluss und sonstige Unterbrechungen in der Mitte, wie sie durch einen anderen Bau der Strophen begünstigt werden, wenn nämlich je zwei Zeilen bereits zu einer kleineren Einheit zusammenfließen.

Schubert entspricht dieser grammatikalischen Forderung damit, dass er auch den musikalischen Gedanken einheitlich[,] d. i. mit Vermeidung einer noch so schwachen Zweiteilung, entwirft, daher





vermeidet er z.B. einen Halbschluss und wendet die Harmonie am Ende der zweiten Zeile zur Unterquinte[,] um eben von hier aus desto begründeteren Anspruch auf Taktführung und Cadenz zu gewinnen.

Allerdings wird die vierte Stufe bereits im T. 8 beim dritten Viertel zu Beginn der zweiten Zeile angeschlagen, indessen verschlägt diese Tatsache gegen die beabsichtigte und auch erreichte Wirkung in T. 10 gar nicht. Auch ist es überflüssig, wegen der Dominante im T. 9 eine Wirkliche *F*-moll Tonart anzunehmen.

Ist nun solchermassen die Konfiguration des Satzes harmonisch sicher gestellt, so weiss Schubert auch durch den melodischen Entwurf diesen blos in der horizontalen Linie betrachtet – das Fortströmen der Logik wiederzugeben, indem er nämlich vom *G* der Takete 7 und 8 zu *As* [5] in T. 9 und 10 emporsteigt und endlich über *C* der Takte 11 und 12 zum höchsten und krönenden Punkt des T. 13 beim Wort „Abenddämmerung“ zu gelangen.<sup>1</sup>

Begleitung.

Die Begleitung in der ersten Strophe, ist gegenüber der Einleitung neu und folgt dem Rhythmus des Gesanges. Eine eigene Aufgabe erfüllt sie dadurch, dass sie in den schwachen Takten der ganzen Gruppe: T. 2, 4, 6, den Inhalt zu einer Zeit vorzurücken hat, wo der Sänger die einzige Hebung des Taktes absolviert und die Atempause benützt, um zwischen den Zeilen sowohl aus kompositorischem, als auch technisch-vokalem Bedürfnis zu ruhen.

Der begleitender Spieler hat gerade hier ein dankbares Feld, des Komponisten Absicht voll zu verwirklichen, die dahin ging, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln einen forströmenden Inhalt zu schaffen.

Zweite Strophe.

Zwischen die erste und zweite Strophe schiebt sich wieder der Inhalt der Einleitung und zwar wieder mit der schon dort eingehaltenen Progression der einzelnen Elemente: T. 14 und 15 blos der „traurige Takt“, T. 16 und 17 die bereits geschilderte Kombination.

Wir sagten schon oben, dass diese Begleitung eben in der zweiten Strophe ihre eigentliche Heimat hat. Es entspricht daher ihrem Inhalt am besten, wenn die Begleitung während der ganzen Dauer der Strophe beibehalten wird.

Nun war ein doppeltes möglich: Entweder entschloss sich der Komponist dazu, die Strophe in einem eigenen Satz[,] eventuell in einer neuen Tonart wiederzugeben, oder er verzichtete auf eine so weit gehende Selbständigkeit und formte die Strophe in irgend einer abhängigeren Form. Schubert ging den zweiten Weg und wenn wir der Frage nachgehen, weshalb er es tun mochte, so ist die Antwort darauf nicht gar zu schwer zu finden. Die Begleitungsfigur schien ihm nun einmal unentbehrlich und wenn er an ihr festhalten wollte, [6] so schien es ihm passend, sie keinerlei weitem Veränderungen und Transpositionen zu unterwerfen, da sie in solchem ohne Zweifel ihre ursprüngliche individuelle und malende Bedeutung hätte einbüßen können.

Nun wären aber solche Veränderungen unvermeidlich gewesen, wenn er einen neuen Satz mit wechselnden Stufengang gebaut hätte. Daher erklärt sich die wunderseltene Erscheinung, dass die zweite Strophe in ihrem ganzen Verlauf an der Begleitung festhält und zugleich an der durch sie gegebenen Harmonie einer erhöhten *IV*. Und so blieb Schubert nichts mehr übrig, als auch den Gesang aus dem Geist der letztgenannten Harmonie zu schöpfen.

Indem der Gesang von *Es* im T. 18 über *C* T. 19–20 und *A* T. 21 über *Fis* T. 22–23 und *Es* T. 24 endlich zu *C* fällt, beschreibt er in einem weiten Bogen die Harmonie *fis, a, c, es*. In dieser Art nun ausgeführt, teilt die

<sup>1</sup> The handwritten note names replace typed note names that were originally a tone lower (*F, Ges, B*); this sort of change is made in subsequent parts of the essay, and suggests that Schenker was working from an edition of the songs for a lower voice.



zweite Strophe im grossen und ganzen den Charakter der Begleitungsfigur auf die sie gestellt ist: gemäss diesem ist die zweite Strophe in der Mitte zwischen der ersten und dritten gelagert, gleichsam der „feuchte Windzug“ selbst, der den Hintergrund der Situation darstellt.

Noch bleibt übrig zu bemerken, dass im Gesang Zeile von Zeile durch ein Atempause getrennt ist.

Dritte Strophe.

Endlich zur dritten Strophe.

Nachdem die zweite Strophe verklungen – die Begleitung weicht allmählich, ganz nach demselben Prinzip, wie sie (freilich in umgekehrter Ordnung) zu Beginn der Strophe eingeführt wurde – setzt die dritte Strophe und zwar nach einer Fermate ein.

Ihre Komposition gleicht im Principe der der ersten Strophe.

Die Unterschiede aber sind: dass die Begleitung um eine Oktave höher gelegt wird, dass sie ferner durchwegs [7] im Forte gehalten wird, Gesang sowohl als auch die Begleitung, womit nämlich Schubert den Anbruch der lyrischen Pointe, d. i. die Entfesselung der Leidenschaft auch dynamisch zum Ausdruck bringen will und endlich dass die Fassung des Gesanges um den verschärften Anforderungen ungehemmt ausströmenden Schmerzes zu entsprechen, in Bezug auf Placierung der Hebung und Senkung von der Fassung der ersten Strophe abweicht. Nur der letztere Punkt soll hier des näheren ausgeführt werden.

So wird die erste Hebung der zweiten Zeile, statt wie bisher auf dem ersten Viertel, um ein Viertel in den vorausgehenden Takt zurückverlegt, d. i. auf das dritte Viertel eben dieses Taktes. Der Grund davon war zunächst ein äusserlicher, grammatikalischer, denn ohne Auftakt und im dreiteiligen Trochäus gesetzt, würde „leuchtend vom“ auf dem ersten Viertel gebracht durch ihre unabweisliche Triole in Verbindung mit der zweiten Hebung „Boden ein“ ein umso unangenehmere Gedränge verursacht haben als gerade hier wegen des Textes volle Breite gewünscht war. In der Art nun aber, wie es Schubert setzte, hat er beim Worte „Boden“ durch die Halbe die volle Deutlichkeit wirklich erreicht. Nebenbei bemerkt, deutet der Quintrapung F C des Gesanges gleichsam vorausnehmend den Begriff des Wörtchens „empor“: eine solche Vorausnahme ist immer poetischer und wirksamer als die Assoziation an Ort und Stelle, wo das Wort steht, zu bieten.

Auch die dritte Zeile erhält ein Rückverschieben, diesmal ist es die zweite Hebung der dritten Zeile „jene“ die um ein Viertel zurückverschoben, d. h. auf das zweite Viertel statt auf das dritte viertel gesetzt wird. Gesellen sich noch dann die Zeichen [←][→], eben dem zweiten Viertel gewidmet, und statt der zweiten diatonischen Stufe D das phrygische Des, so wirken alle diese Momente zusammen, um den<sup>2</sup> Nachdruck zu erreichen, den Schubert dem Sinne gemäss, dem Wörtchen „jene“ zugeachtet hat. Wo Rhyt[h]mus, [8] Harmonie und Dynamik so dringend auf etwas hinweisen, so ist es fast mit Augen zu sehen, worauf hingewiesen wird.

Aus einem ähnlichen Grunde wie bei der zweiten Zeile, wird auch bei der vierten die erste Hebung um ein Viertel zurückverlegt. So ist es möglich, dass der Mittelpunkt seiner Empfindungen „das Liebste“ (was mehr ist als „die Liebste“) auf dem ersten Viertel zu stehen kommt, während ihm nach der Praxis der ersten Strophe, das dritte *zugekommen* wäre. Auch findet bei diesem Worte, wie zu erwarten, die stärkste dynamische Entladung „Fortissimo“ statt.

Der Gesang ist nun zu Ende und *es* tritt die Begleitung wieder in ihre Rechte, um den Rahmen des Bildes abzurunden.

Es ist die Begleitung des Anfangs in eben derselben Gliederung.

<sup>2</sup> Typed *denn*.



