

Als Schubert sein großes C-dur Streichquintett schrieb, wählte er die ungewöhnliche Kombination von zwei Geigen, Bratsche und zwei Celli, anstatt der für solche Stücke seit Mozart und Beethoven gebräuchlich gewordenen von zwei Geigen, zwei Bratschen und einem Cello. Die eine oder die andere Besetzung normal zu nennen, wäre natürlich ganz willkürlich. Selbst ein Stück für fünf Geigen oder fünf Celli könnte immer noch mit Recht ein Streichquintett genannt werden.

Warum Schubert jedoch von der traditionell gewordenen Besetzung abwich, ist schwer zu sagen. Er verwendet die beiden Celli in dem nur diesem Instrument zugänglichen tiefsten Bereich - d. h. die Oktave, die unter dem tiefsten Ton der Bratsche liegt - im Zusammenspiel nur an einigen wenigen Stellen, wo es ihm auf eine sehr dunkle, dichte Textur in der Bassregion ankommt, ein Effekt, der jedoch auf längere Dauer sehr ermüdend wirken würde. Tatsächlich bewegt sich also das erste Cello vorwiegend in einer Lage, wo eine zweite Bratsche dieselben Dienste leisten könnte. Allerdings hat das größere Instrument mehr Resonanz und Durchschlagskraft und es war daher für den Vortrag der breiten und mit hoher Ausdruckintensität geladenen Kantilenen, die Schubert für die mittlere Region seines Ensembles vorschweben, besser geeignet. Vergleichsweise könnte man sagen, daß man in einem Chorsatz etwa expressive melodische Linien in dieser Lage lieber einem hohen Tenor anvertrauen würde als einer Altstimme, die sie zwar mit geringerer Anstrengung ausführen könnte, dabei aber auch mit weniger Intensität entfalten würde.

Vorübergehend könnte man auch vermuten, daß Schubert an einen ambitionierten Amateur gedacht haben möchte, der sich gern in die kammermusikalische Aktivität eines Quartetts eingeschaltet hätte. Es hat solche Fälle gegeben, wo ein Komponist einem sympathischen oder zahlungskräftigen Amateur zuliebe in ein sonst anspruchsvolles Werk eine unbedeutende <sup>leichte</sup> Stimme einschmuggelte. Das scheint hier aber nicht der Fall zu sein. Die zweite Cellostimme ist zwar gewiß leichter als die erste, weil sie fast ausschließlich in den tiefen Regionen bleibt, aber ihre rhythmische Belebtheit und ihre Intonationsprobleme verlangen einen von anderen Spielern ebenbürtigen berufsmäßigen Interpreten.

Wenn Schubert an ein bestimmtes Ensemble gedacht haben sollte, so hat ihm dieses jedenfalls nicht den Gefallen getan, das Stück zu spielen. Das wäre zu Lebzeiten des Autors vielleicht nicht möglich gewesen, da Schubert das Werk nur wenige Wochen vor seinem Tod vollendete. Aber auch nach dem Ableben des Komponisten kümmerte man sich um dieses Quintett ebensowenig wie um eine große Menge anderer unangeführter Arbeiten Schuberts. Das Streichquintett erlebte seine Uraufführung erst 22 Jahre später, am 17. November 1850 durch das Hellmesberger Ensemble im Wiener Musikverein. Drei Jahre später erschien es gedruckt bei Diabelli in Wien. Wahrscheinlich unter dem Einfluss von Hellmesberger wurden damals auch eine Reihe anderer Werke der Vergessenheit entzissen, was zur Begründung von Schuberts unzerstörbarer Popularität bei der Nachwelt beitrug.

Dabei kann man die Gleichgültigkeit seiner Mitwelt nicht etwa dem Mangel zuschreiben, daß er ein verkamtes Genie war, dessen Musik seine Zeitgenossen nicht verstanden. Er war in Wien sehr bekannt und sehr beliebt, und was man von seiner Musik hörte, wurde höchst beifällig aufgenommen. Freilich nahm man es nicht sehr genau. Es kam vor, daß man einen Satz aus einem Kammermusikwerk spielte und nachher sich nicht mehr erinnerte, ob es ein Quartett oder ein Trio gewesen war. Es mag sein, daß die ausführenden Kräfte einfach nicht nachkamen, weil Schubert so viel und so schnell komponierte, daß ein neues Werk schon da war, bevor man das vorhergehende studiert hatte.

