

# Das Geheimnis der "Unvollendeten" von Schubert

Autor(en): **Cherbuliez, A.-E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **19 (1958)**

Heft 9-10

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955910>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le 1<sup>er</sup> mai 1948, le comité central a également fait appel à Monsieur le Professeur Cherbuliez pour la commission de musique de la S. F. O. Il remplit encore aujourd'hui cette fonction avec un magnifique dévouement. A maintes reprises le professeur Cherbuliez a également conduit nos cours de direction avec beaucoup de succès. Il a également apporté à nos conférences de présidents, par ses causeries toujours suivies avec intérêt, une matière enrichissante.

Au cours des nombreuses années pendant lesquelles nous avons travaillé en commun avec Monsieur le Professeur Cherbuliez, nous avons appris à le connaître comme un grand propagateur de la musique d'amateurs. La S. F. O. devait donc lui témoigner sa reconnaissance en le nommant membre d'honneur en 1957.

Honoré et cher Professeur,

un peu tardivement, mais avec d'autant plus de sentiments chaleureux, la Société fédérale des orchestres vous adresse ses meilleurs vœux de bonheur et de santé à l'occasion de votre 70<sup>ème</sup> anniversaire ainsi que ses remerciements combien sincères pour votre fructueuse activité dans le domaine de l'éducation musicale.

Au nom de la Société Fédérale des Orchestres  
R. Botteron, président central

## Das Geheimnis der „Unvollendeten“ von Schubert

(Notiz der Redaktion. Im Jahrgang 1957 [ab S. 116] erschien ein französischer Aufsatz über die h-moll-Sinfonie Franz Schuberts. Die dort vorgetragenen Gedankengänge sind im nachstehenden Artikel in freier deutscher Fassung zusammengestellt. Vielleicht rechtfertigt die außerordentliche Popularität dieses wundervollen, auch den Amateurorchestern zugänglichen Werkes es, daß die Leser deutscher und französischer Zunge über dieses «Geheimnis» — wenn es überhaupt eines ist — orientiert werden.)

Die «Unvollendete» ist für jeden Orchesterfreund ein stehender Begriff. Es gibt wohl in unserm Lande kaum einen leistungsfähigen Orchesterverein, der Schuberts zweisätzliche Sinfonie Nr. 8, die eben wegen ihrer ungewöhnlichen Zweisätzlichkeit die «Unvollendete» genannt wird, nicht schon ein oder gar mehrere Male auf seine Programme gesetzt hätte. Diese in h-moll als Haupttonart stehende Sinfonie wurde 1822 — Schubert war damals genau 25 Jahre alt — komponiert, blieb aber seltsamerweise mehrere Jahrzehnte völlig unbekannt, bis sie im Jahre 1865 in der Schublade des Schreibtisches eines ehemaligen Freundes von Schubert, des in Graz lebenden Musikers Anselm Hüttenbrenner, aufgefunden wurde. Hier beginnt schon das Geheimnisvolle, das bei dieser Sinfonie in mannigfacher Form auftritt. Hüttenbrenner war um 1822 Dirigent des Steiermärkischen Musikvereins, der seinen Sitz in der Landeshauptstadt Graz hatte. 1823 hatte dieser öfters Konzerte veranstaltende Verein Schubert zu seinem Ehrenmitglied ernannt. Schubert dankte für diese damals seltene und hoch-

zuwertende Ehrung, indem er seine, vorläufig nur aus zwei Sätzen bestehende h-moll-Sinfonie in einer Partiturreinschrift Hüttenbrenner mit einem Dankbrief zustellte. Die gute Ankunft dieses Werkes in Graz ist durch einen Empfangschein sichergestellt. Hüttenbrenner verschloß diese Partitur jedoch fast 45 Jahre lang in seinem Schreibtisch, ohne irgend jemand etwas von der Uebersendung des herrlichen Werkes zu sagen. Warum? War es Neid, Ehrgeiz, unglaubliche Schlamperei, völliges Unverständnis für die künstlerischen Werte dieses Sinfonie-Torsos? Auf alle diese Fragen kann man keine sichere Antwort geben. Der Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck besuchte Hüttenbrenner in Graz im Jahre 1865, sah bei dieser Gelegenheit Manuskripte Hüttenbrennerscher Kompositionen durch und entdeckte zufälligerweise im Zusammenhang damit die h-moll-Sinfonie! Mit Mühe und Not gelang es ihm, Hüttenbrenner dazubringen, daß er ihm diese Schubertsche Partitur überließ; Herbeck eilte damit nach Wien, begriff sehr rasch die ganze Herrlichkeit dieses noch völlig unbekanntes Schubertschen Werkes und führte sie zum ersten Male gegen Weihnachten 1865, fast vierzig Jahre nach Schuberts Tod, in Wien auf!

