



Zusammenfassung

Vortrag 1 am 9. Oktober 2018

Franz Schubert (1797-1828) ist der erste große Komponist der romantischen Epoche. Seine Bedeutung wurde aber erst nach seinem frühen Tod erkannt. Schubert gilt als Schöpfer des Klavierlieds, er hat aber auch im Bereich der Instrumentalmusik bedeutende Werke hinterlassen. Schubert lebte in Wien und war ein Zeitgenosse Beethovens, den er nur um eineinhalb Jahre überlebte.

Die Epoche der Frühromantik und der Wandel in der Kunsthaltung

In der Musik geht der Epoche der Romantik die Epoche der Klassik voraus – wie auch in der Literatur: mit Goethe und Schiller. Die Epoche der Frühromantik überlagerte sich teilweise mit der Epoche der Klassik.

1780 - 1830	Wiener Klassik	Haydn, Mozart, Beethoven
Um 1800	Weimarer Klassik	Goethe, Schiller

1815 - 1830	Frühromantik	Schubert, Weber, Mendelssohn
1830 - 1860	Hochromantik	Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt
1860 - 1900	Spätromantik	Brahms, Bruckner, Wagner, Verdi, Mahler, R. Strauss, Debussy

Die **Kunsthaltung der Romantik** ist eine grundsätzlich andersartige als die der vorangehenden Klassik. Die romantische Kunst ist eine subjektive Kunst; eine Kunst, die primär vom Ich des Künstlers handelt: von seinem persönlichen Empfinden, seinen privaten Erlebnissen und Träumen. Die Kunst der Klassik dagegen war eine idealistische Kunst, die sich an die große Öffentlichkeit wandte und allgemeine menschliche Ideale propagierte.

Die Ursachen dieser Haltungsänderung in der Kunst liegen in der Zeitgeschichte: Die Künstler und Literaten der Klassik unterstützten die Ideen der französischen Revolution (ab 1789). In der durch den Wiener Kongress (1815) eingeleiteten "Restauration" herrschten jedoch weitgehend wieder die aristokratischen Verhältnisse der vorrevolutionären Zeit, so daß sich die auf Veränderung eingeschworenen Künstler enttäuscht von der Öffentlichkeit zurückzogen. Durch die Karlsbader Zensurbeschlüsse (1819) wurde ihnen sogar explizit ein politisches Engagement verboten. So suchten sie ihre Themen fortan eher im privaten Bereich: die subjektive Kunst des Biedermeier und der Romantik entstand.

Die **Kunst des Biedermeier** – etwa in der Malerei - lenkt den Blick auf den kleinen Mann und auf das subjektive, private kleinbürgerliche Glück, gelegentlich mit humoristisch-ironischer Färbung (z.B. Carl Spitzberg). Der Rückzug ins Private ist auch für Schuberts Haltung als Komponist und Musiker charakteristisch: Beethoven hatte stets die Öffentlichkeit gesucht, Schubert dagegen komponiert im Grunde nur für sich und seine Freunde. Sein Lied "An die Musik" thematisiert seinen Rückzug von der Welt.

War das Biedermeier in der Malerei eine Kunst des subjektiven Blicks auf die kleinbürgerliche Welt, so ist die **romantische Kunst** eine subjektive Kunst, die sich ganz von der realen Welt ab- und dem Inneren des Künstlers zuwendet: dem Reich der subjektiven Phantasie, dem Reich des Irrealen, des Traums.



Begriff und Wesen des Romantischen

Der Begriff "Romantik" kommt von der Literatur her. Novalis und Friedrich Schlegel leiteten ihn vom Begriff des Romans ab. Der Roman war um 1800 *die* literarische Gattung der erfundenen, unwirklichen, fantastischen Erzählung. "Romantische" Kunst ist also eine "romanhaft" Kunst im Sinne des Irrealen und Phantastischen.

Allgemeine Wesensmerkmale und Inhalte romantischer Kunst

1. Weltschmerz und Weltflucht

- mit **Sehnsucht nach Erlösung** von der Welt
(durch die Kunst, durch Liebe oder den Tod: Schopenhauer).
- oder **Flucht in den Traum**
Für Schubert war der Traum von besonderer Bedeutung
(autobiographische Erzählung "Mein Traum", 1822).
Komponieren bedeutete für Schubert sich eine andere Welt erschaffen.

2. Vorrang von **Gefühl** und **Empfindung** gegenüber Verstand und Vernunft.
Bedeutung des Metaphysischen und Irrationalen.

3. Wichtigstes künstlerisches Thema: die **menschliche Liebe**

4. Die **Natur** als Rückzugsort und auch Ansprechpartner für den Romantiker:
Ort der Unberührtheit, Menschenferne, auch des Unheimlichen, Wundersamen.

5. **Hinwendung zur Volkskultur**: Volkslieder, Märchen, Sagen, Balladen

6. **Hinwendung zu Verganem** (Historismus: Wiederaufleben alter Kunststile:
Neo-Gotik, Neo-Romanik, Neo-Renaissance; Wiederentdeckung von Shakespeare und des Mittelalters.

7. Tendenz zur **Unschärfe der Form** in der künstlerischen Darstellung:
Verwischen der Konturen, das Unschärfe, Schwebende, Mehrdeutige, Vage, Fragmentarische
in Form und Gestalt – bis hin zur Auflösung der Formen im rein Atmosphärischen.

Schuberts Leben und sein musikalischer Werdegang

Schubert ist in Wien geboren und gestorben, er hat im Grunde nie seine Wiener Heimat verlassen. Sein Lebenslauf weist äußerlich kaum bedeutende Ereignisse oder Einschnitte auf – wenn man von seiner schweren Erkrankung (Syphilis, ab 1823) absieht.

4 Lebensabschnitte:

1797 - 1807	Kindheit	Soziale Herkunft – Erster Musikunterricht
1808 - 1812	Schulzeit	Sängerknabe, Konvikt-Orchester, erste Freunde
1813 - 1817	"Lehrjahre"	Erste bedeutende Kompositionen: Lieder – Unterricht bei Salieri
1818 - 1828	Meisterjahre	Freischaffender Komponist – Freunde – Krankheit – Tod 1824 - 1828: Bedeutende instrumentale Spätwerke, "Winterreise"



Zusammenfassung

Vortrag 2 am 23. Oktober 2018

Schubert und das Lied (1)

“Der Brennpunkt in Schuberts Schaffen ist das Lied” (Georgiades), insofern es seine Strahlen auf alle anderen Gattungen, also auch auf die Instrumentalkompositionen Schuberts aussendet – was noch zu zeigen sein wird. Als subjektive Kunstform ist das Kunstlied eine spezifisch romantische Musikgattung. Im späten 18. Jahrhundert entstanden, grenzt sie sich im Laufe ihrer Entwicklung mehr und mehr von dem zunächst populäreren Volkslied ab. Schubert komponierte über 600 Kunstlieder, die ersten noch im Kindesalter. Ein Vergleich von Schuberts Lied “Der Lindenbaum” mit dessen späterer Volkslied-Bearbeitung durch Friedrich Silcher (“Am Brunnen vor dem Tore”) zeigt die tief greifenden **Unterschiede** zwischen einem **Volkslied** und einem **Kunstlied**.

Die äußeren Unterschiede zwischen einem Volkslied und einem Kunstlied sind:

Volkslied	Kunstlied
1. Mündlich überliefert, Komponist und Textdichter meist unbekannt	Schriftlich überliefert als unveränderbare Komposition Komponist und Dichter bekannt.
2. Einfache Grundmelodie Instrumentalbegleitung nicht überliefert	Anspruchsvolle Singstimmenmelodie Auskomponierte Klavierstimme als Begleitung und mit zusätzlichem Bedeutungsgehalt
3. Form: Strophenliedform (jede Textstrophe hat dieselbe Melodie)	Form: 1. Strophenliedform oder 2. Variierte Strophenliedform oder 3. Durchkomponierte Form

Das **Lied “Der Lindenbaum”** ist das 5. Lied des Liederzyklus “Winterreise”, den Schubert 1 Jahr vor seinem frühen Tod komponierte. Schubert wählt für das Lied die “variierte Strophenform” und macht aus der Gedichtvorlage ein kleines musikalisches Drama, das die verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen des Texts (Traum, Gegenwart, Rückblick) differenziert voneinander abhebt und zueinander in Beziehung setzt.

Der Liederzyklus “Winterreise” erzählt die Geschichte eines jungen Gesellen, der von seiner Geliebten verlassen wurde und eines Nachts, bei Sturm und Schnee, seine Heimat verlässt um einsam in die Ferne zu ziehen. Dabei kommt er an dem Lindenbaum vorbei, der für ihn zum Symbol seiner Liebe geworden ist.

