

Tradition und Fortschritt

Zu Schuberts und Vaughan Williams' Klavierquintetten

Schubert war der erste Komponist, der eine Exposition schrieb, die zur Subdominante moduliert.¹

Die Formulierung klingt harmlos, aber sie vermag uns Wesentliches über Schuberts Forellenquintett D 667 – und über ihn selbst, den Schubert der frühen 20er Jahre, mitzuteilen. Die Modulation zur Subdominante begegnet zuerst im letzten Satz des Quintetts. Mögen auch spätestens mit Arnold Schönbergs sog. atonaler Phase, dann mit seiner von ihm erfundenen Technik, mit 12 Tönen zu komponieren, harmonische Funde wie jener, den Charles Rosen, der Kenner der „klassischen“ Musik gemacht hat, nicht mehr spektakulär wirken, so sollte man versuchen, mit Schuberts und der Zeitgenossen Ohren in eine derartige Musik hineinzuhören. Ähnlich Auffälliges begegnet schon im Andante: die drei Themen liegen in sehr weit auseinanderliegenden Tonarten (F-Dur, fis-Moll und D-Dur), die Folge sind überraschend heftige Tonartenwechsel. Kein Wunder, dass Schuberts Freund Albert Stadler damals bemerkte, dass sich „die Zuhörer durch die schönen Harmoniewechsel auf eine interessante Art angezogen fühlen“. Zusammen mit der Schwächung der Tonika-Dominant-Polarität, die bis Schuberts Zeit herkömmlich war, und die im Finalsatz mit der Modulation zur Subdominante einhergeht, ergibt sich ein klares Bild – oder nicht?

Tatsächlich haben die Musikwissenschaftler schon früh festgestellt, dass sich der junge Mann zwischen 1817 und 1823 in einer „Krise“ befand, die sich direkt und ursächlich im kompositorischen Schaffen niederschlug. Harry Goldschmidt bezeichnete das Jahr 1819, in dem Schubert das Quintett komponierte, als herausragend: Ende 1819 zeichne sich „ein tiefer Einschnitt in Schuberts Schaffen ab (...) Die Jugend liegt hinter ihm, das naive Verhältnis zur Welt lässt sich nicht mehr aufrechterhalten“.² Vertraut man jedoch weniger dramatischen Betrachtungen, die in einem Fragment noch kein Zeichen eines temporären Zusammenbruchs, sondern eher eine Versuchslust am unvollendeten Werk sehen, so haben wir es in dieser Zeit nicht mit Jahren der Krise, sondern vielmehr mit „Jahren eines hochbedeutenden geistigen Umbruchs“ zu tun.³ Es entstehen also bedeutende Instrumentalwerke, in denen Schubert mit Tonarten und harmonischen Abläufen experimentiert, doch geht der Bruch zwischen Gestern und Heute durch die Werke selbst hindurch. „Die Form des ersten Satzes“, so Stadler, sei „noch in Schuberts früherer Manier gehalten“, doch sei die Einleitung originell, da sie „im Tempo zu spielen“ sei (was heißt, dass der Unterschied zwischen einer langsamen Einleitung und dem ersten Thema fortfällt), während „das Übrige eher nach einem Klavierkonzert als nach einem Quintuo, manchmal auch etwas nach Rossini“ klinge. Rossini aber war 1820 ein *moderner* Komponist. Das Scherzo habe Schubert in Beethovenscher Manier geschrieben (doch auch Beethoven war 1819 ausgesprochen *modern*), bevor das Finale – nach dem Variationssatz ist es ungewöhnlicherweise der fünfte Satz – als Sonatensatz ohne Durchführung originell in die Gegenwart klingt. Kommt hinzu, dass das fünfte Instrument keine zweite Geige, sondern ein Kontrabass ist. Allein auch diese Instrumentalkombination verdankt sich einem Vorbild. Der Auftraggeber wünschte sich, dass das neue Werk „die Gliederung und

1 Charles Rosen: Der klassische Stil. München 1983, S. 434.

2 Harry Goldschmidt: Um die Sache der Musik. Leipzig 1976, S. 97.

3 Ernst Hilmar: Franz Schubert. Reinbek 1997, S. 31

Instrumentierung des damals noch neuen Hummelschen Quintettes, recte Septuors, zu erhalten“ habe, so Stadler. Gemeint ist Johann Nepomuk Hummels Septett op. 74, das auch in einer Quintettfassung publiziert wurde: für eben die Besetzung des Schubert-Quintetts. Vergleichbar ist auch die Formulierung des zweiten Themas des Kopfsatzes: es wird vom Violoncello vorgetragen, und dies nicht zufällig, denn der Mann, der das Werk in Auftrag gab, spielte eben dieses Instrument.