Es ist also nun bald ein Jahrhundert her, daß die Musikwelt um eines der schönsten Beispiele Schubertscher Kunst, aber auch um eine der edelsten Sinfonien romantischen Geblütes bereichert wurde. Obwohl sichtlich «unvollendet» (denn man hat Fragmentskizzen Schuberts zu ihrem dritten Satz, hingegen, wenn wir recht berichtet sind, keine Spur von einem vierten Finalsatz aufgefunden), hat diese Sinfonie seitdem einen Siegeszug ohnegleichen durch die Konzertsäle der ganzen Welt, in Europa und in Amerika besonders, angetreten. Eigentümlicherweise wird sie in gleichem Maße von den größten Berufsdirigenten und Berufsorchestern wie von unzähligen Amateur-Orchestervereinen und ihren berufs- oder nichtberufsmäßigen Leitern geliebt und gepflegt, und neuerdings ist sie selbstverständlich auch ein Liebling aller Schallplattenfirmen geworden.

Doch der Geheimnisse um sie gibt es noch viele. Zunächst ihre Zweisätzigkeit. Der erste Satz ist «Allegro moderato», der zweite «Andante con moto» bezeichnet. Es gibt tatsächlich Dirigenten, die nachweisbar das genau gleiche Tempo für beide Sätze nehmen, ein sehr «ruhiges» Allegro und ein «bewegtes» Andante! Muß man wirklich annehmen, daß dies den künstlerischen Absichten des Komponisten entspreche? Schon über diesen Punkt gibt es keine wirklich authentische Wegweisung. Warum aber hat Schubert diese Sinfonie nicht vollendet? Sind hierfür rein zufällige, biographische, gesundheitliche, stimmungsmäßige Gründe maßgebend gewesen, oder liegt die Ursache für die Zweisätzigkeit tiefer, ist sie im rein Künstlerischen begründet? Die suggestive Kraft des viersätziges Sinfonietypus (Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo und Finale) ist damals unter dem erdrückenden Gewicht der großartigen sinfonischen Leistung der großen klassischen Meister sicherlich noch so stark gewesen, daß ein Schubert, der als Sinfoniker mit höchster Bewunderung auf das sinfonische Lebenswerk etwa von Mozart, Haydn und namentlich Beethoven (der damals auch schon, und zwar seit 1812, nicht weniger als zwölf Sinfonien komponiert und auch aufgeführt hatte) heraufschaute, sich nicht ohne tiefere

Gründe grundsätzlich von der Viersätzigkeit abgewandt haben konnte. Uebrigens existieren ja, wie erwähnt, Skizzen zu einem dritten Satze dieser Sinfonie; also hatte Schubert zunächst die Absicht, an diesem Werk weiterzuarbeiten. Ferner hat er ja sein sinfonisches Lebenswerk mit der h-moll-Sinfonie gar nicht abgeschlossen, sondern noch weitere Sinfonien geschaffen (ein Entwurf zu einer E-dur-Sinfonie von 1821 blieb ebenfalls unvollendet, eine für die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde in Gastein komponierte Sinfonie blieb gänzlich verschollen, die große Sinfonie in C-dur wurde im Todesjahr 1828 komponiert). Warum hat er die h-moll-Sinfonie nie wieder hervorgehoben, um ihr einen «normalen» Abschluß zu geben? Sollte Schubert aus freien Stücken und mit bewußtem künstlerischem Willen auf die Fortsetzung der h-moll-Sinfonie verzichtet haben, aber dann aus welchen Gründen? Fühlte er, wie es manchem Musiker seitdem ergangen ist, daß diese beiden Sätze zusammen eine so eigenartige, vollkommene Einheit darstellen, die alles ausfüllt, daß die Hinzufügung eines Scherzos und eines Finales irgendwie untragbar gewesen wäre?