Schubert beginnt das Lied mit einem kurzen Klaviervorspiel, das das Rauschen der Blätter des Lindenbaums tonmalerisch nachahmt. Er komponiert die 1. Strophe in Dur (als selige Erinnerung an die “guten Zeiten”), die zweite Strophe aber, die die Realität des mühsamen Wanderns schildert, in Moll. Für die 3. Strophe, die die Auseinandersetzung des Gesellen mit Wind und Wetter schildert, komponiert er schließlich eine melodisch völlig neue Musik, die vor allem von dem tonmalerischen Windmotiv im Klavier geprägt wird, nun im furiosen “con brio”-Charakter. Dadurch dass das Windmotiv auch für das Vor- und die Zwischenspiele konstitutiv ist, gelingt es Schubert, die verschiedenartigen Teile zu einer Einheit zu fügen. Eine entscheidende Rolle in der Komposition spielt also der Klavierpart, der nicht nur die romantischen Harmonien zur Melodie beisteuert sondern die Komposition durch eine zusätzliche – tonmalerische – Bedeutungsdimension bereichert.



Auch im 1. Lied der **“Winterreise” (“Gute Nacht”)** ist der abrupte Dur-Moll-Wechsel das prägende Stilmittel. Und auch hier komponiert Schubert eine variierte Strophenform. Entsprechend dem trostlosen Textinhalt der ersten drei Strophen strahlt die marschartige Musik hier eine tiefe Melancholie aus, geprägt von einer resignativ absteigenden Melodielinie in Moll. In der 4. Strophe jedoch erklingt dieselbe Melodie in Dur. Charakterisierte der Liedtext den wandernden Gesellen in den ersten 3 Strophen als gram- und hasserfüllt, so kommt in der 4. Strophe dessen wahre innere Empfindung zum Ausdruck: tiefe Liebe. Es ist aber eine Liebe, die voller Schmerz ist. Und die nun vorherrschende Dur-Tonart scheint in Zusammenhang mit der weiterhin resignativ absteigenden Melodielinie diesen Schmerz eher zu verstärken als zu lindern.

Das süße Dur im Pianissimo suggeriert eine Wehmut, die stärker anrührt als der heftigste Schmerz in Moll. Dies ist ein grundsätzliches Phänomen in Schuberts Musiksprache, das typisch ist für den oft “gebrochenen” Ton vor allem seiner Spätwerke: dass etwa der Dur-Dreiklang - landläufig ein Akkord der Freude - per se noch kein ungebrochenes Glück verheißt, - wie umgekehrt aber auch ein Moll-Klang bei Schubert nie ganz ohne Hoffnung ist. Schubert sprach selbst einmal von dieser inneren Zerrissenheit: “Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz” (Aus Schuberts Erzählung “Mein Traum”, 1822).

Das Kunstlied vor Schubert

Die Gattung Kunstlied ist in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden, also in der Epoche der Wiener Klassik bzw. Vorklassik. Davor gab es im Bereich des Sologesangs nur die barocke Arie – eine völlig andersartige Form als das spätere klassisch-romantische Klavierlied. Mitentscheidend für die Entstehung des neueren Klavierlieds war die Entwicklung des Hammerklaviers, mit dem sich ein völlig andersartiger Klang- und Ausdrucksreichtum entfalten lässt als auf dem barocken Cembalo (Spinett). Ebenso bedeutsam war das Aufkommen der neueren Gedichte-Literatur seitens der großen klassischen Dichter Goethe und Schiller. Schubert komponierte zunächst Schiller-Balladen, später bevorzugte er neben vielen anderen Dichtern vor allem Goethesche Gedichte.

Die frühen Kunstlieder ähnelten noch sehr den Volksliedern, insofern ihre Struktur, ihre Form (Strophenliedform!) und auch die Klavierbegleitung sehr einfach waren. Die Vertonung von Goethes Ballade “Der König in Thule” durch den vorklassischen Komponisten und Leiter der Berliner Singakademie Carl Friedrich Zelter – Goethes musikalischen Berater – zeigt das primäre Anliegen dieser frühen Kompositionen: vor allem das Versmaß, die Metrik der Gedichte sollte klingend hörbar werden; die Musik sollte also der Dichtung dienen – statt das Gedicht musikalisch “auszudeuten”, wie dies dann Schubert tat. Goethes Verhältnis zu Schubert war von einem unverhohlenen Desinteresse Goethes an Schuberts kompositorischen Fähigkeiten geprägt. Schuberts Widmung von einigen seiner Lieder an Goethe beantwortete der Dichter nicht einmal.

Schubert wurde in seiner kompositorischen Entwicklung nicht von der Berliner Liederschule um Zelter beeinflusst, auch nicht von den Wiener Klassikern, die ebenfalls Lieder komponierten. Schuberts erstes Vorbild in der Liedkomposition war der Vorklassiker Johann Rudolf Zumsteeg, Schillers Schulfreund, der für seine Balladenkompositionen bekannt war. Schuberts erste Liedkompositionen waren Balladen. **Der Durchbruch als Liedkomponist** gelang Schubert mit der Vertonung von Goethes **Ballade “Erlkönig”**, Schuberts offizielles “opus 1”. Das Neuartige an Schuberts Komposition war, dass Schubert sich von Goethes strengem Versmaß befreite – vor allem etwa von der periodisch-schematischen Taktgliederung eines Zelter - und ein frei durchkomponiertes musikalisches Drama schuf. Ein Drama mit drei individuell



handelnden Personen (Vater, Sohn, Erlkönig), denen Schubert mit verschiedenen Tonhöhen, Tonarten und Melodien einen individuellen Ausdruckscharakter verlieh. Neuartig ist vor allem der höchst anspruchsvolle, fast orchestrale Klavierpart. Mit ihm gelang es Schubert nicht nur Szenen tonmalerisch auszugestalten sondern auch den erregten psychologischen Grundton des Dramas zu schaffen. Entscheidend zu dem großen Erfolg des Werks in Wien (1821) trug der Hofopernsänger Joh. M. Vogl bei, der mit diesem Lied zum großen Schubert-Verehrer und –Interpret wurde. “Der Vogl macht den Schubert flügge”, so die damalige Presse.

Neben **Zelter** und dem Komponisten **Johann Friedrich Reichardt** vertonte den “Erlkönig” auch **Carl Löwe** – der Hauptmeister der musikalischen Ballade. Löwe komponiert wie Schubert hochromantisch, zeigt sich aber vor allem formal immer in einem klassizistischen Schema gefangen. Schuberts durchkomponierter “Erlkönig” dagegen ist formal ein Geniestreich.

Weitere Lieder Schuberts

Ein Lied voller Hoffnung und Glück ist das Lied “**Ungeduld**” aus dem Zyklus “Die schöne Müllerin” (1822). Das frühe Lied “**Der Wanderer**” (1816) dagegen scheint Schuberts späteres Schicksal vorwegzunehmen: “Dort wo du nicht bist, da ist das Glück”. - Ein bereits in der Gedichtvorlage (H. Heine) großartig “komponiertes” Lied ist das allegorische Lied “**Die Taubenpost**”, komponiert in Schuberts letztem Lebensjahr: ein ebenso leichtfertig anmutendes wie – am Ende, wenn die Allegorie mittels einer überraschenden “mediantischen” Harmoniewendung offenbar wird – nachdenklich stimmendes Lied. – Schließlich der vielleicht ergreifendste Hymnus auf die Schönheit von Gottes Welt: Schuberts Lied “**Im Abendrot**” – in einer der schönsten Aufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau.



Zusammenfassung

Vortrag 3 am 6. November 2018

Schubert und das Lied (2)

Schubert hat wunderbare, unverwechselbare Melodien erfunden, er war aber auch ein Meister der Harmonik. Eine spezielle Vorliebe hatte Schubert für **“mediantische” Harmonieverbindungen**: Harmoniefolgen, die nur entfernt zu einander eine Beziehung haben. Das Erscheinen einer mediantischen Harmoniefolge weckt beim Hörer das Gefühl eines Schweifens in die Ferne, das Empfinden des “Blicks” in eine neu sich auftuende “Landschaft”, das Gefühl von Sehnsucht. Im abendländischen Tonartensystem sind Tonarten und Harmonien, die im Abstand einer Quint voneinander entfernt sind, sehr eng miteinander verwandt (z.B. C-dur und G-dur), weil unser Tonartensystem auf dem Quintenzirkel beruht. Bei der mediantischen Harmoniebeziehung aber ist der Abstand zwischen zwei Harmonien eine Terz. Die Terz ist der mittlere Ton eines Dreiklangs, daher der Begriff “Mediante” (medius: der mittlere). Eine Mediante ist also eine harmonische Terz-Beziehung. Harmonische Beziehungen über Terzen aber sind entferntere Beziehungen (z.B. C-dur – E-dur, oder C-dur – As-dur). Ausnahme: die Kleinterz-Beziehung zwischen Dur und Moll (z.B. C-dur und A-moll).