Moral:

Möchte man von dem hier geschilderten Meisterwerk Schuberts ausser dem ästhetischen Genuss noch ein Moral abziehen, so wäre es, im Hinblick auf die zeitgenössischen Leistungen vielleicht diese: Es darf der Komponist zur Phantasie des Hörers ohne Zweifel Vertrauen haben. So nahe es lag, die Begleitung der Einleitung das ganze Lied hindurch festzuhalten, rechnet Schubert vielmehr darauf, dass die Einleitung die Phantasie des Zuhörers nach der gewünschten Richtung beibehalten würde, ohne dass die Begleitung immer gegenwärtig wäre. Schuberts Erwartung wird in der Tat nie getäuscht werden, denn ohne Zweifel ergänzt der Hörer auch während der ersten und dritten Strophe aus eigenem die Assoziation hinzu, so dass sie eigentlich nur scheinbar wegfällt, wenn sie auch nicht tatsächlich gebracht ist. Es folgt daraus, die nicht genug beherzigenswerte Lehre, dass es überflüssig ist, mit einer ständigen Begleitungsfigur das Ohr des Hörers zu molestieren, nur um ihn recht sicher im Banne der Stimmung [9] zu erhalten, die[,] wie der Autor glaubt, durch die Begleitungsfigur erreicht werden kann. Man hat in einer solchen Methode eher eine übergrosse Aengstlichkeit des Autors zu erblicken, der es nicht wagt[,] die so willige Phantasie des Hörers zur Mittätigkeit aufzufordern, doch freilich kommt die Sicherheit mit dem genialen Instinkt[,] d. h., wenn Schubert nicht die Klugheit gehabt hätte, die Einleitung gerade so zu arrangieren, wie er es tat und sie hernach in der zweiten Strophe zu behalten, – hier wieder mit der doppelten Vorsicht der Einführung und des Ausgangs – und endlich zum Beschluss des ganzen Liedes zu setzen und zwar conform dem Anfang, kurz gesagt, wenn sein Instinkt nicht diese Klugheit in sich enthalten hätte, so hätte er niemals die Wirkung erreichen können, die er tatsächlich hervorruft.

{436}

[1]

## SCHUBERT. IHR BILD.

Schon die erste Strophe des Gedichtes gibt Auskunft über Situation und Stimmung: ein Liebender starrt das Bildnis der Geliebte an; daher uns die einleitenden zwei Takte des Starren malen.

Es geschieht das einfach dadurch, dass der Ton „B“ leer angeschlagen und drei Viertel hindurch festgehalten wird und dass nach Unterbrechung einer Viertelpause wieder dasselbe geschieht.

Man beachte: das Liegenbleiben des „B“ durch beide Takte hindurch hätte eine ganz andere Wirkung ergeben und wenn das Starren versinnbildlicht werden sollte, so war gerade ein doppeltes Ansetzen des Tones notwendig; die Pause stellt dann jenes Loch vor, in dem sich der Klang gleichsam verliert.

Nach den zwei Einleitungstakten beginnt die erste Strophe.

Die Prosodie weist vier Zeilen mit je drei Hebungen auf, mit abwechselnd weiblichen und männlichen Schluss.

Je drei Hebungen gibt Schubert je zwei Takte, davon der erste Takt die ersten zwei Hebungen konsumiert.

Nun zur Melodiegebung. Bei den Worten „und startt“ schlägt eine verminderte Quinte C Ges an unser Ohr, die malerischen Zweck hat und bis zur optischen Greiflichkeit deutlich das Starren schildert. In der dritten Zeile fällt die Behandlung der ersten Hebung des Wörtchens „das“ auf.

Ganz entsprechend seinen Platz in der Prosodie, [2] stellt es auch Schubert consequent auf das erste Viertel des Taktes, also auf den stärksten Teil; hierin<sup>3</sup> kommt ein für die Liedkomposition hoch wichtiges Prinzip zum Ausdruck. Die Methode[,] die Schubert befolgt und die wohl <sup>die</sup> einzig richtig ist, besteht darin, dass er der Prosodie des Dichters so viel als möglich auch in der Musik treu zu <sup>bleiben</sup> sucht. Ebensovienig als

<sup>3</sup> Mistyped *hierim*.



sich der Dichter etwa scheut, ein an sich unbedeutendes Wörtchen gelegentlich auch einmal auf einer Hebung zu placieren, ist es auch dem Komponisten erlaubt, ja geboten, dasselbe zu tun.

Wo käme denn die gebundene Sprache hin, wenn ein Dichter die Hebung so missverstehen würde, dass er ihr regelmässig nur Worte von Bedeutung zukommen lassen wollte und hat sonst die Rhythmik der Poesie nicht andere Hilfsmittel, die nächste Hebung stärker erscheinen zu lassen, wenn zufällig die vorhergehende durch ein dünnes Wort occupiert gewesen?<sup>4</sup>

Genau so ist es aber auch in der Musik, d.h. auch der Komponist hat Mittel und Wege, den bloß prosodischen Accent durch eine nächstfolgende Hebung, sei es melodisch oder dynamisch oder dergleichen zu schlagen. In unserem Falle also schadet die erste Hebung „das“ keineswegs nach den beiden nächsten, da vielmehr umgekehrt die beiden letzteren die erste Hebung auf das ihr zukommende bescheidene Niveau endlich zu setzen wissen. Der Komponist aber erreicht eine ähnliche Wirkung, indem er in der melodischen Linie, eine kleine Steigerung b, c, d, construiert, die völlig ausreicht, vom Tone B das Gewicht abzulenken[,] um es dem höheren Punkte zu geben. Bedient er sich ausserdem noch des Dynamischen Mittels (cres.) das in seiner Weise zur dritten Hebung „Antlitz“ hinführt, so braucht uns wahrlich nicht bange zu sein, ob nicht die erste Hebung musikalisch denn doch zu stark wiedergegeben sei. Gerade eine solche Methode[,] [3] die Prosodie auch in der Musik wiederzuspiegeln, weit davon entfernt, gegen die Dichtkunst oder die Musik zu verstossen, macht es im Gegenteil überhaupt erst möglich, dass die betreffende dichterische Vorlage auch durch die Vertonung hindurch jederzeit das bleibt, was sie war, d. h. Poesie, gebundene Sprache; wogegen die Nichtbeachtung der dichterischen Prosodie, die unausbleibliche schlimme Folge nach sich zieht, dass die ursprüngliche Poesie der Musik zuliebe ganz überflüssigerweise gar zum Prosa degradiert wird, wie es ja leider bei den modernen Liedkompositionen nur zu häufig der Fall ist.

Mit der dritten Zeile, die nach einem Zwischenspiel des Klaviers einsetzt, setzt der Rückweg von der Dominante zur Tonika ein (fast so, als wären die vorhergehenden Takte der Vordersatz) nicht aber in B moll mehr, sondern in B dur. Wir haben demnach hier zunächst einen kommenden Fall der uns wohl bekannter Mischung, aber gerade hier mag man sehen, welcher Wirkung dieses einfache Mittel fähig ist, wenn man es nur mit Sinn anwendet, denn hier soll durch den Gegensatz des Dur musikalisch die Täuschung wiedergegeben werden, wie nämlich dem Starrenden „das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann“. Kann man das einziehende Leben anschaulicher und glaubwürdiger darstellen[,] als man es mit der Durtonart hier erreicht? Man beachte, dass Schubert, um das allmähliche Wachsen des Lebens parallelistisch vorzutäuschen sich zugleich eines cresc. bedient (das in einer anderen Hinsicht, wie wir wissen, seine guten Dienste leistet) wohlgemerkt, aber erst gegen das Ende des Taktes, weil nur so das Wachsen zu einer Wirklichkeit vor unserem Ohre werden kann.

Mit T. 12 ist die erste Strophe zu Ende, wieder fällt die Klavierbegleitung ein, diesmal sich der letzten Assoziation widmend, indem es Motiv wie Tonart des letzten Taktes fortsetzt.

Es folgt nun die zweite Strophe[,] die uns die weiteren Eindrücke schildert, die der liebende Betrachter des [4] Bildes empfängt.

Das Starren wird ihm gleichsam zu einer Autosuggestion, er sieht um ihre Lippen ein Lächeln, in ihren Augen Wehmutstränen. Die Musik nun widmet sich malend diesen Zeichen einer scheinbar wachsenden Lebendigung.

Als wollten sie das Lächeln malen, das allmähliche Zurückweichen der Lippen, gehen die Linien des Gesanges und der Begleitung weich auseinander (in Seitenbewegung bei T. 15–16) (in Gegenbewegung T. 17–18<sup>5</sup>).


Und wie treffend malt auch bei T. 16–17 das [ <=> ] die Lippenstellung und den glücklichen Ausdruck des Lächelns.

<sup>4</sup> Question-mark added editorially.

<sup>5</sup> 17–19 in the typescript.






Als sehr bedeutsam stellt sich innerhalb der zweiten Strophe die Assoziation der Takte 17–18 zu T. 5–6, eine ganz geheime Kette, die, mag sie noch so im Unbewussten<sup>6</sup> bleiben, in rein musikalischer Hinsicht der Komposition die besten Dienste leistet.

Dass sich hiebei das ursprüngliche Sechzehntel am Ende des Taktes zu einem Achtel verbreitert, will umso weniger verschlagen, als gleich darauf eben im T. 16 – spä-ter genau so auch im T. 22 – der Sechzehntelwert dem Motiv zurückgegeben wird. 