Man sieht, Frage über Frage taucht auf, wenn man sich etwas in diese «Unvollendete» versenkt. Es gibt auch das Geheimnis der sinfonischen Tonsprache und ihres Klanges in diesem Werke. Sie ist typisch österreichisch und wienerisch. Wo anders als aus dem Wiener Musikgeist wäre es möglich geworden, als zweites Thema eines eröffnenden Sinfoniesatzes einen zart wiegenden Wiener Walzer zu wählen, der auf leise seufzenden Synkopen unendlich geschmeidig und lieblich daherschwebt? Der Klang ist in seiner südlichen Klarheit und Wärme zugleich ausgesprochen deutsch-romantisch, und dennoch gibt es kaum ein sinfonisches Werk, dessen Tonsprache auf der ganzen Welt und innerhalb gänzlich anderer Musikkulturen so gleichmäßig verbreitet wäre und so selbstverständlich «ansprach». Dies ist ein weiteres Geheimnis: wie hier ein lokal so stark, wie Schubert im «Wienerischen» verankerter Komponist von diesem «nationalen» Boden aus so hoch in das «Uebernationalen» aufsteigen konnte, daß sein Werk musikalisch-geistiger Besitz der ganzen Welt wurde. Dies ist aber nichts anderes als das wahre Geheimnis des wirklichen und echten Genies, das sich dadurch so stark vom Talent unterscheidet.

Es gibt aber noch ein anderes Geheimnis um die «Unvollendete», und zwar auf dem Gebiete der musikalischen Form, Architektur, Thematik und Motivik. Um recht zu verstehen, um was es sich hier handelt, muß ein wenig weiter ausgeholt werden. Es geht um das Problem des traditionellen Aufbaus eines ersten Sinfoniesatzes, so, wie die Vorklassiker und namentlich die Klassiker ihn in unentwegter künstlerischer Geistesarbeit formal und musikalisch herausgearbeitet haben und wie ihn Schubert sozusagen in allen seinen übrigen ersten Sinfoniesätzen streng beachtete. Der erste Satz einer Sinfonie ist nichts anderes als ein orchestrierter Satz in «Sonatenform». Damit ist folgendes gemeint: der Komponist führt, direkt oder nach einer langsamen Einleitung, ein erstes, gewöhnlich kräftiges, energisches und rhythmisch straffes Thema in der Haupttonart des ganzen Satzes ein. Dieses erste Thema, meist auch harmonisch mit kräftigen Zügen unterbaut, wirkt — und soll wirken — als eine ausgespro-

chene musikalische «Charaktergestalt», als eine echte thematische «Persönlichkeit». Dann folgt eine Ueberleitung, ein formal in sich geschlossener Abschnitt, der tonartlich, motivisch, klanglich von der «Welt» des ersten Themas überleitet zu einem zweiten, kontrastierenden, gewöhnlich gesanglich gehaltenen, rhythmisch geschmeidigeren, weicher intonierten Thema. Als Tonart des zweiten Themas wird fast allgemein die Dominanttonart (wenn das erste Thema selbst in Dur steht), oder die parallele Durtonart (wenn das erste Thema in Moll steht) gewählt. Auch Schubert macht von dieser Regel, genau wie die Klassiker, kaum eine Ausnahme in allen seinen «Sonatensätzen». An das zweite Thema schließt sich nun noch ein weiterer, formal und motivisch selbständiger Abschnitt an, der in der gleichen Tonart steht, nicht ein eigentliches neues (und damit drittes) Thema aufweist, sondern mit weniger bedeutsamen Motiven eine Art Epilog schafft, der gewissermaßen die Stoßkraft des zweiten Themas noch eine Zeitlang im musikalischen Raum weiter bestehen läßt. Was bis dahin dem Hörer vorgeführt wurde, nennt man die «Exposition» der Sonatenform.