Interpretationen zu Liedern aus der “Winterreise”

Nr. 2 “Die Wetterfahne”

Die Wetterfahne ist in diesem Lied das Symbol des Wetterwendischen, das Symbol der Launenhaftigkeit der Liebe: ein Vorwurf, den der verzweifelte Geselle seiner ehemaligen Geliebten gegenüber erhebt. Klaviervorspiel und Gesangsmelodie ahmen in ihrer ständig wechselnden Bewegungsrichtung den kontinuierlich sich drehenden Wind nach. Schnelles Tempo, tänzerischer 6/8-Takt und aufbrausende Triller unterstreichen die Launenhaftigkeit des Naturelements. Der eruptive Ausbruch größten Schmerzes seitens des Gesellen (“Ihr Kind ist eine reiche Braut”) wird mit einem plötzlichen “harten” Dur im ansonsten durchgängigen Moll-Kontext dargestellt sowie mit “reichen” Koloraturen unterstrichen. Auch in diesem Lied zeigt sich also wieder die Ambivalenz und Gebrochenheit des Tongeschlechts bei Schubert: ein Dur-Akkord stellt per se nicht “Freude” dar, seine symbolische Bedeutung wird durch den Kontext determiniert.

Nr. 3 “Gefrorne Tränen”

Die Tränen, die der Geselle in Erinnerung an seine Geliebte während seines Marsches in der kalten Winternacht vergießt, gerinnen sofort zu Eis. Der Geselle zeigt sich darüber verwundert. Dachte er doch, dass seine direkt aus dem glühenden Herzen kommenden Tränen so heiß seien, dass sie “des ganzen Winters Eis” zerschmelzen könnten. Die Dialektik von “kalt” und “heiß” prägt Struktur und Ausdrucksgehalt von Schuberts Komposition: monotone staccato-Akkorde und “kalte” secco-Einzeltöne in Moll ohne Bindung und Gefühl wechseln sich ab mit warmen kantablen Melodiebögen in dur und vermischen sich. Expressiver Höhepunkt ist die plötzliche harmonische Modulation nach dem höheren Es-dur (gegenüber der “kalten” Grundtonart D-moll), wodurch die Musik höchste menschliche Glut auszudrücken scheint. Die Rückkehr zur trostlosen Ausgangstonart D-moll am Ende des Lieds jedoch zeigt, dass des Gesellen Wunsch eine Fiktion war. Auch in diesem Lied ist also der typisch romantische Vorrang von Vision und Traum gegenüber der Wirklichkeit konstitutiv.



Nr. 11 “Frühlingstraum”

Das Lied drückt die Sehnsucht des Gesellen nach Frühling und (menschlicher) Wärme aus. Der Geselle schläft und träumt vom Frühling. Doch wie im Lied “Der Lindenbaum” fährt die Wirklichkeit jäh dazwischen: mit dem plötzlichen Krähen der Hähne erwacht der Geselle und findet sich in der dunklen, kalten Wirklichkeit wieder. Er sucht dieser zu entfliehen und bemüht sich wieder in den Traum zurückzufinden. Doch dann (3. Strophe) scheinen sich Traum und Wirklichkeit zu vermischen: Eisblumen am Fenster erscheinen ihm als Frühlingsboten. Bemerkenswert ist, wie Schubert die inhaltlich verwandten Textteile des Gedichts erkennt und seine musikalische Form den verschiedenen Strophen anpasst: dieselbe Musik also für die Strophen 1 und 4, 2 und 5, 3 und 6, wie wenn Schubert das Gedicht selbst getextet hätte im Hinblick auf die von ihm komponierte 3-teilige Strofenliedform. Die gegensätzlichen Stimmungen von imaginiertem Frühling und kalter Winternacht skizziert Schubert mit wenigen, aber charakteristischen musikalischen Mitteln: den Frühlingstraum durch eine wiegenliedartige Musik (6/8-Takt, legato, piano, Dur-Tonart), die kalte Winter-Realität durch harte Einzelakkorde im fortissimo (vgl. “Gefrorene Tränen”), durch eine Moll-Tonart und ein unheilverkündendes Bassoktaven-Ostinato im Klavier. Faszinierend ist außerdem, wie Schubert die beiden verschiedenen Ebenen zu Beginn der 3. Strophe durch abgeleitete Übergangsfiguren nahtlos miteinander verbindet (Charaktermetamorphose: Schubert scheint hier Richard Wagners spätere “Kunst des Übergangs” zu antizipieren.) Vielfache Tonmalerei – z.B. im 3. Teil: die “Herzschläge” des Klaviers.

Nr. 20 “Der Wegweiser”

“Der Wegweiser” ist dasjenige Lied im Zyklus, das neben den Liedern “Das Wirtshaus” und “Der Leiermann” am intensivsten die romantische Todessehnsucht thematisiert: Erlösung vom Leiden an der Welt und der Liebe durch den Tod. Der Wegweiser weist unaufhaltsam auf die Straße, “die noch keiner ging zurück”. Schubert errichtet seine Musik über einem strengen Trauermarsch: Moll-Tonart, 4/8-Takt, gleichförmige Achtelrhythmen bzw. punktierte Rhythmen (vgl. Trauermarsch von Beethovens “Eroica”). Das Prinzip der variierten Strophenform (u.a. Moll-Dur-Wechsel) verlässt Schubert in der 4. Strophe, indem er hier durch ein frei komponiertes, harmonisch und lautstärkemäßig kontinuierlich sich steigerndes Ostinato (Tonwiederholung) einen Todesmarsch komponiert, der in seiner Rigidität angesichts der wenigen verwendeten musikalischen Mittel weder vor noch nach Schubert seinesgleichen finden dürfte. Am Ende dumpfe “Glockenschläge”.

Zur Entstehung der “Winterreise”

Schubert hat den Liederzyklus “Winterreise” ein Jahr vor seinem Tod komponiert: im Jahre 1827. Textgrundlage der Lieder ist der gleichnamige Gedichte-Zyklus von Wilhelm Müller. Müller war ein – aus heutiger Sicht – mittelmäßiger Dichter der Romantik, ein Zeitgenosse von Schubert. Er starb ein Jahr vor diesem, ebenfalls sehr jung. Die beiden sind einander nie begegnet, Schubert fand die Gedichte zufällig bei einem Freund. Neben der “Winterreise” stammt auch der Gedichtezyklus “Die schöne Müllerin” von W. Müller.

Es ist offenkundig, dass die Gedichte der “Winterreise” Schuberts Weltbild und seiner persönlichen Lebenserfahrung zutiefst entsprachen. Auch Schubert war bekanntlich in der Liebe nicht vom Glück verfolgt. Allerdings würde man zu weit gehen, wenn man die Lieder der “Winterreise” und überhaupt Schuberts späte Werke in einen direkten Zusammenhang mit seinem frühem Tod rückte bzw. diese Werke gar als antizipatorische Auseinandersetzung mit diesem ansähe – wie dies z.B. Peter Härtling in seiner romanhaften Schubert-Biographie (“Der Wanderer”, 1988) tat. Schubert hatte in seinen letzten



Lebensjahren auf Grund seiner Syphilis-Erkrankung immer wieder körperliche Schmerzen. Nicht weniger litt er unter den Folgen seiner letzten, unerfüllten Liebe zur ungarischen Grafentochter Karoline von Eszterhazy. Er war aber in seinen letzten Lebensjahren nicht einsam und auch nicht auf den Tod fixiert. Auf Grund des wechselhaften Verlaufs seiner langwierigen Erkrankung dürfte er jedenfalls kaum mit einem plötzlichen Tod gerechnet haben, geschweige, dass er sich ernsthaft mit Suizid-Gedanken befasst hätte wie der Held der "Winterreise"-Lieder. Unstreitig aber ist, dass Schubert ohne die Erfahrung seines persönlichen Leids wohl kaum zu einer solchen Tiefe des Ausdrucks in seinen letzten Werken gefunden hätte.



Zusammenfassung

Vortrag 4 am 20. November 2018

Schubertiaden / Kammermusik I

Schubertiaden nannten die Freunde Schuberts ihre regelmäßigen Zusammenkünfte zum Zwecke der Geselligkeit, aber auch mit dem Ziel ambitionierter künstlerischer Auseinandersetzung. Der Freundeskreis entwickelte sich etwa ab 1815, intensiver ab 1817/18, als Schubert die Hilfslehrerstelle in der Schule seines Vaters aufgab, das Elternhaus verließ und bei den Freunden wohnte, um als freischaffender Komponist zu leben. Die Freunde kamen regelmäßig zusammen: in Gaststätten, aber auch bei den Freunden zu Hause.

Schuberts wichtigste Freunde waren:

Joseph von Spaun (Jurist, ältester Freund Schs)

Anselm Hüttenbrenner (Jurist und Komponist, Beethoven-Verehrer)

Moritz von Schwind (Maler und Musiker)

Franz von Schober (Dichter und Schauspieler, engster Vertrauter von Schubert)

Johann M. Vogl (Sänger an der Hofoper).

Die Freunde waren Schubert in großer Bewunderung zugetan, sie waren aber auch seine ersten und ehrlichsten Kritiker.