Die Zweite Strophe steht aber in Ges dur, also der Tonart der VI. St.[ufe] die, vermöge ihrer Durhaftigkeit, der Verzückung des Liebenden besser wohl als eine Molltonart entspricht.

T. 23 and 24 sucht der Komponist den Weg zu seiner ersten Strophenbildung zurück.

Es gelingt ihm in einer ergreifend genialen Weise, indem er das knapp vorhergegangene Motivchen<sup>7</sup> mit den starrenden Tönen<sup>8</sup> der Takte 1 und 2 verkettet.

(Für den Viertelwert setzt er einfach<sup>9</sup>  so dass es statt  nunmehr  heisst).

Dadurch wird zunächst erreicht, dass der Zuhörer [5] auf ein neues Moment vorbereitet wird. Hier ist es der Höhepunkt des rein subjektiven Lyriismus des Liebenden: das Bild wird gleichsam ausgeschaltet, vielmehr er selbst, der Eindruck auf seine Seele stehen im Vordergrund. Er spricht somit von seinen eigenen Tränen – wie wunderschön das kleine Wörtchen „auch“, das von den imaginierten Tränen im Augenpaar der Geliebten zu den wirklichen Tränen des Liebenden, den so schwierigen Uibergang<sup>10</sup> gefunden hat – und endlich, sich gleichsam dramatisch in der Situation verlierend, und als hätte er die Geliebte leibhaftig vor sich stehen, ruft er aus: „und ach, ich kann es nicht glauben, dass ich dich verloren hab!“ –

Für diese Wendung der III. Strophe zur subjektiven Aktualität eignet sich die Wiederkehr, nämlich die rein musikalische Wiederkehr der ursprünglich der I. Strophe zugehörigen Musik sehr wohl. Will man den Begriff der Instrumentalformen hier anwenden, so hat man die dreiteilige regelmässige Liedform vor sich[:] A<sup>1</sup>–B–A<sup>2</sup>.

Die Tatsache, dass die erste Strophe wiederkehrt, stellt uns gewissermassen den Liebenden vor Augen, genau so wie wir<sup>11</sup> ihn am Anfang sahen, diesmal sogar mit dem

Zusatz einer gespannteren Dramatik.

So ist es Schubert gelungen, die tatsächliche Situation unverändert beizubehalten, eine Art Genrebildchen für sich.<sup>11</sup> Das ist die psychologische Begründung der Komposition der letzten Strophe. *Ob nicht aber zur Übertragung der ersten Strophe* der Text an jener Stelle im Widerspruche steht, wo es in verzweifeltm Tone heisst ”und ach, ich kann es nicht glauben u. s. w.“? Man könnte nämlich einwenden, dass das B dur von T. 31 angefangen[,] so gut es in der ersten Strophe wie oben dargestellt wur-

de, gepasst hat, sich hier für die Trostlosigkeit der Situation im Grunde nur wenig eigne.

Indessen hat gerade die Fassung des Textes den Komponisten offenbar dazu geführt, selbst den Schmerz [6] noch auf Dur zu stellen, so sehr sich beide zu widersprechen scheinen: denn in den Worten „ich kann es nicht glauben“ steckt bei aller Negation doch ein leiser Schimmer von Zuversicht und dass es gerade der Komponist ist, der dieser Regung der Seele auf der Spur ist, macht der Musik alle Ehre und bestätigt die Wahrheit, dass die Musik in die Seele selbst dort noch hinabreicht, wo das Wort bereits längst versagt. Daraus folgt aber noch nicht, dass uns Schubert im Gegensatz zu Heine mit völlig beruhigendem Gefühle entlassen möchte, jener Hoffnungsschimmer ist ja nur ein Schimmer, nichts mehr und so tut den[n] Schubert nur seine Pflicht, wenn er dem Dur sofort ein tief trauriges Moll nachschickt. Als wäre die leise<sup>ste</sup> Hoffnung vorbei, schliesst das Stück mit dem Mollkontraste jener Melodie, die einst in Dur gestanden.

<sup>6</sup> Typed over *ei[n] unbewusste[r]*.

<sup>7</sup> Initially typed *Mothivchen*.

<sup>8</sup> Mistyped *Tönnen*.

<sup>9</sup> Mistyped *einfacht*.

<sup>10</sup> Archaic spelling of *Übergang*.

<sup>11</sup> Originally a paragraph break here.



-----0-----

{437}

## MEERESSTILLE. (SCHUBERT–GOETHE).<sup>12</sup>

Der Gesang wird bloß von arpeggierten Akkorden begleitet, die nicht etwa Wellen anzudeuten, vielmehr in die Stimmung der Stille einzuführen haben.

Jede Zeile erfordert vier Takte, in jedem Takt nur eine Hebung. Je vier Takte stellen für sich ein kleines Ganzes dar und entsprechen solchermassen der Tendenz des Dichters, der in jeder dieser Zeilen ein anderes Moment der Anschauung vermittelt.

Was dem Dichter die Logik der Grammatik und die Interpunktion, das sind dem Komponisten die Mittel der Modulation. Der Komponist gliedert das Gedicht in drei Teile. Der erste enthält die vier ersten Zeilen und ergibt gleichsam eine Exposition mit den epischsten und ruhigsten Mitteln. Und zwar wird der Eindruck der feierlichen Ruhe durch die Regelmässigkeit zunächst im Verlauf der Modulationen, wie sie von vier zu vier Takten auftreten, hervorgebracht. So stehen die ersten vier Takte, welche der ersten Zeile gewidmet sind, in C-dur, die nächsten vier modulieren nach E-dur/moll,<sup>13</sup> die dritten vier wenden sich nach A-moll, und die letzten vier endlich bringen F-dur.

Freilich ist alle Modulation in diesem Teil, wie es der poetischen Sachlage entspricht, nur eine lautlose Modulation durch Umdeutung der Stufenwerte, keineswegs aber eine chromatische Modulation, die durch ihre plötzliche Art ohne Zweifel hier gestört hätte. So werden der Reihe nach in Takt 5, als dem Beginn der zweiten Zeile, der Tonica-Dreiklang aus C-dur zu einer sechsten Stufe von E-moll umgedeutet; {438} im Takt 9, welcher die dritte Zeile einleitet, wird die Tonica aus E-dur zu einer Dominante von A-moll umgewertet; (hier steht allerdings für den Dreiklang der fünften Stufe der mit ihm verwandte verminderte Septakkord der siebenten Stufe); im Takt 13 endlich wird die Tonica von F-dur gebracht, nachdem [der] Komponist offenbar die im Takt 12<sup>her</sup> vorgegangene A-moll Tonica zu einer dritten Stufe in F-dur umgedeutet hat.

So gehen den die einzelnen<sup>14</sup> Teile weich und lautlos ineinander über, nirgends eine Hindernis bereitend, so dass auch die Gesamtsumme aller 16 Takte als ein grösseres Ganzes empfunden wird.

Zu dieser Regelmässigkeit, welche universalere Absichten bekundet, tritt noch eine andere interne, sozusagen lokale Regelmässigkeit hinzu, die zunächst<sup>15</sup> die jeweiligen vier Takte im Auge behält. Und zwar besteht diese darin, dass jede Taktgruppe mit ihrer Tonica abschliesst, der die Dominante jedesmal vorausgeht. So schliesst die erste Zeile mit der Tonica in C dur, die zweite mit der in E-dur, die dritte mit der in A-moll, die vierte mit der in F-dur. So erreicht Schubert durch die strenge Konsequenz in der Anwendung dieser Mittel, dass das Epische des Vorwurfes zu adäquatem Ausdruck kommt, ohne deshalb kleinere Details ausser Acht zu lassen, wie z.B. den Orgelpunkt auf F in den Takten 13–16, der die Ideenassoziation der “glatten Fläche” vorstellt.

Was die Behandlung der Gesangsstimme selbst anbelangt, ist in ihr sofort ein grosses Prinzip wahrnehmbar, das von der tiefsten künstlerischen Einsicht des Komponisten Zeugnis gibt. Der Gesang nimmt alle modulatorischen Gesichtspunkte in sich auf und bringt sie durch {439} eigenen Mittel so genau zum Ausdruck, dass selbst wenn die Begleitung wegfiel, der Gang der Modulation schon aus ihm selbst ersichtlich wäre. Eine solche Widerspiegelung der Harmonien im Gesang ist von unschätzbarem Werte und verdient in ihren Wirkungen genau studiert zu werden.

<sup>12</sup> The typed numbers 1 to 7, which appear at the top of each page of this essay, have been removed from the transcription to avoid confusion with the item numbers (437 to 443, from the Oster Collection catalogue.

<sup>13</sup> Mistyped *C-dur/moll*.

<sup>14</sup> Mistyped *einzelnen*.

<sup>15</sup> Mistyped *zunächste*.



Den nächsten zwei Zeilen des Gedichtes entspricht der zweite, mittlere Teil der Schubertschen Komposition. Hier tritt die Chromatik in ihre Rechte und Pflichten ein.