Damit ist aber erst das erste Drittel der Sonatenform aufgebaut. Was bis dahin geschah, gleicht der Vorstellung eines Referenten und eines Koreferenten, die sozusagen das gleiche Hauptproblem von zwei verschiedenen Seiten aus betrachten. Es erwies sich daher als gegeben und natürlich, in einem folgenden Formabschnitt zu zeigen, welche Wachstums- und Entwicklungskräfte in den beiden Themen und dem ganzen in der Exposition enthaltenen Motivmaterial lebendig sind. Der Komponist geht hierfür so vor, daß er die Themen oder einzelne Motive aus ihnen in verschiedene satztechnische, harmonische, tonartliche und klangliche «Situationen» hineinstellt, gleichsam um zu zeigen, wie sie sich darin zeigen, bewähren und verhalten. Mit andern Worten: das thematische Material wird «verarbeitet», und zwar in durchaus freier, von irgend einem formalen Schema ganz unabhängiger Weise. Man nenne diesen, verständlicherweise sehr wichtigen und am meisten «geistigen» Teil der Sonatenform die «Durchführung».

Hiermit ist aber der schöpferische Instinkt der Komponisten, welche die klassische Sonatenform entwickelten, noch nicht zufriedengestellt gewesen. Das Prinzip der Rückkehr, der «Reprise» zu einem schon vorher vorgeführten Material, ist auch hier kräftig und entscheidend geworden. So folgt nun die Wiederholung der Exposition als «Reprise», aber so, daß auch das zweite Thema nunmehr in der Haupttonart steht. Das bedingt wiederum eine entsprechende Abänderung in der harmonisch-modulatorischen Führung der Ueberleitung zwischen beiden Themen. Dies ist begreiflich, denn der Satz nähert sich seinem natürlichen Abschluß und damit soll er auch selbstverständlich wieder die ursprüngliche Haupttonart definitiv befestigen.

Diese Aufbauprinzipien eines ersten (und oft auch letzten) Sinfoniesatzes hat Schubert zweifellos sehr genau bei den von ihm so verehrten Wiener Großmeistern der Sinfonie auf das genaueste studiert und fast ausnahmslos auch befolgt. Um so merkwürdiger ist es, daß er im Fall der h-moll-Sinfonie

eine gänzlich unerwartete Lösung des Problems des thematischen und motivischen Aufbaus eines zweithemigen Orchestersatzes wählte — hier liegt das Hauptgeheimnis der «Unvollendeten»!

Wer je einmal die «Unvollendete» aufmerksam hörte, wird nie mehr deren eigenartigen, eben geradezu geheimnisvollen Anfang vergessen können. In der Tiefe der großen und der Kontraoktave spielen die tiefen Streicher, vor allem die Kontrabässe, eine ganz leise (*pianissimo*!) intonierte kurze Melodie mit einem schwermütigen, ins wesenlose Dunkel abgleitenden Mollcharakter (von h über d herab nach fis). Beim ersten Anhören kann man sich unmöglich irgend etwas Konkretes über dieses kurze Motiv vorstellen, das auf der Quinte der Tonart, wie in einem undeutlichen Nebel, stehen bleibt und durch seine klangliche Diskretion etwas Schemenhaftes an sich hat. Es bleibt aber keine Zeit, weiter darüber nachzudenken, denn nach den ersten 8 Takten fangen die Streicher ein sonderbares Summen und Schwirren an, das, immer noch im *pianissimo* gehalten, rhythmisch eigenartig an den Rhythmus des Hauptmotivs der fünften Sinfonie von Beethoven anklingt (und vielleicht eine unbewußte Reminiszenz ist!), sich aber bald als die untermalende Einleitung zu einem neuen Motiv erweist, welches deutlich und offenbar das erste Thema der sinfonischen Exposition ist. Nun rollt der völlig normale Bau einer klassischen Sonatenform ab, mit erstem und zweitem Thema (eigentümlicherweise aber nicht in der «klassischen» Paralleltonart, die D-dur wäre, sondern in der Unterquinte G-dur, also klanglich etwas «beschattet»), einer Ueberleitung dazwischen und einem herrlich klingenden, auf Motiven des zweiten Themas aufgebauten Epilog der Exposition. Das unscheinbare, schattenhafte, allererste tiefliegende Motiv ist unterdessen längst vergessen worden und war offenbar ein völlig unwichtiges, unbedeutendes kleines Fantasiemotiv, das mit der ganzen Sinfonie wohl gar nichts zu tun hat und auch in der Exposition gar nicht mehr in Erscheinung tritt!