Ablauf einer Schubertiade: Auf den Schubertiaden präsentierte Schubert den Freunden seine neuesten Lied- und Klavierkompositionen. Man spielte Kammermusik (Trios, Quartette, Klavier-Quintett), man sang Ensemblesätze oder auch kleinere Chorwerke, man veranstaltete Lesestunden mit großer Literatur (Goethe, Kleist, Shakespeare, Heine u.a.), und man diskutierte über die neuesten Entwicklungen in der Bildenden Kunst und über aktuelle Theater- und Konzertaufführungen in Wien. Am späteren Abend spielte Schubert dann am Klavier zum Tanz auf. Künstlerische Vereinigungen wie die Schubertiaden gab es zu Beginn des 19. Jhs. auch in anderen kulturellen Metropolen Europas (z.B. in Berlin im Gasthaus "Lutter und Wegener", wo sich um den großen deutschen romantischen Dichter E.T.A. Hoffmann ein Dichter-Zirkel bildete).

Die Musik bei den Schubertiaden

1. Kammermusik: Klaviertrio/Klavierquintett

Im Bereich der Kammermusik hatte Schubert bis etwa zum Jahre 1820 vor allem Streichquartette komponiert. In diesen Werken aber hatte er seinen eigenen Kompositionsstil noch nicht gefunden. Das **Klaviertrio** war bei den Wiener Klassikern eine der wichtigsten Kammermusik-Gattungen (bei Beethoven das opus 1). Schubert hat erst in seinem vorletzten Lebensjahr Klaviertrios komponiert: die beiden Trios in B-dur op. 99 und Es-dur op. 100. Im **Es-dur Klaviertrio (D 929)** beschreitet Schubert stilistisch neue Wege, insofern er hier an den dramatischen Kompositionsstil Beethovens anknüpft. Schubert hat **Beethoven** sehr verehrt, er war von Beethovens Tod im März 1827 tief betroffen. In seinen ersten Kompositionen versuchte Schubert Beethoven zu ignorieren. Bald aber spürte er, dass für ihn an Beethoven kein Weg vorbei führte, wengleich er die Unmöglichkeit sah, Beethoven zu kopieren oder gar zu übertreffen ("Wer aber vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?"). Im Es-dur Trio zeigt schon der **1. Satz** in seinem Hauptthema eine Beethovensche Zielgerichtetheit und auch gewisse Techniken von Beethovens motivischer Arbeitsweise (Abspaltungen, Verkürzungen, Verdichtungen). Mehr noch aber offenbart der **2. Satz**



derartige Züge. Dieser Satz hat einen tragischen Grundcharakter, worauf schon Beethovens “tragische” Tonart C-moll hinweist. Des Weiteren der trauer-marschartige Grundrhythmus des Satzes, der an das tragische 1. Lied der “Winterreise” erinnert und einen frostig-starren Hintergrund zum sehnsuchtsvoll darüber erklingenden Hauptthema des Cellos abgibt. Im großen Kontrast dazu steht das ländlerartig-volkstümlich sich gebende 2. Thema der Violine, das mit dem Cello zusammen bald in eine alpenländische Zweistimmigkeit übergeht, die in “himmlischen Längen” (R. Schumann) der Harmonik ausklingt: ein typisches Schubert-Thema!

Das Bemerkenswerteste des 2. Satzes ist jedoch, wie Schubert in nun eindeutig Beethovenscher Manier aus dem Oktavsprung-Motiv des 1. Themas eine kolossale, geradezu symphonische Steigerungspartie entwickelt: mit dramatischem Tremolo im Klavier, hartnäckiger Polyrhythmik und höchst spannungsvollen Harmonien, die zu einem – auch lautstärkemäßig – gewaltigen Höhepunkt führen. Eine Musik höchster Leidenschaft und Schicksalhaftigkeit, die sich “bis zur Herzensangst steigern möchte” (R. Schumann).

Sein sogenanntes “**Forellenquintett**”, das **Klavierquintett in A-dur D 667** komponierte Schubert im Jahre 1819 auf Bitten eines befreundeten Violoncellisten in Steyr. Das Werk hat die ungewöhnliche Besetzung Klavier, Streichtrio (Geige, Bratsche, Cello) und Kontrabass. Der vierte der fünf Sätze ist ein Variationensatz über die Melodie des Schubert-Lieds “Die Forelle”. Er gab dem Werk den Titel. Die Komposition gilt als Schuberts erstes eigenständiges Kammermusikwerk, als sein erstes “unsterbliches” Instrumentalwerk überhaupt. Es atmet und verströmt die unbeschwerete Leichtigkeit von Schuberts Jugend und hat schon – im Gegensatz zu seinen frühen Streichquartetten – deutlich eigene, romantisch gefärbte Züge, die sich vor allem im Liedhaften seiner Themen zeigen. Das Thema des Variationensatzes, das Forellenlied-Thema, ist sehr klassisch gebaut und regelmäßig. Die ersten Variationen sind Figuralvariationen, bei denen das Thema von einzelnen Instrumenten figurativ umspielt wird. Die bedeutendste und persönlichste Variation ist die fünfte, in der Schubert das Thema unter ständigen Dur-/Moll-Wechseln durch verschiedene, entfernte Tonarten führt – was einem scheinbar “ziellosten Wandern” durch stets neue “Seelenlandschaften” gleicht. Suchte Beethoven in seiner Musik immer den direkten Weg zum Ziel, so ist für Schubert oft der Weg selbst das Ziel.

2. Unterhaltungsmusik: Märsche und Tänze

Schubert hat bedeutende **vierhändige Klaviermusik** komponiert (z.B. die große F-moll Fantasie von 1828). Ungleich größer jedoch ist die Zahl seiner Kompositionen in dieser Gattung für den Bereich der Unterhaltungsmusik. Schubert komponierte über 500 Ländler, Walzer, Deutsche Tänze, Menuette, Märsche für 2- oder 4-händiges Klavier. Der populäre **Militärmarsch Nr. 1 D-dur op. 51 D 733** etwa zeigt Besonderheiten, die ihn von einem preußischen Marsch stark abheben (Leichtigkeit der Artikulation, weniger und wechselnde Akzente, resignativ wirkende Molleintrübungen, überraschende mediantische Modulationen etc.). Der Marsch ist nach Schuberts Tod vielfach bearbeitet worden – u.a. auch als Collage in Strawinskys “Circus Polka”, USA 1942).

Auch mancher **Walzer** aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik zeigt Kompositionstechniken des “ernsten” Schubert. So etwa der sog. “**Sehnsuchtswalzer**” in **As-dur**, der schon durch seine abgehobene Tonart, vor allem aber durch seine wehmutsvolle Melodik und seine raffinierten harmonischen Rückungen fast an die esoterische “Salonmusik” eines Chopin gemahnt.



3. Chormusik: Männerchöre

Kompositionen für **Männerchor** sind für die Epoche der Romantik überaus charakteristisch. Für Schubert hatten sie schon früh eine besondere Bedeutung, insofern er bereits während der Schulzeit Gelegenheit fand, Werke für den Knabenchor des Konvikts zu komponieren, dem er als Sängerknabe der Wiener Hofmusikkapelle angehörte. Der frühe 5-stimmige **“Geistertanz” D 494** zeigt Schuberts geniale Fähigkeit, den Inhalt von Gedichten in ihrem Kern zu erfassen und das musikalische Gerüst danach zu formen. So komponiert er den geister- und spukhaften ersten Teil des Gedichts mit formelhafter (“unbeseelter”) Rhythmik im schnellen Tempo und mit sprachgezeugten Betonungen in einer Moll-Tonart; den menschlich bewegenden Kern des Gedichts jedoch formte er mit intensiver Ausdrucksmelodik, chromatisch variantenreicher Dur-Harmonik und im einem langsameren Grundtempo.



Zusammenfassung

Vortrag 5 am 4. Dezember 2018

Schuberts symphonische Entwicklung

Die symphonische Entwicklung Schuberts war keine geradlinige, sondern führte über manche “Umwege”. Schubert orientierte sich zunächst an Haydn und Mozart und an der Musik der Vorklassik, des weiteren an der italienischen Musik Rossinis sowie an Beethoven, bis er zu dem romantischen Stil seiner beiden Spätwerke fand. Schubert hat insgesamt 8 Symphonien komponiert: 6 “frühe” Symphonien, die “Unvollendete” (Nr. 7) und die Große C-dur Symphonie (Nr. 8). Früher glaubte man, Schubert habe eine weitere Symphonie komponiert und diese sei verschollen; die Forschung hat jedoch erwiesen, dass die verschollen geglaubte Symphonie mit der Großen C-dur-Symphonie identisch ist.

Die 6 “frühen” Symphonien

In seiner **1. Symphonie in D-dur**, die er noch im Konvikt gegen Ende seiner Schulzeit schrieb (1813), scheint Schubert sich an **Haydn** zu orientieren: sowohl im Hinblick auf die äußere Form (mit der langsamen Einleitung zum 1. Satz) als auch bezüglich des Ausdruckscharakters, der zweitaktigen metrischen Grundstruktur und der klassischen Kadenzharmonik. Wie Thr. Georgiades jedoch festgestellt hat, bleibt Schubert mit seinen frühen Werken primär der Außenseite der Wiener klassischen Symphonik verbunden, die innere Struktur dieser Musik scheint ihm eher “verschlossen”.