Grund der Chromatik ist hier einerseits die Psychologie der sprachlichen Fassung dieses Gefühls. Die Anschauung der regungslosen Meeresfläche, wie sie in den ersten vier Zeilen zunächst noch immer objektiv zum Ausdruck kam, verwandelt sich hier in<sup>16</sup> das subjektive Gefühl der Angst. Diese Angst zieht nun auch in die Sprache ein, die sie beeinflusst, indem sie die Sätze gleichsam ihrer Zeitwörter beraubt: es ist, fast wären sie dem Aengstlichen in der Kehle stecken geblieben. Wie gesteigert klingt doch die Angst aus den Interjektionen:

“Keine Luft von keiner Seite!

“Todesstille fürchterlich!”

Welche musikalische Mittel aber vermögen solche Seelenzustände besser zu schildern als die chromatischen Modulationen? Wenn diese auch nur Abrisse von Tonalitäten – als ein Pars pro Toto – vorstellen, wie passen sie doch hier gut zu der abgerissenen Sprache!

Der harmonische Plan der Komposition an dieser Stelle ist folgender:<sup>17</sup>

{440} Der erste Akkord über F ist ein alterierter Akkord; Dis steht für D das, in Anbetracht des folgenden 6/4 über e, offenbar als eine vierte Stufe in A-moll anzusehen ist.

Wollte man ferner den Grundton im dritten Takte,<sup>18</sup> nämlich das Es zunächst und lieber als ein Dis hören, so ergäbe sich als Resultat der alterierte Vierklang auf der erhöhten vierten Stufe Dis in A-moll, der seine Intervalle vertauscht und zwar indem der Grundton Dis über e zur verminderten Terz F steigt und umgekehrt F über e zum Dis fällt.

Solchermaßen wäre nun der  $\frac{6}{4}$  über e im zweiten Takte bloss durchgehender St Natur und in allen drei Takten nur der eine Akkord, nur die eine Tonalität wirksam.

Neben dieser Deutung hätte auch noch eine zweite Berechtigung, die sich an die Schreibart des Komponisten genauer hält. Im ersten Takt wäre die erhöhte vierte Stufe, im zweiten die fünfte, allerdings nur als  $\frac{6}{4}$  – Akkord, dem die Auflösung zu  $\frac{5}{3}$  (d.i.  $\frac{h}{e}$  gis) elliptisch fehlt. Der Unterschied beider Lesarten ist nur ein sehr geringer zu nennen. So musste nämlich im ersten Falle, um das im vierten Takte Folgende verstehen zu können, angenommen werden, dass das für Es stehende Dis in sein ursprüngliches D zurückverwandelt, d.h. diatonisiert[,] ausserdem aber ein neues Chroma Fis gebraucht wird, was dann alles zusammen den  $V^7$  in G-dur ergibt. Die zweite Lesart dagegen zwingt die chromatische Modulation schon im dritten Takte anzunehmen. Ich persönlich neige aus prinzipiellen Gründen dazu, unter kollidierenden Deutungen jener den Vorzug zu geben, welche die Tonalität länger aufrecht zu erhalten fähig ist. Meiner Ansicht nach hat man von {441} einer erfolgten Modulation und einer andern Tonart nur dann das Recht zu sprechen, wenn es sich herausstellt, dass keinerlei Deutung dazu verhelfen kann, die ursprüngliche Tonart aufrecht zu erhalten.

Und nun zu den nächsten vier Takten. Die Folge des fünften auf den vierten Takt lässt sich entweder [–] wieder im Sinne der Schreibart des Komponisten – als eine selbständige chromatische Modulation auffassen, oder in dieselbe Tonalität bannen (Fis-moll), wenn nämlich das C enharmonisch als his gehört würde, in welchem Falle  $\frac{f}{d}$   $\frac{h}{e}$   $\frac{g}{is}$  einen alterierten Vierklang auf der erhöhten vierten Stufe in Fis-moll vorstellen würde, dem die fünfte Stufe folgt. Sind an dieser Stelle noch beide Lesarten im Recht, so ist dagegen vom fünften Takt an sicher, dass dort nur eine Tonalität, die in E dur/moll[,] herrscht. Der Gang der Stufen vom fünften Takt ab ist II–V–IV–V. Im siebenten und achten Takte nehme ich die ursprüngliche Bedeutung unbeschadet der Erscheinung von VII–I an. Denn die hier stattfindende Chromatik hat nur intertonale Bedeutung, da sie nur vorübergehend die fünfte Stufe zu einer Tonica zu erheben, d.h. den Wert jener zu steigern berufen ist, wie

<sup>16</sup> Mistyped as one word, *hierin*.

<sup>17</sup> Blank space left for music example.

<sup>18</sup> Mistyped *Akte*.



sich eben aus der Folge ergibt, die uns belehrt, dass wir doch in E dur/moll geblieben, keineswegs ab[e]r nach H-dur hingegangen sind.

Zieht man somit die Summe der musikalischen Modulationen in diesen acht Takten, so sieht man die Chromatik allerdings in der ersten Hälfte weit wirksamer als in der zweiten, die ganz derselben Tonalität angehört.

{442} Noch ist aber, bevor wir we[i]ter gehen, der Schluss der Gruppe zu beachten, als welcher dieses Mal die Dominante aus E-dur erscheint. Die Wirkung dieses Mittels ist eine ausserordentliche, weil es gegen die frühere Art der Schlüsse nur einen allzustarken und vereinzelt Gegenatz bildet. Man denke doch, bis nun kamen bereits viermal u.zw. immer als Beschluss einer viertaktigen Gruppe vier verschiedene Tonica-Dreiklänge und nun wird dagegen zum ersten Mal diese Regelmässigkeit aufgehoben,<sup>19</sup> indem hier zweimal vier Takte zu einer achttaktigen Gruppe zusammengelegt und an das Ende derselben statt einer Tonica die Dominante zu stehen kommt. Man sieht es förmlich – so stark ist hier die Wirkung der Dominante, zumal eine Fermate über ihr steht – wie der Mann an Bord ängstlich und lange, lange um sich herumspäht, die Natur gleichsam mit den Augen fragend, wann denn endlich “Aeolus das ängstliche Band zu lösen” gedenkt. Wie wunderbar organisch ist doch dieses Mittel aus der psychologischen Grundstimmung herausgewachsen!

Der Gesang bleibt in dieser Gruppe ebenso wie in den ersten dem Prinzip, die Modulationen in sich wiederzuspiegeln, konsequent treu.

Allmählicher aber verzieht sich die Angst. In Ohnmacht beugt sich endlich das Gefühl des Sterblichen vor der Uebermacht der Natur, in deren majestätischen Eigensinn es sich dehmütig schauernd und inbrünstig zugleich verliert. Und so lenken denn beide, der Dichter wie sein musikalischer Interpret wieder in die objektive Betrachtung ein: es fasst sich die Sprache, es fasst sich die Musik.

{443} Darum kehrt in dieser letzten Gruppe die ersterwähnte Regelmässigkeit zurück. Wieder sind es blos vier Takte, die zu einer Gruppe zusammentreten, und wieder hört man, wie ehemals am Schluss die Tonica branden, bis endlich die letzte Tonica das ganze Bild beschliesst.

Schliesslich wäre noch die besondere Schönheit des Gesanges an der Stelle hervorzuheben, wo aus Anlass der unmittelbaren Aufeinanderfolge des E-dur- und E-moll[-]Dreiklanges der Gesang entsprechend die grosse und zugleich darauf die kleine Terz hören lässt.

. . . .




Dieses vollendete Meisterwerk aber hat Schubert in seinem einundzwanzigsten Lebensjahre geschrieben!

{444}

## SCHUBERT: “DES FISCHERS LIEBESGLÜCK.”

dargestellt in 6/8, jedoch so, daß statt etwa:

 oder: 

folgender musik. Rhythmus gewählt wurde:  d.h. so, daß der <sup>Accent</sup> –, nur ein , u. die beide kurzen im Grunde wieder nur je ein  erhalten. Es ist also der Accent allein, der ohne Zuhilfenahme von Zeitübergewicht, die Hebung des Versmaßes ausdrückt. Man würde bei Neueren, Wolf oder Strauss vergebens noch einer so glänzenden technischen Erledigung des dactyl. Problems innerhalb eines 6/8 suchen. Sie setzt volle Souveränität über den Rhythmus, u. über Melodie, u. eine Unsumme von Erfahrung voraus.

<sup>19</sup> Mistyped *augheoben*.






Modulationen hier sehr weich. T. 7–8 nach F dur A<sup>m</sup> VI/F<sup>dur</sup> I–V–über C<sup>dur</sup> I  
g<sup>m</sup> IV – I


d<sup>m</sup> IV – I

a<sup>m</sup> IV – I u.s.w

T. 16. Kl. bringt den Rhythmus  im sop[ran], bevor der Gesang ihn bringt.

T. 18 offenbar:  $\frac{II-I}{I}$ , E des Gesanges aber Vorhalt oder Anticipation (E-A)

deutlicher <sup>dasselbe</sup> als Vorhalt in T. 20, gewissermaßen 9–8 über IV

{445} wie fein die Nuance 

T. 19 Terzschrift der Stufen: F – A<sup>#3</sup>

Gesang enthält alle Modulationen u. Harmonien auch schon in sich selbst

In pp das Ganze getaucht.