Wie kam es zum Auftrag? 1819 reiste Schubert mit dem befreundeten Sänger Johann Michael Vogl nach Steyr (im selben Jahr fanden erste Konzerte im Hause Ignaz Sonnleithners und in den Abendunterhaltungen der *Gesellschaft der Musikfreunde* statt: Schubert macht sich auch in der Öffentlichkeit). Dort lernten sie den Vizefaktor der Eisengewerkschaft und k. k. Oberinspekteur, also den Bergwerkdirektor Sylvester Paumgartner kenne, der als Hobbyvioloncellist dilettierte. Der musikliebende Beamte bat den Komponisten jedoch nicht allein um ein Quintett. Er war besonders an Variationen über ein Lied interessiert, das er besonders liebte: *Die Forelle*. Nun wird der Fall besonders interessant – denn die Tatsache, dass Schubert Variationen über sein Lied schrieb, hat zu Vermutungen Anlass gegeben, die sich über das rein Musikalische hinaus erstrecken (die 5. Variation besitzt ein Paumgartner zugeeignetes Violoncello-Solo, in der Coda tritt schließlich die berühmte Klavierbegleitung des Liedes zutage).

Verfasst hat den Text der schwäbische Dichter und Aufklärer Christian Friedrich Daniel Schubart, als er zwischen 1777 und 1787 in der Festung Hohenasperg in politischer Haft saß.

*In einem Bächlein helle, / Da schoss in froher Eil
Die launische Forelle / Vorüber, wie ein Pfeil:
Ich stand an dem Gestade / Und sah in süßer Ruh
Des muntern Fischleins Bade / Im klaren Bächlein zu.*

*Ein Fischer mit der Rute / Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute, / Wie sich das Fischlein wand.
So lang dem Wasser Helle, / So dacht' ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle / Mit seiner Angel nicht.*

*Doch endlich ward dem Diebe / Die Zeit zu lang; er macht
Das Bächlein tückisch trübe: / Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Rute; / Das Fischlein zappelt dran;
Und ich, mit regem Blute, / Sah die Betrogne an.*

Schubert komponierte die Verse in mehreren Anläufen 1816-17, wobei er die moralisierende Schlussstrophe ausließ, die die Verse bewusst verharmlosen sollte. Klar ist, dass hier jemand durch Überlistung gefangen wurde, und so, wie das „Fischlein“ an der Rute zappelte, konnte Schubart durch eine Intrige inhaftiert werden. Es folgten zehn Jahre Kerkerhaft ohne Urteil. Zwei Jahre, nachdem Schubert das Lied komponiert

hatte, schwamm man im k.k. Reich wiederum in politisch trüben Gewässern. Just im Jahr des Forellenquintetts werden die Karlsbader Beschlüsse verabschiedet, die jede mögliche Rebellion gegen die reaktionären Zöpfe im Keim ersticken ließen. Hört man sich den Variationssatz mit diesem Wissen im Hinterkopf an, so muss eine Aussage wie Folgende sehr verwundern: Der „heitere Tonfall der Forelle“ habe „das ganze Quintett auf eine Aura unbeschwerter Musizierfreude festgelegt, zu der auch der lichte, helle Klang“ beitrage.⁴ Nein, man muss keinem Kammermusikführer vertrauen... Denn im vierten Satz bricht sich die Gewalt ihre Bahn frei. Die 4. Variation ist ein Ausbruch im tragischen d-Moll. „Der kurzen Eruption folgen ein Fugato und eine weitere Variation im Pianissimo: Klage über die verlorene Freiheit.“⁵ An der Jahreswende 1819/20 wird sich Schuberts Freund Johann Senn bei den Behörden als politisches Subjekt auffällig machen – er wird verhaftet, für fast ein Jahr ins Gefängnis geworfen und nach Tirol abgeschoben, wo ihm aufgrund der Auflagen eine bürgerliche Karriere verwehrt ist. 1857 starb er schließlich total vereinsamt im Innsbrucker Garnisonsspital. Frieder Reininghaus, dem wir die nichts als zutreffende obige Beobachtung verdanken (wenn wir denn nicht selbst das Drama dieses Variationssatzes vernommen haben), hat in seinem bedeutenden Buch über den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft unter Staatskanzler Metternich auch auf die Sphäre des Wirtshauses, des Ortes einer zivilen Vergesellschaftung, hingewiesen, dem sich wesentliche Züge in Schuberts Werk verdanken. Im Finalsatz des *Allegro giusto* entdeckt Reininghaus den *all 'ongarese-Ton*⁶, während gewöhnlich darauf hingewiesen wird, dass er mit einem *Deutschen* für Violine, Viola und Kontrabass beginnt. Dem Lied folgt, wie in den Schubertiaden, der Tanz. Mag sein, dass ihn Schubert auf seinen oberösterreichischen Wanderungen hören konnte. Man hat sogar vermutet, dass es sich hier um ein Zitat handelt, wie es im (erst jüngst bei den Kulturfreunden gespielten) Es-Dur-Trio D 897 mit dem Rammpfähler bzw. Stockschläger-Lied der Fall ist. Man könnte auch einen Marsch heraushören – in diesem Fall würde auf den stellenweise aufgewühlten Variationssatz mit seiner hintergründigen Bedeutung ein mehr als latenter agitatorischer Schluss folgen, der der Reaktion in der Sprache der Musik Paroli bietet.