Die **5. Symphonie in B-dur** gilt als die reifste und ausgewogenste von Schuberts frühen Symphonien. Sie entstand im September 1816 und weist eine kleinere Bläserbesetzung auf als in der Klassik üblich. Die **Orchesterbesetzung** einer klassischen Symphonie umfasst neben der Streichergruppe (mit 1. und 2. Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässen) eine Holz- und Blechbläsergruppe mit folgenden Instrumenten: 2 Fl – 2 Ob – 2 Kl – 2 Fg – 2 Hörner – 2 Tp und 2 Pk. Der Kopfsatz der 5. Sinfonie hat keine langsame Einleitung, die Symphonie ist überhaupt die kürzeste aller 6 frühen Symphonien. Aber sie ist auch, so W. Riezler, “die einzige ohne leere Stellen... von entzückender Grazie... und einer Natürlichkeit der motivischen Verarbeitung, die an echte Meisterschaft grenzt.” Möglicherweise sah sich Schubert bei der Konzeption des Werks vom Rousseauschen Ideal der “Einfachheit und Natürlichkeit” geleitet – eine Ästhetik, die für die Musikwerke der Vorklassik charakteristisch ist, und die Schubert wahrscheinlich über seinen Kompositionslehrer Salieri kennengelernt hat, der hierin selbst von seinem eigenen Lehrer, dem vorklassischen Opernkomponisten Chr. W. Gluck beeinflusst war. Das **Menuett** der 5. Symphonie zeigt in seinem Hauptthema eine Nähe zum Menuett von **Mozarts** G-moll Symphonie KV 550, die Schubert überaus schätzte. Aber auch hier zeigt die innere Struktur beider Werke wesentliche Unterschiede.

In den Jahren 1815-17 wurde Wiens Musikwelt vom “**Rossini-Fieber**” erfasst: Rossinis Opern und Ouvertüren beherrschten Bühnen und Konzertsäle. Selbst Beethovens Musik geriet in den Hintergrund. Schubert hatte keine Chance, sich mit seiner Musik durchzusetzen, obwohl er sogar versuchte, sich den italienischen Stil anzueignen – wie u.a. der **Finalsatz** seiner **6. Symphonie in C-dur** zeigt. Letztlich blieb ihm jedoch die Leichtigkeit von Rossinis Musik fremd. Dies dokumentieren auch seine beiden “Ouvertüren im italienischen Stil”.



Seit der Zeit, als Schubert das Konvikt verließ und ernsthaft zu komponieren begann, hatte er “ständig” **Beethoven** “im Kopf”. Schubert wusste, Beethovens Symphonien waren der Gipfel symphonischer Musik – ein für ihn zunächst unerreichbarer Gipfel. Ab dem Jahre 1821 aber wandte er sich intensiv Beethovens Musik zu. Voller Begeisterung widmete er Beethoven im darauf folgenden Jahr ein vierhändiges Variationswerk...

Symphonie Nr. 7 H-moll (“Unvollendete”)

Mit der “Unvollendeten” – komponiert im Jahre 1822 – suchte Schubert intensiver denn je nach dem eigenen Symphoniestil. Und hier fand er ihn nun auch! Einen Stil, der dem Schöpfer der unsterblichen romantischen Lieder endlich angemessen war: Schubert schuf die erste **romantische Symphonie**. Eine Musik, die völlig neu und anders war als alle bisherigen Symphonien. Anders auch als die Symphonien Beethovens, obwohl Schubert gerade in der “Unvollendeten” nun erstmals intensiv Beethovensche Kompositionstechniken verwendet. Vor allem aber setzt Schubert in diesem Werk nun Gestaltungsmittel ein, die er bereits in seinen Liedern verwendet hat. Er versucht hier zum ersten Mal, eine Symphonie mit *liedhaften* Elementen und Motiven zu gestalten.

Schubert hat diese Symphonie nicht vollendet: nach den ersten beiden Sätzen und wenigen Skizzen zu einem 3. Satz gibt Schubert die Arbeit an dem Werk auf. Er lässt die Symphonie unvollendet liegen. Später schenkt er die Partitur seinem Freund Anselm Hüttenbrenner, der jedoch Skrupel hat, das unvollendete Werk mit seinem Grazer Orchester aufzuführen. So bleibt die Partitur bis zum Jahre 1865 von der Musikwelt unentdeckt.

Das Formmodell des **1. Satzes** ist die klassische “**Sonatenhauptsatzform**” mit den Teilen **Exposition – Durchführung – Reprise – Coda**. Schubert füllt diese Formteile jedoch mit einem völlig neuartigen, romantischen Inhalt. Bereits der **Beginn** des Werks ist ungewöhnlich: statt eines klaren Anfangsakkords, der die Tonart angibt, erklingt in den Bässen im pp eine geheimnisvoll schleichende melodische Linie, die mottoartig den schicksalhaften Charakter des Satzes andeutet. Das anschließende **Hauptthema** in Oboe und Klarinette ist ein lyrischer Klagegesang über einem unruhigen Streicher-“Teppich”, der sich in immer heftiger werdenden Akzenten in Beethovenscher Weise fortentwickelt und zu “neuen Ufern” führt. Das folgende **Seitenthema** in den Celli ist ähnlich liedartig wie das Hauptthema, in seiner Rhythmik länderartig und melodisch zunächst ähnlich in sich gekehrt wie das 1. Thema. Seine Fortführung endet jedoch jäh in einer Generalpause, die wie die Ruhe vor einem Gewitter wirkt, auf welches drei heftige Akkordschläge in der Folge auch hinweisen. Das eigentliche “Gewitter” wird sich jedoch erst in der Durchführung entladen.

Auch die Wiederholung der Exposition wird mit einem unerwartet auftretenden Orchesterschlag eingeleitet: große romantische Klangwirkung (Schrecken) ohne zunächst erkennbare motivische Ursache.

Die **Durchführung** erweist sich als ein regelrechtes Drama im Beethovenschen Sinne, das die angestaute Spannung zur Entladung bringt – und zwar im wesentlichen mit Beethovenschen Kompositionstechniken. Der Formteil beginnt mit einer großen Steigerung, die sich aus dem schicksalhaften Anfangsmotiv der Bässe entwickelt: mit motivischen Abspaltungen, Verkürzungen, Imitationen, Umkehrungen, rhythmischen Verdichtungen, sukzessivem Crescendo und einem steten Anwachsen der Instrumentation. Eine Steigerung, die in drei niederschmetternden Schicksalsschlägen kulminiert, die ihrerseits nun ein martialisches Aufbegehren des gesamten Orchesters zur Folge haben. Der Formteil endet schließlich in Resignation – ebenso wie der ganze Satz: mit drei gebieterischen Schlägen scheint der “Schmerz” den Sieg über die “Liebe” davonzutragen.



Auch der **2. Satz**, ein langsamer Satz in E-dur, zeigt trotz seines friedvollen Hauptthemas weithin resignativ-wehmutsvolle Züge: vor allem im Verlauf des 2. Themas, das von ständigen Stimmungswechseln in dur-moll-Manier geprägt ist und in seinen Bläsersoli (cl/ob) Momente tiefster Ergriffenheit vermittelt.

Die Frage, warum Schubert das **Werk unvollendet** ließ, ist nur musikalisch – nicht biographisch – erklärbar: die große strukturelle Ähnlichkeit der beiden ersten Sätze (ungeachtet ihres verschiedenen Ausgangscharakters) dürfte bei Schubert die Frage aufgeworfen haben, wie das Werk mit einem zusätzlichen dritten und vierten Satz zu einer sinnvollen höheren Einheit geführt werden könne. Darauf wusste Schubert offenbar keine befriedigende Antwort. Der verklärende E-dur Schluss des 2. Satzes war für ihn ein Ende, das keine Fortsetzung zuließ.



Zusammenfassung

Vortrag 6 am 18. Dezember 2018

Schuberts Streichquartette

In Schuberts kompositorischem Werk nehmen die Streichquartette einen besonderen Rang ein. Schubert komponierte 15 Quartette. Die **Gattung des Streichquartetts** wurde von J. Haydn erfunden. Mozart, Beethoven und nahezu alle Romantiker komponierten Quartette. Schubert hatte bereits im Kindesalter von seinem Vater das Geige spielen erlernt. Im häuslichen Streichquartett des Vaters, mit dem er seine ersten Kompositionen zum Erklingen brachte, spielte er selbst die Bratsche. Im Hinblick auf den Kompositionsstil von Schuberts Quartetten zeigt sich eine ähnliche Entwicklung wie in Schuberts Symphonien: Schubert knüpft bei den Komponisten der Wiener Klassik bzw. Vorklassik an und findet erst in seinen letzten 5 Lebensjahren zu seinem eigenen Stil.

Das **Streichquartett Nr. 10 in Es-dur**, komponiert im Jahre 1813 – also im Jahr von Schuberts 1. Symphonie – ist eines der bekannteren Jugend-Quartette Schuberts. Es erscheint formal sehr reif und abgeklärt und wurde von der Forschung auch lange Zeit als ein Spätwerk Schuberts angesehen.