“NACHT U. TRÄUME” II. 29.<sup>20</sup>

3. Zeile “Wie dein Mondlicht durch die Räume”, ganz sinngemäß wiederholt die Melodie die 2. Zeile Mischung mit H<sup>moll</sup> – daher dur auf G (VI) “rufen[,] wenn der Tag erweist” componiert die VII – im Mollsinne aus, s.[iehe] e–d–cis (nicht dis).

Desto grandioser der Kontrast des dis im nächsten Takt: die Sept der VII. (g) wird im fisis umgedeutet, u. so folgt I

$II^7_3 - VI - II^{\#3} - V - \text{wieder}$

$III^7_3 - VI - II^{\#3} - V$  u. endlich

↘ I u. s. w.

Bei den letzten 2 Zeilen kehrt wieder die Melodie der 1. Str[ophe] zurück, wie sinngemäß zu den Worten: “Kehre wieder, heilige Nacht! [“] u.s.w. (Sehr geistvoll machts

{446} übrigens der Dichter, der den letzten Reim <sup>der Zeile</sup> (im Sinne des

Wünsches) an den der ersten anknüpft.

... du sinkest nieder

...

... kehret wieder!

Ein Kreis in Wort u. Reim, – ein Kreis auch in der Musik!

Bei “holde Träume, kehret wieder” eine außergewöhnlich geniale Fundierung eines sospiro, eines Seufzers, durch Anticipation des schweren Taktteiles. Statt, der Prosodie u. der Musik zu Ehren, die erste Silbe am ersten Viertel zu plazieren, – Schubert hält sonst streng an dieser Technik [fest] – bricht der Seufzer eine Bresche in die künstliche Ordnung und erzwingt das Naturrecht. Dieser geniale Moment bedarf aber der Voraussetzung der künstlerischen u. prosodischen Ordnung. Wie man sieht, ist solche Freiheit, dem Bedürfnis der Seele nachzugeben, technisch erledigt, nicht also Erfindung der Manieren, die übrigens alle Ordnung verwischen.

<sup>20</sup> In Max Friedlaender’s seven-volume edition of Schubert’s songs, *Nacht und Träume* is printed twice, in volume 1 (p. 240) and in volume 2 (p. 97). I have not traced the edition from which Schenker was working.



English translation of File 31, items 435–446 in the Oster Collection of the New York Public Library (papers of Heinrich Schenker), incorporating typed and handwritten revisions. Numbers in curly brackets refer to items in the file; numbers in square brackets indicate the individual (unnumbered) pages within items 435 and 436. For each of the three complete, typewritten essays, the complete poem of the song and a parallel English translation have been supplied.

{435}

## SCHUBERT'S DIE STADT

Am fernen Horizonte  
erscheint, wie ein Nebelbild,  
die Stadt mit ihren Türmen,  
in Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt  
die graue Wasserbahn;  
mit traurigem Takte rudert  
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal  
leuchtend vom Boden empor,  
und zeigt mir jene Stelle,  
wo ich das Liebste verlor.

On the distant horizon  
appears, as a foggy picture,  
the city with its towers,  
veiled in evening twilight.

A moist gust of wind rustles  
the grey watercourse;  
with a sombre pulse  
the boatman rows my craft.

The sun lifts itself once more,  
shining, up from the ground,  
and shows me that place  
where I lost my the most beloved.

[1] With regard to prosody, the poet uses his favourite verse type here, too:<sup>1</sup> each strophe contains four lines and each line three accents, with alternating masculine and feminine endings. For this verse structure Schubert chose triple metre, and in fact arranged things in such a way that each line, i.e. three accents, is accommodated in two bars. If, however, two bars of  $\frac{3}{4}$  time in fact provide only two accents (namely, the first beat of each bar), then the composer was faced with the additional problem of arranging the three accents in the verse structure against only two accents according to the metre.

Schubert solved this problem here by placing two verse accents in the first bar but only one, the third and last, in the second, as the following illustration shows:

$\frac{3}{4}$  time: 1    ∪    ∪    | 1    ∪    ∪  
verse structure: 1    –    2    | 3

Thus one verse accent falls on a musically unaccented beat: something strong on something weak. That is, however, something which is perfectly possible, precisely in  $\frac{3}{4}$  time, in spite of the weakness of the third beat, so long as this beat is not unduly burdened. Thus i.e. in the first line, *am fernen Horizonte*, the last word shows very clearly how the second accent (*Ho-*) is weaker than the last (*zon-*); and that which would otherwise be set out in words alone can be made even clearer by music by reserving the downbeat of bar 2 for the third accent and placing the previous accent on the third crotchet.

From this it follows that neither the prosody nor the  $\frac{3}{4}$  time is endangered by this procedure.

[2] In order to understand how Schubert set the poem, we must first study the way in which it unfolds. It turns out that the key to the situation does not appear until the second strophe, which contains the lyric sentiment: 'with a sombre pulse the boatman rows my craft'. Thus it is from the boat that the lover sees, on the distant horizon, the city referred to in the first strophe.

<sup>1</sup> The wording of the opening section suggests that this essay was intended to follow that on *Ihr Bild*; the first structure of the two poems is identical (three four-line strophes, with three accents per line).



In this way the ordering of the two strophes is inverted, different from what it would naturally be. Compare, for instance, *Ihr Bild*, where the plot unfolds normally.<sup>2</sup>

We are therefore dealing with a type of inversion which, to be sure, occurs often enough elsewhere in drama and poetry.

The second strophe thus gives us information about the way in which Schubert confronted the text, and in fact about the introduction itself.

*Introduction.* It is evident that the six-bar introduction represents a tone-painting, namely the depiction of the ‘moist gust of wind’ and the ‘sombre pulse’. It is, however, striking that the two do not appear simultaneously; rather, one follows the other, and in fact the ‘sombre pulse’ comes first and the second association follows in bar 3. To secure the aesthetic effect and to shape it more precisely, such a compositional procedure is recommended: that is, deploying the associations successively is better than piling them up at the same time and in the same place. Note further that the introduction ends with the association of the ‘sombre pulse’ on its own (bar 6), just as it began: thus the picture is rounded off before our ears in the [3] clearest possible way by ending as simply as it had begun.

It is rather difficult to explain how the harmony in the introduction is to be interpreted. The C in bar 1 might reasonably be supposed to be the tonic of C major or minor; there now appears the diminished-seventh chord of VII in G major/minor, namely, F#–A–C–E $\flat$ .

The question arises: is the key of C major/minor present, or does the diminished-seventh chord signify an actual modulation to G major/minor? The answer to this is given by bar 6, which returns to the note C and closes the introduction. If we look backwards from this bar, the key presented is that belonging to the note C, whereby the supposed diminished-seventh chord is to be understood as a raised IV, thus:

$$I - \#IV^{b7} - I$$

One could object: why raise the IV if its logical outlet, i.e. V, is avoided here? The answer can be formulated as follows: C major/minor would doubtlessly appear even better represented by I–#IV $^{b7}$ –V–I, but the composer’s very intention to come as close as possible to the image of the ‘moist gust of wind’ caused him to avoid the V here. This elision has, in fact, the consequent effect that the raised IV becomes ambiguous: by being raised it encourages us to expect a V, and thus functions in this sense as a true IV that must be joined to a V; on the other hand, the effect of the raised IV turns out to be plagal (IV–I)<sup>3</sup> precisely because the V has been omitted. By this ambiguity, then, the precise effect of the IV is weakened, and precisely in this fog, in this vagueness of meaning, it is quite specially suited to making the overall mood of the ‘foggy picture’ in the twilight convincing.

[4] Let us now consider the first strophe. What strikes us first is the fact that the accompaniment of the [left-hand] figure disappears and the melodic line is suddenly supported by mere chords. Why this occurs – what artistic courage is associated with it – will be explained later, after the course of the composition has itself revealed the explanation to us.

*First strophe.* The grammatical construction of the first strophe demands the composer’s utmost artistry from the outset: the four lines together make up just one sentence, whose subject is not deployed until the third line. And if the musical form is to follow the logic and the course of the sentence faithfully, then it must see to it that the melodic design is shaped from a single mould, without an imperfect cadence or some other interruption in the middle, as would be desirable if the construction of the strophe were different, i.e. if each a pair of lines already merged to form a smaller unit.

Schubert meets this grammatical demand by designing the musical idea, too, in a unified way, i.e. by avoiding even the weakest of two-part divisions; thus he avoids, for example, an imperfect cadence and turns

<sup>2</sup> A further sign that Schenker regarded his analyses of *Ihr Bild* and *Die Stadt* as a pair; see also note 1.

<sup>3</sup> In the typescript: IV–V.



to the subdominant at the end of the second line, in order to start from this point to secure an even better justified claim on the rhythmic course and [final] cadence.

At any rate, the IV is sounded already on the third beat of bar 8, at the start of the second line; nonetheless this fact does not in the least work against the effect intended, and reached in bar 10. Also, it is unnecessary to speak of a true key of F minor on account of the dominant in bar 9.<sup>4</sup>

If the configuration of the sentence has now thus been secured, then Schubert is also able to reproduce the course of logic in his melodic design, considered merely in the horizontal dimension, specifically by rising from G in bars 7–8 to A $\flat$  [5] in bars 9–10 and finally to arrive by way of C in bars 11–12 to the highest, crowning point in bar 13 at the words ‘evening twilight’.