Aso: Dass die Exposition zur Subdominante und eben nicht zur gesetzlich vorgeschriebenen Dominante moduliert – wer könnte hier noch an einen rein musikalischen Zufall glauben?

Auch in Ralph Vaughan-Williams' Piano Quintet verschwistern sich Tradition und Fortschritt. Als er es 1903 komponierte, war Brahms, einer *der* Matadoren der Kammermusik des späten 19. Jahrhunderts, schon einige Jahre tot, doch noch immer zog Brahms durch die Kunstmusik. Vaughan Williams war mit 31 Jahren noch auf der Suche nach seinem ganz eigenen Ton, sodass es nicht verwundert, wenn man zumal im ersten Satz harmonisch an den großen Wiener Komponisten erinnert wird. Mit Schuberts Quintett aber ist die Besetzung vergleichbar; hier wie dort treffen Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass aufeinander. Dass der Komponist selbst unzufrieden war mit seinem Werk, beweisen zwei Umstände: Erstens überarbeitete er es zweimal: im August 1904, dann im September 1905, wobei er offensichtlich auf

4 <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1623>

5 Frieder Reininghaus: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich. Berlin 1979, S. 43.

6 Ebd., S. 46.

manch Ratschlag seines Kollegen Gustav Holst hörte. Nach der Uraufführung, am 14. Dezember 1905 in der Aeolian Hall in London, fand die nächste nachweisbare Aufführung erst im Juni 1918 statt. Dann zog es Vaughan Williams, wie noch andere seiner frühen, zwischen 1895 und 1908 entstandenen Kammermusikwerke, zurück. Er starb 1958, danach wurde das Notenmaterial im Archiv der British Library aufbewahrt. Ursula Vaughan Williams, Vaughan Williams' zweite Frau, erlaubte schließlich in den 1990er Jahren neuerliche *performances*, sodass es erst 1999 am Royal College of Music von den Toten auferstand. Hatte der Komponist Recht, es der Öffentlichkeit vorzuenthalten? Jein – es war möglicherweise nicht der orchestral anmutende Kopfsatz, ein leidenschaftlich-impulsives *Allegro con fuoco* in c-Moll, auf das er später skeptisch zurücksah. Heute muten die Brahms-Töne eher bezwingend an. Wie der junge Musiker da mit großer Geste sich die Form des Quintetts erobert ist eher berauschend als peinlich, zumal die *piano*-Passagen deutlich in die Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts changieren. Wie bei Schubert, erscheint auch bei Vaughan Williams Liedhaftes: Die ausdrucksstarke Melodie des Andante, die schon für den Stil des Komponisten typisch ist, erinnert an das gleichfalls 1903 komponierte Lied *Silent Noon*. So schöpfte Vaughan Williams die Möglichkeiten der Instrumentalkombination voll aus: einschließlich harmonischer, volkstümlicher Themen und einer Vorliebe für den düsteren Ton der Bratsche – und ebenso wie bei Schubert ist ein Satz, in diesem Fall der letzte, ein Variationssatz mit einem Thema und fünf „Veränderungen“, wie man zur Schubert-Zeit gesagt hätte. War es dieser Satz, der den Komponisten so skeptisch machte, weil die Variationen nicht auf der Höhe der Zeit stehen? Auf jeden Fall enden sie mit einer klangvollen, schliesslich ersterbenden Glocken-Coda. Ein halbes Jahrhundert später kehrte der Komponist just zu diesem Thema zurück, als er es, leicht vergrößert, als Thema für das Variationsfinale seiner Violinsonate verwendete. *Innerhalb* des Quintetts stiftet die Wiederkehr eines energischen Motivs des Kopfsatzes als Thema im Schlusssatz eine Verbindung, die so schon bei Schubert, wenn auch nicht im Forellenquintett auftauchte. Dass der selbstkritische Komponist sein Klavierquintett zurückzog, war zweifellos übertrieben, doch wenn man begreift, dass einem Schöpfer ab einem bestimmten Zeitpunkt die Werke der Jugend überholt erscheinen müssen, wird der Akt verständlich. Wer weiß – vielleicht hätte auch ein 80jähriger Schubert 1877 mit einem scharfen Auge auf seine frühen Meisterwerke geschaut.

Frank Piontek, 12.4. 2023