

Streichquartett a-moll op. 29

1. Allegro ma non troppo
2. Andante
3. Menuetto: Allegretto
4. Allegro moderato

Streichquartett Es-dur op. 125 Nr. 1

1. Allegro moderato
2. Scherzo: Prestissimo
3. Adagio
4. Allegro

Streichquartett
der Deutschen Staatsoper Berlin
Egon Morbitzer, Violine I
Wilhelm Martens, Violine II
Werner Buchholz, Viola
Bernhard Günther, Violoncello

Es war im Jahre 1817, als Franz Schubert seinen sehnlichsten Wunsch erfüllt sah, in Zukunft nur noch der Musik zu leben, dem eigenen kompositorischen Schaffen. Er hatte sich durchgesetzt, auch gegen den Willen seines Vaters, der ihn gar zu gern im „sicheren Schulamt“ wissen wollte. „Mich soll der Staat erhalten, ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen.“ Nur – es gab einen solchen Staat nicht.

1817 ging auch die direkte musikalische Lehrzeit zu Ende als Schüler des berühmten Hofkapellmeisters Salieri. Diese fünf Jahre, dazu Unterweisungen in Harmonielehre, Generalbaß und Bratschenspiel bei Wenzel Ruczicka im Konvikt waren der einzige regelmäßige Unterricht, den Schubert je bekommen hat, er wurde allerdings sehr wesentlich durch ständiges eigenes Musizieren ergänzt und durch fleißiges Studium der großen Vorbilder Haydn, Mozart und vor allem Beethoven. Es begann im Elternhaus. Der Vater spielte das Violoncello, die Brüder Ferdinand und Ignaz die beiden Geigen und Franz die Bratsche. Man musizierte zeitgenössische Werke, insbesondere die Quartette der drei großen Klassiker und bald auch eigene Kompositionen des jüngsten. So erklangen auch später alle Werke Schuberts das erste Mal in privaten Veranstaltungen – im Freundeskreis, „Schubertiaden“ genannt – mit manchmal bis zu hundert Gästen. Diese Art der Geselligkeit war nichts ungewöhnliches in den Jahren der Restauration: Die Musik hatte sich in ihrer breiten Wirksamkeit in die Bürgerhäuser zurückgezogen (nicht in die Salons der Adligen), abgesehen vom repräsentativen Glanz der offiziellen, aber exklusiven Veranstaltungen. Diese Jahre der Restauration in ihrer Enge, das ist oft beschrieben worden, müssen trostlos gewesen sein. Freiheitsgedanken, die revolutionären Ideen, wie sie die Franzosen zwanzig Jahre vorher entzündet und zum Teil auch über Europa verbreitet hatten, waren von Amts wegen verboten,

nachdem man den Imperator und Usurpator Napoleon mit Hilfe einer großen Volksbewegung überwunden hatte, verboten als ein napoleonisches Übel! Es begann die klassische Zeit der Zensur auf allen Gebieten, ganz besonders im Geistesleben. Das Bürgertum in Wien oder im zerstückelten Deutschland war in jenen Jahren zu schwach und uneinig, um dem die Stirn zu bieten. Die Menschen zogen sich in ihre eigene Häuslichkeit zurück, und die intime Kunstform wurde das eigentliche Ausdrucksfeld – die Lyrik für den Dichter, die Kammermusik und das Lied für den Musiker. So wurde Franz Schubert der geniale Schöpfer und Vollender des klassischen Kunstliedes, so schuf er seine Klaviermusik und die unvergänglichen Kammermusikwerke für den häuslichen Musizierkreis.

Im Lied tritt Franz Schubert von Anfang an als ein Eigener auf mit vollendeten Leistungen, die Instrumentalmusik – vor allem die Streichquartette – spiegelt seine Auseinandersetzung mit den Vorbildern wider, seine Entwicklung vom Lernenden zur Meisterschaft. Die Quartette op. 125 aus dem Jahre 1817 (Es-dur vielleicht schon aus früherer Zeit) schließen diesen Prozeß als eindrucksvolle Talentproben ab.