*Accompaniment.* The accompaniment in the first strophe is new compared to the introduction, and follows the rhythm of the melody. It fulfils a special task by advancing the content in the metrically weak bars of the entire group (2, 4, 6), after the singer has executed the single accent in the bar and catches his breath in order to rest between the lines, for reasons both compositional and technical-vocal.

The accompanist has at this very moment a grateful opportunity to fulfil the composer’s intention, which consisted of creating a content that unfolded with all the means that were available to him.

*Second strophe.* Between the first and second strophe, the material from the introduction is inserted, and indeed again with the progression of the individual elements contained in it: bars 14–15 are simply the ‘sombre pulse’, bars 16–17 the combination just described.

We already said earlier that this accompaniment has its true home in the second strophe itself. It best relates to its content if the accompaniment is maintained for the entire duration of the strophe.

Now there were two possibilities: either the composer could decide to give the strophe its own setting, possibly in a new key; or he could forego such a far-reaching independence and form the strophe in some more dependent manner. Schubert took the second path; and if we pursue the question about why he wanted to do this, then the answer is not all that difficult to find. The accompanimental figure now appeared to be simply indispensable, and if he wanted to cling to it, [6] then it seemed right to him not to subject it to any further changes or transpositions, since in that case it could have doubtlessly forfeited its individual, pictorial significance.

However, such variations would have been unavoidable if he had constructed a new theme with a different chord progression. This explains the miraculous phenomenon, that the second strophe adheres to the accompaniment throughout its course, and at the same time to the harmony of a raised IV that is given by it. And thus there remains nothing more for Schubert to do than to create the melodic line from the spirit of this harmony.

Since the melody falls from E $\flat$  in bar 18 by way of C in bars 19–20 and A in bar 21, via F $\sharp$  in bars 22–23 and E $\flat$  in bar 24 finally to C, it describes in a large arc the harmony F $\sharp$ –A–C–E $\flat$ . Developed in this way, the [vocal line for] the second strophe, generally speaking, shares the character of the accompanimental figure on which it is based: accordingly, the second strophe is placed in the middle between the first and third, acting as the ‘moist gust of wind’ itself, which characterizes the basic situation.

It still remains to note that each line of the melody is separated by a pause for breath.

*Third strophe.* Finally the third strophe.

After the second strophe has finished sounding – the accompaniment gradually subsides, in full agreement with the principle by which it was introduced at the beginning of the strophe (of course with the component parts heard in reverse order) – the third strophe begins, in fact after a fermata.

<sup>4</sup> This is a good illustration of Schenker’s modern thinking about tonality. A traditional analysis of this passage might argue for V–I in F minor, but Schenker refuses to grant the C major chord the status of effecting a modulation.



Its composition is basically the same as that of the first strophe, but with the following changes:

- the accompaniment is set an octave higher;
- it is, furthermore, [7] maintained *forte* throughout – this applies to the melodic line as well as the accompaniment – so that Schubert is in fact able to express also in dynamic terms the arrival of the lyrical climax, i.e. the release of passion; and, finally,
- the version of the melodic line, in order to conform to the heightened demands of the unrestrained pain that streams forth, diverges from the first strophe with regard to the placement of stressed and unstressed syllables.

I shall discuss in greater detail only the last of these points.

And so the first accent of the second line, instead of being placed on the first quarter, as before, is brought forward by a beat to the previous bar, i.e. to the third beat of this bar. The reason for this was initially an external, grammatical one; for the words *leuchtend vom*, without an upbeat and set as a three-syllable trochee on the first quarter of the bar, would, with their unavoidable triplet, have caused an altogether uncomfortable crowding beside the second accented group, *Boden ein-* than would have been desired, especially here on account of the full breadth of the text. By setting it as he did, however, Schubert has actually achieved complete clarity by assigning a minim to the [first syllable of] ‘Boden’. Note further that the leap of a fifth in the melody, from F to C, appears to point ahead to the meaning of the short word *empor*: ‘up’. Such an anticipation is always more poetic and more effective than an association that occurs at the very point where the word occurs.

The third line, too, contains a displaced accent; this time it is the second accent, on *jene*, which is brought forward by a beat, i.e. it is placed on the second beat instead of the third. As this is accompanied by the signs [ $\leftarrow$ ][ $\rightarrow$ ], also applied to the second beat, and the Phrygian D $\flat$  in place of the diatonic D $\natural$ , then all these features work together to achieve the emphasis that Schubert has intended for the short word *jene*. Where rhythm, [8] harmony and dynamics point so urgently to something, then what is being referred to can be seen almost with one’s eyes.

By analogy with the second line, the first accent is advanced by a beat in the fourth line, too, making it possible for the midpoint of [the narrator’s] sentiments, *das Liebste* (which is something more than *die Liebste*),<sup>5</sup> to coincide with the first beat, whereas it would have appeared on the third beat had the pattern of the first strophe been followed. In addition the strongest dynamic marking, *fortissimo*, occurs on this word, as would be expected.

The melody is now finished, and the accompaniment returns in its own right, in order to complete the frame of the picture.

This is the accompaniment we find at the beginning, with exactly the same order of events.

*Moral.* If, in addition to aesthetic enjoyment, one wished to draw a moral from Schubert’s masterwork portrayed here, then one could say this with regard to contemporary accomplishments: The composer may, without doubt, be granted faith in the listener’s imagination. As obvious as it may have been to adhere to the accompaniment of the introduction for the course of the entire song, Schubert instead counts on the introduction steering the listener’s imagination in the desired direction, and on his imagination adhering to this direction by itself, without the accompaniment having to be constantly present. Schubert’s expectation is in fact never deceived, for without doubt the listener additionally completes this association during the first and third strophes by himself, so that it only appears to drop out even though it is not in fact used. From this follows the lesson, which cannot be overstressed, that it is unnecessary to molest the listener’s ear with a constant accompaniment figure merely for the purpose of keeping him securely under the spell of the mood [9] which, the composer believes, can be achieved [only] by the accompaniment figure. Such a procedure probably leads us to suspect an unduly great timidity on the part of the composer, who does not

<sup>5</sup> I.e. ‘that which is most beloved’ is a stronger sentiment than ‘the most beloved [woman]’.



dare to invite the willing imagination of the listener to take an active role. Yet sureness comes of course with the instinct of genius; that is, if Schubert did not have the intelligence to organize the introduction in precisely the way he did and, accordingly, to preserve it in the second strophe – here, again, with the doubled foresight of using to introduce and conclude [the strophe] – and finally to place it at the end of the entire song and indeed in conformity with the opening, in short if his instinct did not subsume this intelligence, he would never have been able to achieve the effect that he actually elicits.

{436}

### SCHUBERT'S IHR BILD

Ich stand in dunkeln Träumen  
Und starrt' ihr Bildnis an,  
Und das geliebte Antlitz  
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich  
Ein Lächeln wunderbar,  
Und wie von Wehmutstränen  
erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen fließen  
mir von den Wangen herab  
Und ach, ich kann es nicht glauben,  
dass ich ich verloren hab.

I stood in dark dreams  
and stared at her portrait.  
And the beloved face  
secretly came to life.

Around her lips there played  
a wonderful smile  
and how from tears of melancholy  
her eyes did sparkle.

My tears, too, flowed  
down from my cheeks,  
and, oh, I cannot believe  
that I have lost you.

[1] The first strophe of the poem already tells us about the situation and the mood: a lover stares at the picture of his beloved; hence the introductory two bars, which portray the act of staring.

This occurs simply by having the note B<sub>♭</sub> sounded on its own and held for three crotchets and, after being cut off by a crotchet rest, repeating the same thing again.

Note that holding onto the B<sub>♭</sub> throughout the two bars would have created an entirely different effect; and if the act of staring were to be portrayed symbolically, then precisely a twofold presentation of the note was necessary. The rests, then, represent that hole into which the sound virtually disappears.

After the two introductory bars, the first strophe begins.

The prosody exhibits four lines [per strophe], each with three accents, with alternating feminine and masculine endings.

Schubert accommodates each group of three accents in the space of two bars, of which the first consumes the first two accents.

Now for the character of the melody. At the words *und starrt* a diminished fifth C–G<sub>♭</sub> strikes our ear, which has a painterly purpose and clearly portrays the act of staring to the point of optical palpability. In the third line, the treatment of the first accent, on the article *das*, is striking.

In perfect accordance with its position in the verse structure, [2] Schubert, too, places it on the first crotchet of the bar, i.e. on the strongest beat, thereby giving expression to a highly important principle of song composition. The method that he applies, which is surely the only correct one, consists in his seeking to be as faithful as possible to the poet's verse structure in the music. As little as the poet may be reluctant on occasion to accentuate an insignificant word, so the composer may be permitted, indeed obliged, to do the same.

For where would elevated language end up if a poet misunderstood accentuation to such an extent that he would regularly allow only important words to be stressed? And does poetic rhythm have no other



resources, which would allow the next accent to appear stronger, if the previous one is occupied by an insubstantial word?