Der **1. Satz** wirkt klassizistisch ausgewogen vor allem durch seine gleichförmige metrische Grundstruktur, die, mit Ausnahme des Beginns, von kontinuierlichen motivischen Zweitakt-Gruppen mit “Frage-Antwort”-Entsprechungen und Echo-Wirkungen geprägt ist. Auffällig ist, dass der Satz keine echten motivischen Gegensätze aufweist, wie dies für die Musik der Wiener Klassiker typisch ist. Statt dessen generiert Schubert aus dem thematischen Eingangsgedanken verschiedene Varianten, die sich in ihrem Duktus und taktemäßigen Umfang sehr ähneln. Kontraste ergeben sich allenfalls durch unterschiedliche Strukturen der Begleitstimmen sowie durch Phrasierungs- und Lautstärke-Gegensätze.

Im **4. Satz** zeigen sich jedoch Kompositionselemente, die stärker an die Wiener Klassiker erinnern: zum einen das temperamentvolle KopftHEMA im Mozartschen “con spirito”-Charakter mit den pulsierenden “Alberti”-Begleitfiguren in den Mittelstimmen; zum anderen aber vor allem die von Haydn übernommene Kompositionstechnik der “Durchbrochenen Arbeit”. Es handelt sich dabei um ein Verfahren der motivischen Verarbeitung, bei dem das tragende Motiv nicht nur in der führenden Stimme (Violine I) verarbeitet wird, sondern – nacheinander oder gleichzeitig – auch in den anderen Stimmen, so dass sich thematisch quasi eine “durchbrochene Linie” ergibt. Das Resultat ist eine ungemein lebhaft und abwechslungsreiche Musik. Eine Musik, die an eine Diskussion zwischen 4 Personen erinnert, die sich ständig ins Wort fallen – gemäß dem Goethe-Wort: “Man hört 4 vernünftige Leute sich miteinander unterhalten.”

Spätestens im Jahre 1820 spürte Schubert jedoch, dass er mit dem Stil der Wiener Klassiker in seiner Entwicklung nicht weiter voran kam, und er machte sich – ähnlich wie im Bereich der Symphonik – auf die Suche nach einem neuen, persönlicheren Stil.

Das Fragment gebliebene **Streichquartett Nr. 12 in C-moll** aus dem Jahr 1820, ist ein Werk des stilistischen Umbruchs. Mit diesem Werk stößt Schubert nun auch in der Gattung des Streichquartetts in die Welt der Romantik vor.



Der **1. Satz** zeigt einen jugendlich ungestümen, höchst expressiven Kompositionsstil. Tonart ist C-moll: Beethovens Schicksals- und Schreckenstonart. Doch es ist keine Beethovensche Struktur, die Schubert hier realisiert, es findet keine motivische Entwicklung oder Verdichtung statt. Aber den Geist und Freiheitswillen Beethovens beschwört der stürmische Satz unverkennbar. Schnelle Sechzehntelnoten, die wie ein Tremolo wirken, extreme Lagenwechsel in allen Stimmen, eine exzessive Lautstärkeentwicklung innerhalb weniger Takte und ein riesiger Tonumfang aller Stimmen prägen den Beginn. Es gibt kein eigentliches “Hauptthema”, nur klangflächenartige Ereignisse. Das Ganze wirkt überaus frei, fantasieartig, rhapsodisch. Ein Satzbeginn, wie er in einem klassischen Werk undenkbar ist. Dieses Quartett war für Schubert klanglich und formal ein überaus reizvolles Experiment, aber wohl keine Basis, auf der er aufbauen konnte bei seiner weiteren Suche nach einem eigenen Stil. Daher brach er die Komposition mitten im 2. Satz ab.

Nach dem C-moll-Quartett schrieb Schubert 4 Jahre lang keine Quartette mehr, bis er 1824 in einem Brief von 3 Quartetten berichtet, die er geschrieben habe bzw. noch schreiben wolle. Diese 3 Quartette waren die Werke in **A-moll**, **D-moll** und **G-dur** – seine **3 letzten Quartette**, die zusammen mit dem späten Streichquintett in C-dur, dem Oktett und den beiden Klaviertrios sein kammermusikalisches Vermächtnis bilden sollten.

Das **Streichquartett Nr. 13 in A-moll** (1824) trägt den Namen “Rosamunden-Quartett” auf Grund des Themas des 2. Satzes, das Schubert zuvor für die Begleitmusik des Schauspiels “**Rosamunde**” komponiert hatte. Das “Rosamunden”-Quartett ist Schuberts populärstes Streichquartett, es wurde auch als einziges Instrumentalwerk Schuberts noch zu seinen Lebzeiten öffentlich aufgeführt.

Der **1. Satz** zeigt gegenüber den Vorläufer-Quartetten einen wiederum andersartigen Stil: hochromantisch im Ganzen, zu Beginn vor allem sehr liedhaft-lyrisch, später auch dramatisch im Sinne Beethovens. Das wehmütige Hauptthema, mit dem der Satz beginnt, ist in Ausdruck und Struktur betont liedhaft – wie der Beginn einer dunklen Ballade. Es erinnert in seiner Melodik ebenso wie in der prä-ludierenden Begleitstimme (Violine 2) und den pochenden Unterstimmen an das Hauptthema von Schuberts “Unvollendeter” Symphonie. Strukturbildend für den Satz ist der überraschend auftretende Dur-Moll-Wechsel, der nicht nur dem Hauptthema eine Ausdrucks-Ambivalenz verleiht, sondern für den Verlauf des ganzen Satzes bedeutsam ist. Der weitere Satzverlauf offenbart sodann unverkennbare Züge eines Beethovenschen Dramas, insofern nun spannungsvolle Synkopenfiguren, Schreckens-triller und drängende Triolen-Rhythmen in den Vordergrund treten, mit denen das ursprünglich lyrische Hauptthema eine antithetische Auseinandersetzung führt, wobei es seinen eigenen Charakter vollkommen verändert. Das nachfolgende Seitenthema bildet dazu nun einen echten Kontrast. Von der 2. Geige vorgestellt zeigt es eine geradezu volkstümlich liedhafte Melodie, deren schlichter, anrührender Charakter durch Umspielungsfiguren der 1. Geige in Terzen noch verstärkt wird. Liedhaft schlichte Melodik einerseits und dramatische Beethovensche Techniken der Motivspaltung und Charakterumkehrung andererseits prägen also diesen Quartettsatz.

Auch der **2. Satz**, der vom lieblichen Dur-Thema der “Rosamunden”-Musik beherrscht wird, zeigt im Mittelteil einen radikalen Charakterwechsel à la Beethoven: Durch eine abrupte Änderung der Legato-Artikulation hin zu schroffem Staccato, durch Umkehrung der Lautstärke (*pianissimo* > *fortissimo*) sowie durch Abspaltung des 5-tönigen Motivkopfs und dessen imitatorische Fügung in “durchbrochener Arbeit” führt die Entwicklung des Satzes zu einer großen Steigerung und Verdichtung, die einmal mehr unverkennbar Beethovensche Züge aufweist.



Auch das **Streichquartett Nr. 14 in D-moll** (entstanden ebenfalls 1824) trägt einen Namen, der mit der Musik seines 2. Satzes zusammenhängt. Der 2. Satz ist hier ein Variationensatz über die Melodie des Lieds **“Der Tod und das Mädchen”**, das Schubert nach einem Gedicht von Matthias Claudius komponiert hatte. Das Quartett ist in seinem Charakter insgesamt sehr ernst und tragisch, aber auch kämpferisch-antagonistisch – wiederum wie ein schicksalhaftes Werk von Beethoven. Alle 4 Sätze stehen in moll, davon 3 in der Tonart D-moll – der klassischen Tonart des Todes (Mozarts Requiem).

Das triolische Eingangsmotiv des **1. Satzes** gemahnt unmittelbar an Beethoven: an das “klopfende” Schicksalsmotiv von dessen 5. Symphonie. Und das anschließende Hauptthema mit seinen Sforzati-Akzenten ist ähnlich zielgerichtet wie das Hauptthema des Finalsatzes der Fünften. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Themen bzw. Motiven prägt über weite Strecken den Verlauf des Satzes. Doch auch in diesem Quartettsatz kommt eine besondere Bedeutung dem lyrischen Seitenthema zu, das hier ebenfalls stark an den Liedkomponisten Schubert erinnert. Und wiederum erklingt eine volkstümlich schlichte Melodie – ähnlich wie im A moll-Quartett – als Terzen-“Zwiegesang” zwischen 1. und 2. Violine – Licht, Liebe und Trost in der Düsternis des Geschehens verheißend. Nach einer dramatischen Durchführung und Reprise mündet der Satz in eine erschütternde Coda, die einem kämpferischen Schluss zustrebt. Doch nach einer letzten Steigerung endet der Satz plötzlich im verlangsamten Tempo: matt resignierend im pianissimo-Nachhall des triolischen Schicksalsmotivs. Schubert konnte und wollte kein Beethoven sein...