Die frühen Quartette von 1813 oder 1814 waren für den jugendlichen Komponisten Lehrstücke, weniger für eine Veröffentlichung bestimmt. Sie erinnern thematisch immer wieder an Mozart und Beethoven, formal an Haydn.

Schubert schreibt sich frei, treibt auch Klangstudien – ausgedehnte Tremolopassagen oder kraftvolle Einstimmigkeit aller Instrumente (Unisono) – zum Teil von orchestraler Wirkung. Die schnellen Sätze herrschen vor, die Thematik ist kurz und häufig sehr ähnlich für alle Sätze, nur selten erinnern melodische Wendungen an den späteren Meister, und doch gehören diese Werke, ihrer Frische und Musizierfreudigkeit wegen – spieltechnisch werden teilweise recht hohe Anforderungen gestellt – zum kostbaren Gut der Hausmusik.

Das Es-dur-Quartett op. 125 erfreut sich bis auf den heutigen Tag großer Beliebtheit und hat sich auch im Konzertsaal behaupten können. Es ist satztechnisch von Meisterhand gestaltet und besticht durch Übersichtlichkeit und durch eine klar umrissene, leichtgängliche und klangschöne Thematik, die allerdings mehr dem klassischen Vorbild entspricht als der eigentlich Schubertschen Melodik und instrumentalen Klangwelt, mit Ausnahme einiger, schon recht typischer Wendungen: z. B. im 1. Satz – die Unisono-Bewegung der beiden Geigen in der ruhigen Einleitung oder in der Umkehrung und triolischen Auflösung des 2. Themas, ebenso die Begleitfiguren in der Bratsche zum 1. Thema (sie kehren zu Anfang des a-moll Quartettes op. 29 wieder). Ein echtes Scherzo im Beethovenschen Sinne ist der 2. Satz, klangfreudig und schwungvoll. Im Trio klingt eine Schubertsche Ländlerweise an, wieder im Unisono der beiden Geigen und über Borduntönen im Violoncello. Der dritte Satz ist ein Adagio, nicht ganz so plastisch wie die übrigen Sätze. Von starker Eindringlichkeit aber ist die melodische Auflösung der Einleitungstakte nach der Wiederholung der Hauptmelodie des Satzes. Sie erinnert in ihrer verhaltenen Schönheit an die Stimmung anderer ruhiger Sätze in den großen Quartetten der Meisterjahre (a-moll – 2. Satz, d-moll – 2. Satz). Das Allegro-Finale schließlich ist der abwechslungsreichste und größte Satz des Werkes. Eine durchgehende tänzerische Bewegung verbindet organisch die einzelnen Gedanken. Von sinnlich-schönem melodischen Schmelz ist das 2. Thema, eine wirkungsvolle Kantilene für die Solo-Geige. Der ganze Satz atmet frisches Musikantentum, Freude am Zusammenspiel. Das dominierende Instrument ist die 1. Geige, ähnlich wie in den mittleren Quartetten (z. B. op. 33) von Joseph Haydn.

Zwischen den Quartetten op. 125 und dem nächsten, dem großen a-moll-Quartett op. 29 liegen etwa sieben Jahre. Für Schubert

eine lange Zeit, in der viel Vokalmusik entstand, Chöre und Lieder, auch mehrere Bühnenwerke stammen aus jenen Jahren.

Doch erst 1822 wieder entstand ein größeres Instrumentalwerk: die „Wanderer-Fantasie“ und im gleichen Jahr die „Unvollendete Sinfonie“. Diese Pause im Instrumentalschaffen (etwa zwischen 1819 und 1822), das sagt uns eine ganze Zahl von Werkfragmenten (2 Sinfonien, der Quartettsatz c-moll von 1820 u. a.) war eine Zeit des härtesten Ringens um eine eigene, zeitgemäße Aussage (s. o.), unabhängig vom klassischen Vorbild und inhaltlich weit entfernt von diesem Ideal aus einer anderen Zeit (der vorrevolutionären Klassik oder der Jahre der großen Bewegungen um 1800), das aber alle Instrumentalwerke Schuberts bisher beherrscht hatte.