Nun beginnt die Durchführung. Das Ohr erwartet, selbstverständlich, daß zu Beginn dieses Teils das erste oder zweite Thema «drangenommen» wird und in irgendeiner Form verarbeitet erscheint. Aber nichts dergleichen geschieht! Zuerst steigen die tiefen Streicher wieder in die gleiche dunkle und geheimnisvolle Tiefe herab wie am Anfang des Satzes und zugleich taucht das längst vergessene allererste kleine Motiv wieder auf (Takt 114). Nun, das wird wohl eine kurze einleitende Reminiszenz sein! Aber nein, nun setzen die höheren Streicher (Takt 122) mit den beiden ersten Takten dieses Motivs ein, die Bratschen und Fagotte nehmen es ab (Takt 124), nach einer gewaltigen Steigerung (Takte 128—169) setzt das ganze Orchester im dramatischsten *fortissimo* (175) mit dem gleichen Motiv ein, wobei die Posaunen klanglich sogar die Führung übernehmen, erst in e-moll (170 und 176), dann in h-moll (180, Fortsetzung des Motivs bei 188, 190, 192), dann mit Motivumkehrung (194—201). Der Sturm der Durchführung verebbt allmählich und die Reprise setzt unverkennbar mit dem ersten Thema wie in der Exposition ein (218). Aber Durchführung von was? Das thematische Material der Exposition kommt überhaupt in der Durchführung nicht vor, wie umgekehrt das allererste Motiv

die Durchführung ganz füllt, dafür aber weder in der Exposition noch in der Reprise erscheint. Erst nach dem Epilog zum zweiten Thema, wenn die übliche und gewiß natürliche «Coda», d. h. der eigentlich abschließende Teil beginnt (328), setzt das melancholisch-resignierende Motiv wieder ein und beherrscht in geradezu an den Nerven zehrender Monotonie den Satzabschluß. Warum ging Schubert so «unakademisch» vor? Warum führt er den Leser gewissermaßen in die Irre, warum erscheinen die beiden Themen der Exposition nicht in der Durchführung, warum ist diese ganz der, zuletzt großartig und dramatisch gehaltenen Verarbeitung jenes beginnenden Schattenmotivs gewidmet? Fragen über Fragen — Geheimnis der «Unvollendeten»! Wollte Schubert damit sagen, daß er sich von der Herrschaft der traditionellen klassischen Sonatenform befreit? Wollte er, was damals und seit Beethovens letzten Werken für die hellhörigen Komponisten in der Luft lag, zeigen, wie er sich das Wachstum eines kleinen Motivs in einem großen Sinfoniesatz vorstellt, so etwa, wie es Beethoven schon meisterhaft im ersten Satz seiner 5. Sinfonie (von 1808) gezeigt hatte, der in allen seinen sonatenmäßigen Hauptthemen ganz aus dem ersten «Klopf»-Motiv des Beginns entwickelt ist? Wollte er zeigen, daß eine Verbindung beider Prinzipien, der klassischen Sonatenform mit ihren beiden Hauptthemen, Durchführung und Reprise, und des organischen Aufbaus aus einer kleinen Motivzelle, möglich ist?

Ueber alle diese Fragen hat uns Schubert keine Auskunft gegeben. Was er eigentlich gewollt hat, kann man nur mutmaßen. Wird das Geheimnis der «Unvollendeten» für ewig begraben bleiben?

A.-E. Cherbuliez

## Une nouvelle formule pour l'initiation à la musique: le livre-disque

Depuis que le disque a pris le formidable essor qu'on lui connaît, s'est répandu un peu partout et dans toutes les couches sociales, et a subi des perfectionnements techniques qui le font quasi incassable, on devait s'attendre à ce que, un jour, le disque fasse annexe à un livre, comme l'illustration s'ajoute, de nos jours, couramment, au texte.

Il n'est pas sans intérêt de constater que ce moment est venu et, actuellement, aussi dans le domaine des écrits sur la musique de deux côtés, en Suisse et, prochainement, en Allemagne, deux ouvrages sont et seront publiés qui tentent à réaliser pratiquement l'union du livre et du disque.

Cette tendance est au fond tout à fait logique. Si un auteur parle, dans son ouvrage, de beaux-arts, et s'il a la possibilité de l'illustrer, il choisira des reproductions, si possible en couleurs, d'œuvres d'art appartenant au domaine de la peinture, de la sculpture, de l'architecture. Si, par contre, il traite de