Nach dem aufwühlenden 1. Satz konnte Schubert für den **2. Satz** wie es scheint kein trostreicherer Thema finden als das ruhige Hauptthema aus dem **Lied “Der Tod und das Mädchen”**, das er dann in 5 höchst unterschiedlichen Variationen expressiv verarbeitet – mit einem verklärenden Schluss in zarter Dur-Tonalität.

In seinen späten Quartetten verknüpft Schubert also dramatische Beethovensche Kompositionsprinzipien mit Ausdrucks- und Strukturelementen seiner romantischen Lied-Kompositionsweise und findet so auch in dieser Kompositionsgattung zu einem eigenen Stil.



Zusammenfassung

Vortrag 7 am 8. Januar 2019

Sehnsucht nach einer anderen Welt: Letzte Klavierwerke – letzte Symphonie

Schuberts letzte Lebensjahre

Schuberts letzte Lebensjahre standen unter dem Einfluss seiner schweren Erkrankung. Es waren keine glücklichen Jahre, aber sie waren von einer eminenten kompositorischen Produktivität geprägt. Im Frühjahr 1827 verstarb Beethoven, Schubert war tief erschüttert. Im Oktober 1827 komponierte er die todessüchtigen Lieder der "Winterreise". Im März 1828 – genau 1 Jahr nach Beethovens Tod – gibt Schubert sein einziges öffentliches Konzert mit eigenen Werken. Das Konzert war ein Erfolg, die Presse nahm jedoch keine Notiz davon, Schuberts Bekanntheit in Wien nahm nicht zu. Im Sommer 1828 verspürt er erstmals Schmerzen beim Gehen, im Oktober treten Anzeichen einer Typhus-Erkrankung auf. Schubert komponiert dennoch weiter, er möchte sogar noch Kontrapunkt-Unterricht nehmen bei Simon Sechter (wie später Bruckner). Doch Anfang November wird er bettlägerig, kann kaum noch Nahrung zu sich nehmen.

Am 19. November stirbt Schubert. Bis heute ist unklar, ob er letztlich den Folgen der Syphilis oder der Typhus-Erkrankung erlag. Die Wiener Öffentlichkeit nimmt kaum Notiz von Schuberts Tod. Man bestattet ihn in der Nähe von Beethovens Grab auf dem Währinger Friedhof. Ende des 19. Jahrhunderts werden Schuberts und Beethovens sterbliche Überreste auf den Wiener Zentralfriedhof umgebettet. Dort ruhen heute beide Seite an Seite.

In seinen beiden letzten Jahren schuf Schubert eine Fülle hochkarätiger Werke. Im Jahre 1827 entstanden neben der "Winterreise" u.a. die beiden Klaviertrios, die große C-dur Fantasie für Geige und Klavier, 4 Impromptus für Klavier, 6 Moments musicaux für Klavier und die "Deutsche Messe". Im Todesjahr 1828 komponierte er die Lieder des sog. "Schwanengesangs", den 92. Psalm, die Es-dur Messe, die F-moll Fantasie für 4-händiges Klavier, eine Fuge in E-moll für Orgel, das Streichquintett in C-dur, eine große Gesangsszene für Sopran, Klarinette und Klavier "Der Hirt auf dem Felsen" (allerletzte Komposition) sowie 4 weitere Impromptus, die 3 großen letzten Klaviersonaten in C-moll, A-dur und B-dur und die 3 letzten "Klavierstücke".

Letzte Klavierwerke

Kleine Klavierstücke

Im Bereich der Klaviermusik ist Schubert vor allem als Komponist der **Impromptus und Moments musicaux** bekannt: kleine einsätzig Formen der Klaviermusik, deren französische Namen auf den Bereich der Fantasie- und Stegreif-Komposition verweisen. Diese Gattung der Klaviermusik wurde nach Schuberts Tod große Mode. Fast alle romantischen Komponisten komponierten Klavierstücke dieser Art. Sie bildeten die Grundlage der späteren "Salonmusik".

Schuberts kleine Klavierstücke sind ausnahmslos lyrische Stücke mit sehr komprimiertem Ausdrucksgehalt.

Die Stücke haben zumeist nur *einen* thematischen Gedanken und sind nach der einfachen a-b-a-Form komponiert: auf den Hauptgedanken folgt ein kleiner Mittelteil in anderer Tonart und danach die



Wiederkehr des Anfangs. Die Stücke sind entsprechend eingängig und leicht verständlich. Sie wurden so populär, dass sie im Grunde den Erfolg von Schuberts großen Klaviersonaten behinderten.

Ein sehr berühmtes kleines Klavierstück ist Schuberts **Impromptu op. 90 Nr. 3, Ges-dur**. Schon die esoterische Tonart mit 6 b-Vorzeichen lässt die Musik als weit entfernt von der irdischen Welt erscheinen: Symbol für Schuberts in seinen letzten Jahren vielfach geäußerte "Sehnsucht nach einer anderen Welt". Das Stück erscheint wie ein himmlischer instrumentaler Gesang. Ein Gesang, der in Harmonien eingebettet ist, die in stets neuen Farben aufschimmern. Charakteristisch ist die verwobene Struktur des musikalischen Satzes: die Melodietöne liegen nicht immer über den Harmonietönen sondern auch darunter, bzw. sie sind selbst Teil der Harmonien, die in Gestalt gebrochener Dreiklänge im Sextolenrhythmus erklingen.

Eine äußerlich ähnlich "flächenhafte" Struktur zeigt der 1. Satz von Beethovens sog. "Mondscheinsonate" ("Sonata quasi una fantasia" op. 27,2). Eine Musik, die in ihrem von Trauer und Klage (Trauermarsch-Motiv!) geprägten Charakter jedoch von Schuberts Musik sehr verschieden ist. (Der unsinnige Titel "Mondschein"-Sonate stammt von einem Dichter des 19. Jahrhunderts).

Letzte Klaviersonaten

Bevor sich Schubert in seinen letzten Lebensjahren mit den kleinen Formen von Klaviermusik befasste, hat er sich in der Klaviermusik natürlich mit der klassischen Sonate auseinandergesetzt. Während die erste seiner 3 großen letzten Klaviersonaten eine kaum verhüllte Hommage an Beethoven ist – schon die Verwendung "Beethovens Tonart" C-moll deutet darauf hin –, hat sich Schubert in seiner letzten Klaviersonate, in der **Sonate B-dur op. posth.** von Beethoven gelöst und sich wieder seinem "ureigenen" Terrain zugewandt: dem Liedhaften. Er macht aus der Sonatenform des **1. Satzes** ein weit ausgreifendes instrumentales Lied. Die Komposition der B-dur Sonate war am 26. September 1828 beendet, also knapp 7 Wochen vor Schuberts Tod. Man ist geneigt, das Werk als Schuberts musikalisches "Testament" zu betrachten. Mit gutem Grund: es ist ein bedeutendes Klavierwerk, das in seinen beiden ersten Sätzen an Abschied denken lässt. Die Melodik ist bewegend schlicht, wie ein Volkslied. Schubert verzichtet hier auf jegliche Virtuosität und setzt allein auf innige, einfache Melodien. Ihr Duktus ist überwiegend absteigend – wie in den meisten von Schuberts späten Werken. Durch geheimnisvolle Basstriller, überraschende Modulationen und Generalpausen manifestiert sich jedoch eine tiefe Gebrochenheit im Verlauf des musikalischen Geschehens. Eine Gebrochenheit, die Schuberts schwindenden Glauben an eine Kontinuität und Zielgerichtetheit des eigenen Lebens symbolisieren könnte.

Der langsame **2. Satz** ist eine der erhabensten Kompositionen Schuberts. Der eindringliche Gestus der Musik hat eine große Ähnlichkeit mit dem Adagio von Schuberts spätem Streichquintett in C-dur. Das 1. Thema erscheint wie eine "Geste betender Hände" (Walter Riezler). Seine Melodie besteht – einmal mehr – aus resignativen Seufzer-Vorhalten, in der Zweistimmigkeit einer Terzenbewegung erklingend. Dazu ertönen im Hintergrund geheimnisvolle Oktavsprünge, deren konstanter Rhythmus wie ein leises Memento (Mori ?) wirkt. Auch das 2. Thema ist von ergreifender Schlichtheit. Es steigt sehnsuchtsvoll über pochenden Bässen auf und hat in seiner Rhythmik und Harmonik die Dringlichkeit einer inständigen Bitte.

Es hätte leicht passieren können, dass der Tod Schubert einige Wochen früher ereilt hätte – etwa nach Fertigstellung des 2. Satzes der Sonate. Dann hätte der Tod das Gleiche geleistet – so formuliert es W. Riezler –, was Beethovens Bewusstsein bei der Komposition seiner letzten Klaviersonate op. 111 geleistet hat, nämlich die Sonate auf zwei Sätze (statt der üblichen vier) zu beschränken. Beethoven tat dies, weil er spürte, dass dem 2. Satz inhaltlich nichts mehr angefügt werden konnte. Schubert aber hatte



wohl Bedenken, die beiden schwermütigen Sätze seinem Verleger als abgeschlossenes Werk anzubieten und fügte dem Werke noch zwei Sätze leichteren Charakters an. “Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für die Musik und durch meinen Schmerz vorhanden. Jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.”