And the same applies to music. That is, the composer, too, has ways and means to allow a merely prosodic accent to be exceeded by the next accent, whether by melodic, dynamic or some other means. In our case, then, the accentuation of *das* in no way harms the next two since, on the contrary, the last two accents are in the end capable of placing the first in the modest place that it deserves. The composer, however, reaches a similar effect by constructing a short rising line [*eine kleine Steigerung*], B $\flat$ –C–D, which is perfectly sufficient to divert the weight from the B $\flat$  and give it to the higher point. And by making use, moreover, of dynamics (crescendo), which leads in its own way to the third accent, on *Antlitz*, then we truly need not trouble ourselves over the fact that the first accent might have in any way been reproduced too strongly in the music. Precisely such a method [3] of mirroring the poetic structure in the music, far from offending against the art of poetry or music, is on the contrary what makes it possible for the poetic model to remain at all times what it was in spite of its being set to music, i.e. poetry, elevated language; failure, on the other hand, to observe the poetic structure would have resulted in the unavoidably disagreeable consequence that what was originally poetry would have – wholly unnecessarily – been degraded by the music to the level of prose, as is unfortunately only too often the case in modern song-writing.

At the third line, which begins after a piano interlude, the return path from the dominant to the tonic begins (almost as if the preceding bars made up the antecedent [of an antecedent–consequent pair]), but no longer in B flat minor but rather in B flat major. Thus we have here, to begin with, a typical case of the well-known technique of mixture; but precisely here one is able to see what effect this simple technique is capable of achieving if used but sensibly; for here deception is reproduced musically by the contrast of the major mode as, specifically, ‘the countenance of the beloved secretly came to life’ for the starrer. Can the arrival of life be portrayed more vividly, more believably, than it is achieved here with the major mode? Note that Schubert, in order to simulate in parallel the gradual coming to life, makes use of a crescendo marking (which can perform a valuable service in another context, as we have seen); but he does so only towards the end of the bar, for it is only in that way that the growth become a reality can before our ears.

The first strophe comes to an end in bar 12; the piano accompaniment comes again to the fore, this time devoting itself to the last association by continuing both the motive and the key of the previous bar.

The second strophe now follows, which portrays further impressions of the lover as he contemplates the [4] portrait.

Staring becomes almost self-delusion for him: he sees a smile upon her lips, the tears of sorrow in her eyes. The music now devotes itself pictorially to these signs of what appears to be a gradual coming to life.

As if wishing to portray the smile, the gradual parting of the lips, the melodic line and that of the accompaniment gently separate, in oblique motion in bars 15–16, in contrary motion in bars 17–18.<sup>6</sup>

And how appropriately do the hairpin crescendo–decrescendo marks in bars 16–17 capture the position of the lips and the happy expression of smiling!

Of great significance is the association of bars 17–18 in the second strophe with bars 5–6, a thoroughly mysterious connection which, however it may remain unconscious, performs the greatest service to the composition in a purely musical respect. That the original semiquaver at the end of the bar is lengthened here to a quaver does not detract from the relationship, since immediately afterwards – in bar 16, and again in the same way in bar 22 – the semiquaver value is returned to the motive, ♪ ♪.

The second strophe is in the contrasting key of G flat major, i.e. the key built on VI, which, on account of its major modality, is better suited than a minor key to the lover’s enchantment.

In bars 23–24 the composer seeks a way of returning to his original strophic construction. He succeeds in a gripping ingenious way, by linking the little motive that has just been heard with the ‘staring’ notes of bars 1–2. (In place of the crotchet he uses simply a minim, so that in place of ♪ ♪ we now have ♫ ♫)

<sup>6</sup> In the typescript, 17–19.



Through this he succeeds, first of all, in preparing the listener [5] for a new element. Here it is the purely subjective lyricism of the lover: the picture is, so to speak, turned off; rather it is he himself and the impression [that the picture has made] on his soul that stand in the foreground. He speaks thus of his own tears – how beautifully the little word *auch* has found that difficult transition from the imagined tears in the beloved's pair of eyes to the real tears of the lover – and finally, as if losing himself dramatically in the situation and as if his beloved were standing before him physically, he cries out: 'And, oh, I cannot believe it, that I have lost you!'

For the return of the third strophe to subjective reality, the return – namely the purely musical return of the original music for the first verse – is very appropriate. In terms of instrumental form, we have here a regular three-part da capo form, A<sup>1</sup>–B–A<sup>2</sup>.

The return of the first strophe places the lover in a certain sense before our eyes, exactly as we saw him at the beginning, this time with the addition of even greater dramatic tension.

Thus Schubert has succeeded in retaining without change the actual situation: a kind of genre picture. This is the psychological foundation for the composition of the last strophe. But, by repeating the music of the first strophe exactly, is the text in conflict where there is a tone of despair: 'and, oh, I cannot believe it', etc.? One could object that the B flat major from bar 31 onwards, however well it suited the first strophe, as shown above, is basically of little use for the hopelessness of the situation here.

Nevertheless, the very content of the text apparently led the composer to set the expression of pain itself [6] still in major, however self-contradictory this seems: for in the words 'I cannot believe it' there remains in spite of all negation a soft glimmer of confidence; and as it is the composer himself who is on the track of this brings all honour to the music and affirms the truth that music can still get into those parts of the soul that have long been denied to words. This does not mean, however, that Schubert, in opposition to Heine, wants to leave us with a complete sense of calm: that glimmer of hope is, indeed, only a glimmer, nothing more; and thus Schubert is merely doing his duty when he follows the major with a deeply tragic minor. As if the last hope were gone, the piece closes with the contrasting minor-mode version of that melody that had once stood in major.

{437}

### SCHUBERT'S *MEERESSTILLE*

Tiefe Stille herrscht im Wasser, Ohne Regung ruht das Meer, Und bekümmert sieht der Schiffer Glatte Fläche ringsumher.	Deep stillness rules in the water; motionless, the sea rests, and anxiously the sailor sees flat surfaces all around.
Keine Luft von keiner Seite! Todesstille fürchterlich! In der ungeheuern Weite Reget keine Welle sich.	No breeze from any direction! Deathly, frightful stillness! In the enormous expanse not a wave stirs.

The song is accompanied entirely by arpeggiated chords, which are intended not so much to suggest waves but rather to introduce the mood of stillness.

Each line requires four bars; in each bar there is only one accent. Each group of four bars represents a small unit, and in this way corresponds to the tendency of the poet, who conveys a different element of contemplation in each of these lines.

What grammatical logic and punctuation are to the poet are, for the composer, the means of modulation. The composer organizes the poem into three parts. The first contains the first four lines and results in a kind of exposition with the most epic and quietest means. And, indeed, the impression of a celebratory peace is





emphasized at first in the course of the modulations that appear every four bars. Thus the first four bars, which set the first line, are in C major, the next four modulation to E major/minor,<sup>7</sup> the third group of four bars turn towards A minor and the last four finally arrive in F major.

To be sure, all modulation in this section, being in accordance with the poetic situation, is merely a silent modulation achieved by reinterpretation of harmonic values, but never by a chromatic modulation which would have jarred on account of its sudden nature. Thus the tonic chord of C major is, in its turn, reinterpreted as VI of E minor in bar 5, the beginning of the second line; {438} in bar 9, which introduces the third line, the tonic of E major is revalued as a dominant of A minor (here, at any rate, the diminished seventh on VII takes the place the V, to which it is closely related). In bar 13 the tonic of F major is finally introduced, after the composer had apparently reinterpreted the preceding A minor chord in bar 12 as a III in F major.

Thus each of the individual sections passes smoothly and silently into the next, never causing a disturbance, so that the sum total of all sixteen bars will be perceived as a large entity.

To this regularity, which expresses more global intentions, is added another, internal, quasi-local regularity, which at first considers each group of four bars. And this is based on the fact that every group of bars concludes with its tonic, always by the dominant. Thus the first line concludes with the tonic of C major, the second with that of E major, the third with that of A minor, the fourth with that of F major. Thus Schubert, by the strict logic in applying these means, achieves the result that the epic quality of the given material receives adequate expression without the smaller details being left out of consideration, such as, for instance, the pedal point on F in bars 13–16, which is associated with the idea of ‘flat surfaces’.

Concerning the treatment of the vocal line itself, we immediately perceive therein an important principle, which gives evidence of the composer’s greatest artistic insight. The vocal line takes on board all the instances of modulation and gives such precise expression to them by {439} its own means that, even if the accompaniment were to be left out, the process of modulation would still be visible in the vocal line itself. Such a mirroring of the harmonies in the melody is of immeasurable value and merits the careful study of its detailed effects.

The next two lines of the poem correspond to the second, middle section of Schubert’s composition. Here, chromaticism makes its right and proper entry.

The basis for chromaticism here is, on the one hand, the psychology of the linguistic form of this sentiment. The contemplation of the motionless sea surface, as was initially expressed entirely in objective terms in the first four lines, is transformed here into the subjective feeling of fear. This fear now insinuates itself in the language that it influences by, so to speak, robbing the sentences of their verbs: it is as if they almost remained stuck in the throat of the fearful [sailor]. How the fear sounds increased from the interjections: ‘No wind from any direction! Deathly, frightening silence!’

But what musical means are better suited to portraying such psychological conditions than chromatic modulations? These may represent merely fragments of tonalities, as *pars pro toto*, but how well they suit the fragmented language here!