Jener geniale Quartettsatz c-moll ist das erste bekannte Ergebnis dieser Auseinandersetzung.

Schubert hatte in jenen Jahren mit bitteren materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen und mehr und mehr kam ihm die geistige Enge des Wien der Restauration zum Bewußtsein (Klage an das Volk), quälte ihn, ohne daß er einen Ausweg wußte. 1823 erkrankte er schwer und immer häufiger werden in seinem Werk die dunklen und melancholischen Äußerungen. (Der Tod als Freund, als Erlöser, d-moll-Quartett). Er ringt sich durch zum Gesang, zur großen, tief empfundenen volkstümlichen Melodie auch in der Instrumentalmusik und vermag so sich selbst ganz zu geben und dem Werk der großen Vorbilder etwas Eigenes, Gleichwertiges entgegenzustellen.

Es folgen die großen Jahre der Meisterschaft in allen Genres: 1823 die „Rosamunde-Musik“ und die „Müller-Lieder“, 1824 das Oktett und das Streichquartett a-moll op. 29, die großen Klaviersonaten, 1826 das Klaviertrio op. 99 und die Quartette d-moll (Der Tod und das Mädchen) und G-dur op. 161.

Das a-moll-Quartett op. 29 entstand 1824 während eines zweiten Aufenthaltes in Zelesz als Musiklehrer beim Grafen Esterhazy, eine wenn auch kurze Zeit der Genesung und Erholung. Und wie der empfindsame Schubert die Landschaft und das Leben, die Lieder seiner ungarischen Umgebung in sich aufnahm, das spiegeln Menuett und Finale des Werkes wider – melodienlos, klangfreudig und temperamentgeladen, tänzerisch. Das Trio allerdings ist ein Schubertscher Ländler. Der Satz ist wunderbar ausgeglichen, die Stimmen sind gleichberechtigt, alles klingt. Dem Paar der Geigen treten Bratsche und Cello entgegen. Spieltechnisch und musikalisch werden die höchsten Ansprüche gestellt.

Der lebensvolle Dur-Klang des Finales wird durch den Moll-Eingangssatz ausgeglichen. Diese Dur-Moll-Ergänzung kehrt im Schubertschen Werke immer wieder, ist häufig schon in der Thematik enthalten.

Der Hauptgedanke – die Melodie – des Kopfsatzes z. B. in der ersten Geige über dem eigenartig schillernden, stimmunggebenden Grund der drei anderen Instrumente, ein sattes Moll-Thema, entwickelt sich schon in seiner zweiten Wiederholung nach Dur zu einem ersten melodischen Höhepunkt.

Der Mittelpunkt des Werkes aber ist das Andante, eine der tiefsten und schönsten melodischen Eingebungen Schuberts. Wie sehr sie ihrem Schöpfer aus dem Herzen kam, erkennen wir an ihrer häufigen Wiederkehr in anderen Werken – als Zwischenaktmusik zum Schauspiel „Rosamunde“ oder als Improptu B-dur op. 142 Nr. 3. Sie klingt auch im ersten Satz des Es-dur-Klaviertrios an. Eine Lebensmelodie! Sie offenbart eine ganze Ausdruckswelt des reifen Schubert und erlebt die eigenartigsten Wandlungen: düster, dramatisch bis zu einer unheimlichen Steigerung im Quartettsatz. Sie verklingt melancholisch – gelöst, doch wird diese Melancholie melodisch vom nachfolgenden Menuett aufgenommen und schwingt auch im herzhaften Schlußsatz nach.

Dietrich Brennecke