Letzte Symphonie: Nr. 8 C-dur (“Große C-dur”)

Robert Schumann ist es zu danken, dass Schuberts letzte Symphonie der Musikwelt bekannt geworden ist. Schumann fand die Partitur in Schuberts Notennachlass, als er im Jahre 1838 dessen Bruder in Wien besuchte. Nach der Uraufführung des Werks mit dem Leipziger Gewandhaus-Orchester unter der Leitung von Felix Mendelssohn schrieb Schumann in der Leipziger Zeitschrift für Musik eine hymnische Rezension über das Werk und seine “himmlischen Längen”.

Schuberts letzte Symphonie wurde bis in die 1970-er Jahre als seine 9. gezählt, weil man eine Symphonie Schuberts für verschollen hielt, von der Schubert wiederholt in Briefen sprach: die sogenannte Gasteiner oder Gmundener Symphonie. Die Forschung hat jedoch herausgefunden, dass es sich bei der verschollen geglaubten Symphonie um die Große C-dur-Symphonie handeln muss. Schubert hat diese Symphonie im Jahre 1825 im oberösterreichischen Gmunden komponiert, als er dort zur Sommerfrische weilte. Vollendet hat er das Werk in Bad Gastein. Eine “große Symphonie” sollte es werden – so Schubert in einem Brief vom Jahre 1824 –, vergleichbar Beethovens 9. Symphonie, deren Uraufführung Schubert im Jahre 1824 miterlebt hatte.

Schuberts letzte Symphonie ist eine völlig andersartige Musik als seine weiteren Spätwerke. Es ist eine ungemein positive und zuversichtliche Musik. In ihrem Stil und Klangcharakter ist sie hochromantisch. In ihrer Grundhaltung und Wirkung aber ist sie eher klassisch, insofern sie sich idealistisch an die große Öffentlichkeit wendet und in Form und Gehalt weniger von subjektiven Empfindungen geprägt ist. Sie ist kein Werk des persönlichen Befindens, gar des Schmerzes ihres Komponisten, sondern ein Werk, das mit seiner mitreißenden Euphorie und Kraft, ähnlich wie Beethovens 9. Sinfonie, allen Menschen Glück und Freude verheißt.

Die Symphonie steht in C-dur, der kraftvollsten, ursprünglichsten Tonart, die es gibt. Die Tonart, mit der Beethovens Schicksalssinfonie (die Fünfte) im Finale zum triumphalen Durchbruch findet. Schuberts **1. Satz** beginnt mit einer langsamen Einleitung, in der das Waldhorn ein fanfarenartiges Thema vorstellt, aus dem im weiteren Satzverlauf wichtige Motive abgeleitet werden. Das Thema klingt wie ein Weckruf, wie ein erhabener Appell an die Menschheit. Das Thema wird anschließend von der Oboe aufgegriffen – wie die sehnsüchtige Bitte eines Einzelnen –, dabei warm umspielt von den Streichern und fortgeführt, bis es beim dritten Mal dann im vollen Streichersatz zusammen mit Pauken und Blechbläsern erklingt. Eine motivisch verdichtete Übergangspartie führt in crescendoer Steigerung schließlich zum glänzenden Eintritt des Hauptsatzes in schnellerem Tempo mit einem ebenfalls fanfarenartigen Marschthema als Hauptthema. Nach dem “Aufruf” der langsamen Einleitung folgt mit dem Hauptsatz also gewissermaßen “die Tat”!

Das Seitenthema steht in moll – es bringt ein retardierendes Moment des Nachdenkens. In seinem Rhythmus und melodischen Gestus hat es böhmisch-slawische Züge. Ein scheinbar neues Motiv in den Posaunen (de facto ist es eine Abspaltung aus dem Hornthema der Einleitung) bringt ein wichtiges Spannungsmoment in den Satzverlauf, das “Zweifel” an der positiven Grundhaltung des Satzes zu wecken scheint. Eine Spannung, die in der Durchführung weiter fortgesetzt wird und sich erst in der Coda – in nochmals beschleunigtem Tempo – auflöst: nach mehreren harmonisch spannungsreichen Durchbruchversuchen schließlich gekrönt von der triumphalen Wiederkehr des Hornmotivs der langsamen Einleitung.



Der **2. Satz** – ein Andante con moto in A-moll – ist kein eigentlich langsamer Satz, sondern ähnlich bewegt wie etwa das berühmte “Allegretto” in Beethovens 7. Symphonie. Er ist weithin geprägt von einem Marschrhythmus. Seine charaktermäßige Spannbreite ist enorm: sie reicht vom Gestus des Zierlichen über das wienerisch Behagliche bis hin zum Bedrohlichen. Die bedrohliche Zuspitzung erfolgt im Repräsentteil, wo Schubert aus der Antithese zweier gegensätzlicher Akkorde einen Konflikt entwickelt, der in eine ausweglose Situation führt, die im Fortissimo-Zusammenbruch des Satzes kulminiert. Erst nach einer langen Generalpause findet die Musik langsam zu ihrer anfänglichen Selbstsicherheit zurück. Die Zuversicht, die die Symphonie bislang ausstrahlte, wird durch diese Katastrophe vorübergehend in Frage gestellt.

Der **3. Satz** ist ein kraftstrotzendes Scherzo, wieder im kernigen, diesseitigen C-dur, das alle Zweifel des 2. Satzes widerlegt. Der Satz offenbart wundervolle kontrastreiche Themen: neben dem eruptiv aufstrebenden Hauptthema der Streicher erhebt sich das 2. Thema mit einer weit geschwungenen Melodie im volkstümlich wienerischen Ländlercharakter; und auch das choralhaft hymnische Thema des Trio-Teils scheint harmonisch fest in der alpenländischen Volksmusik verankert.

Der **4. Satz** nimmt in seinem Charakter Bezug auf den heroischen 1. Satz und steigert noch dessen Bewegung und Temperament. Ein Satz voller Tatendrang und Zuversicht, wie ihn Schubert danach nie wieder komponiert hat. Der Satz hat mit über 1150 Takten nun wahrhaft “himmlische Längen”. Wiederum ist das Hauptthema fanfarenartig im Charakter, bestimmt vor allem durch rhythmische Punktierung und treibende Triolenfiguren. Melodisch beruht die Fanfare auf dem aufsteigenden Dreiklang und erinnert insofern an das Hauptthema des Finalsatzes von Beethovens 5. Symphonie. Das erst nach 100 Takten folgende Seitenthema der Holzbläser zeigt wieder eine volkstümliche Melodie, die in Terzen-Zweistimmigkeit erklingt. Sie hat drängenden und schwärmerischen Charakter. Das Besondere ihrer Struktur ist ihre periodisch gleichförmige Gliederung in regelmäßigen 8- bzw. 4-Taktgruppen, die schon Bruckners flächenhafte Komponierweise in großen periodischen Blöcken vorahnen lässt. Vor allem diese Abschnitte suggerieren den Eindruck “himmlischer Längen”. Abschnitte, die in ihrer Struktur völlig gleichförmig-liedhaft sind: die dominierende Melodie wird von einfacher harmonischer Begleitung gestützt, es gibt hier keinerlei motivische Verarbeitung oder sinfonische Gegenstimmen. Trotz ihrer Länge und strukturellen Einfachheit erwecken diese Abschnitte nie den Eindruck eines “Schlenderns”, sondern sie erweisen sich durch ihre antithetische harmonische Disposition stets zielgerichtet. Eine Musik von epischer Breite – mit finalem dramatischem Zug! Der Satz schließt nach großer Spannungsverdichtung in der Coda mit dem fanfarenhaften Hauptthema im strahlenden C-dur. Schuberts letzte Symphonie geht mit einer himmlischen Vision hymnisch zu Ende.

Schuberts sinfonische Entwicklung zeigt den Komponisten auf einer großen Erkundungsreise. Er begann als Jugendlicher bei den Wiener Klassikern bzw. Vorklassikern, er “schaute” bei Rossini “vorbei” und gelangte schließlich zu dem von ihm verehrten Beethoven, von dem er Strukturprinzipien in seine Unvollendete Symphonie und in seine späten Kammermusikwerke übernahm. In seiner letzten Symphonie folgte er ebenfalls Beethoven, aber eher im Hinblick auf die *Wirkung* der Musik. In der Struktur sehen wir zwar auch Elemente motivischer Verarbeitung, aber dominierender sind episch-liedhafte Strukturen, womit Schubert auch in der Symphonie letztlich zu sich selbst fand: zum Liedkomponisten, der er von Anfang an war.

Mit dem Prinzip der liedhaften Struktur in der Symphonie aber hat Schubert eine Tür aufgestoßen, durch die nach ihm viele Romantiker gegangen sind. Am entschiedensten vielleicht G. Mahler – mit dessen großartigem, weltumspannenden sinfonischen Werk wir uns im nächsten Wintersemester auseinandersetzen wollen. Aktuelle Infos dazu ab dem Frühsommer unter: www.theodor-schmitt.de