The harmonic plan of the composition at this point is as follows:<sup>8</sup>



<sup>7</sup> In the typescript *C dur/moll*, a mistake: the chord in bar 8 is E major, not C major. The reason Schenker writes ‘dur/moll’ is that the preceding harmonies aim at a cadence in E minor (by the simple reinterpretation of C major as VI of E minor), but Schubert raises the third (*tierce de Picardie*) at the point of resolution.

<sup>8</sup> There is no music example in the typescript, and it is not clear how much analytical notation (roman numerals, slurs) Schenker would have included; as he is keen to emphasize in the commentary that follows, there are a number of possible ‘readings’. To make it easier to follow Schenker’s discussion, I have written out chord progression in bars 17–24 of the song in simple four-part harmony, without octave doublings.



{440} The first chord, built on F, is an altered chord, with D $\flat$  taking the place of D $\natural$  in view of the following  $\frac{6}{4}$  and can obviously be understood as a IV in A minor.

If, further, one wished to hear the bass note in the third bar, namely E $\flat$  initially and preferably as D $\sharp$ , then the result would [again] be the altered-seventh chord on the raised IV (D $\sharp$ ) of A minor, whose intervals are rearranged [from the first bar]; and this indeed the case because the root D $\sharp$  ascends through E to the diminished third F and, conversely, F [in the bass] descends through E to D $\sharp$ . Viewed in this way, the  $\frac{6}{4}$  chord on E in the second bar would be merely a passing harmony and in all three bars there is in effect only the one chord, the one tonality.

Alongside this reading there would be a second interpretation, which corresponds more precisely to the composer's notation: In the first bar the raised IV, in the second the V, albeit only as a  $\frac{6}{4}$  chord, whose resolution to 5/3 (i.e.  $\begin{matrix} B \\ E \end{matrix} \begin{matrix} G\flat \\ E \end{matrix}$ ) is omitted by ellipsis. The difference between the two readings is only a very small one. Thus in the first case, in order to understand what follows in the fourth bar, one would have to assume that the D $\sharp$  that stands for E $\flat$  is transformed back into its original D, i.e. it is made diatonic, but additionally a new chromatic note, F $\sharp$ , is used, which then all together results in V $^7$  in G major. The second reading, on the other hand, forces us to regard the chromatic modulation as having taken place already in the third bar. Between conflicting interpretations I personally incline in principle towards favouring the one which is capable of maintaining the tonality for a longer time. In my view, one cannot speak of a {441} successful modulation and another key unless it happens that no explanation can help to maintaining the original tonality.

And now for the next four bars. The progression in bars 4–5 can be interpreted either – again according to the composer's notation – as an independent chromatic modulation, or something within the confines of the same tonality (F sharp minor), if in fact the C is heard enharmonically as B $\sharp$ , in which case  $\begin{matrix} A \\ F\sharp \\ D \\ B\sharp \end{matrix}$  would represent an altered-seventh chord on the raised IV in F sharp minor, which is followed by V. Although in this passage both readings are correct, it is nevertheless certain that the passage from the fifth bar onwards is governed by only one key, that of E major/minor.<sup>9</sup> The harmonic progression from the fifth bar onwards is II–V–IV–V. In the seventh I am assuming the original [harmonic] meaning, in spite of what appears to be [#]VII–I. For the chromaticism found here is only of local harmonic significance, since it is called upon to change the V, i.e. to raise its value, to a tonic only temporarily, as results from this very progression, which teaches us that we had always remained in E major/minor, and had by no means moved to B major.

Summing up the musical modulations in these bars, we see the chromaticism in the first half in any event as having a far greater effect than the second, which belongs entirely to the same key.

{442} Before we proceed further, note the close of this group, at which the dominant of E major appears. The effect of this technique is an extraordinary one because it creates a most powerful and individual opposition to the earlier method of phrase endings. Just consider that, until now, we have had four different tonic chords as the conclusion of each four-bar group; now, however, for the first time this regularity is lifted insofar as two-times-four bars are put together to form an eight-bar group, at the end of which the dominant arrives, instead of a tonic. One can verily see – the effect of the dominant is so strong, all the more so as a fermata is placed above it – how the man on board looks around him in fear for a long, long time, questioning with his eyes: When, finally, will 'Aeolus loosen his fearful grip'?<sup>10</sup> In what a wonderfully organic way has this technique grown from the underlying psychological mood!

The melodic line, in this group as much as in the first, remains logically true to the principle of mirroring the modulations.

<sup>9</sup> Again, Schenker writes *dur/moll* because the F sharp minor chord in bar 21 implies E major, the diminished seventh two bars later suggests E minor.

<sup>10</sup> 'Aeolus das ängstliche Band zu lösen': a paraphrase of two lines from Goethe's companion poem, *Glückliche Fahrt*.



Gradually, however, the fear recedes. Powerless, the feeling of the mortal being gives way to the supreme power of nature, in whose majestic obstinacy it humbly vanishes, shivering and, at the same time, with ardour. And so, then, both the poet and his musical interpreter again give in to the objective contemplation: the words recover, the music recovers.

{443} For this reason, the aforementioned regularity returns in this final [pair of] group[s]. Again it is only four bars which come together to form a group, and again one hears, as before, the tonic ringing at the end, until finally the last tonic [chord] closes the whole picture.

Finally, the particular beauty of the vocal line here should be emphasized, where on occasion of the immediate succession of the E major and E minor triads the line accordingly allows us to hear the major third and, immediately afterwards, the minor third.

This consummate masterwork was composed by Schubert when he was not yet twenty-one-years old!

{444}

### SCHUBERT'S *DES FISCHERS LIEBESGLÜCK*

Notated in  $\frac{6}{8}$  time, but in such a way that, instead of  $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , the following musical rhythm is chosen:  $\text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . That is, in such a way that the accented beat takes up only a quaver, and the two short ones are, likewise, a quaver each.<sup>11</sup> Thus it is the accent alone that expresses stress in the poetic metre, without the additional help of extra time. One would search in vain among the more recent composers, such as Wolf or Strauss, for such a splendid technical solution to the problem of a dactylic rhythm within  $\langle 6/8 \rangle$  time. It assumes a complete mastery over rhythm and over melody, and a vast amount of experience.

The modulations here are very gentle: to F major in bars 7–8 major by reinterpreting VI in A minor as I in F, leading to I–V–[I in F]. Then by way of C major to G minor (I<sup>[b]</sup> of C = IV of g), to D minor (I of G minor = IV of D minor), to A minor (I of D minor = IV of A minor), and so on.

Bar 16: The piano provides the rhythm  $\text{♩} \text{♩}$  in the right hand, ahead of the vocal line.

Bar 18: Apparently II–I over a I pedal, E in the melodic line is, however, a suspension or an anticipation (E–A), and the same thing occurs more clearly as a suspension in bar 20, in a certain sense a 9–8 above IV.

{445}

How subtle is the nuance:



Bar 19: the harmonic progression by a third: F–A<sup>#3</sup>

The melodic line also contains all modulations and harmonies within itself.

The whole song is bathed in *pianissimo*.

### NACHT UND TRÄUME

Line 3, *Wie dein Mondlicht durch die Räume*, repeats the melody of line 2, entirely in accordance with the meaning [of the words]. Modal mixture with B minor, thus the major mode on G (VI)<sup>12</sup> [Line 6] *rufen, wenn der Tag erweist* elaborates<sup>13</sup> VII in terms of the minor, thus e–d $\flat$ –c $\sharp$ , not d $\sharp$ .

<sup>11</sup> The *average* value of the two notes is a quaver; but Schenker's point is surely that the longest note (dotted quaver) occurs not at the point of accent but on the syllable that follows.

<sup>12</sup> That is, there is an implied change from B major to B minor, but the latter is represented by its submediant, G major.

<sup>13</sup> *componiert die VII . . . aus*: a very early instance in Schenker's work of the term *auskomponieren* (to elaborate, literally 'to compose out').



That makes the contrast with  $d\flat$  in the following bar all the more impressive.

The seventh of VII, g, is reinterpreted [enharmonically] as  $f\sharp$ , and so there follows:

$\text{III}_{\times 3}^7 - \text{VI} - \text{II}^{\sharp 3} - \text{V} -$ , followed again by

$\text{III}_{\times 3}^7 - \text{VI} - \text{II}^{\sharp 3} - \text{V}$  and finally leading to I, etc.

In the last two lines, the melody from the first strophe returns, as if in agreement with the meaning of the words *Kehre wieder, heilige Nacht!*, etc.

{446}

The poet, moreover, does this with a great deal of thought, making the last line (signifying a desire) connect to the first:

. . . *du sinkest nieder*

. . . *kehret wieder!*

A circle in word and rhyme – a circle, too, in music!

At *holde Träume, kehret wieder* an unusually ingenious basis for a *sospiro*, a sigh, by anticipation of a strong beat. Instead of placing the first syllable on the first beat, in obedience to the prosody and the music – Schubert otherwise sticks firmly to this principle – the sigh creates a break in the artistic order and forces its natural right. This ingenious idea, however, required the presupposition of artistic and prosodic order. As one can see, such freedom, to yield to the needs of the soul, is achieved by technical means, i.e. not by the invention of a mannered approach, which does away with all sense of order.