Vielleicht war seine Kammermusik auch technisch zu schwierig, um von Musikern unter der Spitzenklasse bewältigt zu werden. Aus Berlin erbringt man, daß damals Streichquartette als Solostücke für Fagott mit Begleitung von drei anderen Streichinstrumenten betrachtet wurden. Sie wurden vielfach von reisenden Virtuosen aufgeführt, die dann in der jeweiligen Stadt die Mitspieler aus den lokalen Kräften rekrutierten. Noch Berlioz soll beklagt haben, daß er von Beethovens späten Quartetten nichts verstehen könne - kein Wunder, da er sich nur die erste Fagottstimme ansah. Diese Einstellung ist geradezu grotesk, da vom späten Haydn über Mozart und Beethoven eine gewaltige Quartettliteratur vorlag, die sie offensichtlich widerlegte. Es ist aber nicht von ungefähr, daß der Verlag Schott, als Schubert ihm 1828 eine Anzahl von neuen Werken anbot, aus der langen Liste eine Reihe weniger bedeutender Stücke herauspflückte, aber die beiden großen Quartette "Der Tod und das Mädchen" und G. 161 zurückwies. Die Gattung Streichquartett hatte sich trotz der vorliegenden Meisterwerke im öffentlichen Bewußtsein noch nicht durchgesetzt.

Der erste Satz des Streichquintetts beginnt mit einer Präsentation des Hauptthemas, die sich jedoch zunächst so ausnimmt, als ob sie eine langsame Einleitung wäre.

① I 1 - 10

Das Tempo ist mit Allegro ma non troppo angegeben, und in diesem Tempo füllt der erste Akkord, der C-dur Dreiklang, zwei ganze Takte. Da aber Notenwerte, die kleiner sind als Halbe, fast gar nicht antwortet werden, kann man sich die Phrase beim Anhören als ein sehr ruhiges Andante vorstellen, also halb so schnell als sie notiert ist. In diesem Fall würde der erste Akkord nur einen Viererwerttakt füllen. Hören wir diese Phrase darauf hin nochmals:

② wiederhole ①

Die kleine Verzierung in der Melodielinie über dem zweiten Akkord, technisch als Doppelschlag oder Mordent bekannt, wird uns in dem Quintett einigemal wieder begegnen. Es ist eine melodische Formel, die in dem Vokabular der zeitgenössischen frühromantischen Oper beheimatet ist. Wir kennen sie gut von Weber und vor allem Wagner. Vieles in dem Duktus des Streichquintetts erinnert an die hochgespannte dramatische Atmosphäre der Opernbühne. Aus Schuberts Biographie ist bekannt, daß er zeitlebens von einer unglücklichen Liebe zur Oper erfüllt war und sich kaum etwas sehnlicher wünschte, als in diesem Sektor Anerkennung zu finden, wie seine zahlreichen, leider unergiebigen Versuche in dieser Richtung zeigen. Vielleicht trüb es ihn, in dem Quintett seinen Operninstinkt nochmals auszuleben.

Die Eingangssphrase wird sogleich in d-moll wiederholt, und schon hier hat das erste Cello die führende Stimme.

③ 11 - 20

Die Phrase führt zwar zurück nach C dur, aber diese Tonart wird nicht befestigt, sondern durch chromatische Schritte fraglich gemacht, was wiederum dem traditionellen Charakter der oft harmonisch unstablen Einleitungen symphonischer Sätze entspricht. Ein Haltepunkt wird erreicht auf der Dominante von e-moll, F-dur. Dieses H jedoch erinnert sich, daß es der Leitton der Haupttonart C dur ist, und wird alsbald als solcher gedeutet. Gleichzeitig setzt mit den klopfenden Achteln der Violine gesteigerte Bewegung ein, die beim Eintreten auf C dur den Allegro-Charakter des Satzes definitiv enthüllt und befestigt.

F4 20-25

⑤ 26 (Aufh.) - 33 (l. Vi.)

Das Hauptthema wird von den zwei Cellen kräftig wiederholt, während die anderen Instrumente die Allegro-Bewegung in Gang halten.

⑥ 33 - 40 (I. V.)

Auch die d moll-Version des Themas erscheint wieder und wird in einer chromatisch aufsteigenden Überleitung ausgesponnen, die alsbald zu einer Halb-Kadenz auf der Dominante führt. Wir sind bereit für das zweite Thema.

⑦ 49 - 58 (I. V.)

Schuberts kreative Phantasie tendiert stets dazu, seine musikalischen Gedanken als in sich geschlossene, fertige Gebilde auszukristallisieren. Während seine Durchführungsabschnitte oft voll von geistreichen Wendungen sind, bildet sich auch dort oft eine Art drohes Thema heraus, wie eine Insel aus dem unruhigen Strom herausragend. In Exposition und Reprise unterstreicht er den episodischen Charakter seiner Erfindungen oft dadurch, daß er auf eine ausführliche Übergangspassage verzichtet und das zweite Thema unvermittelt einsetzen läßt. So auch in unserem Quintett. Aber freilich darf man jetzt nicht etwa ein schlechtes Liedsätzchen in G dur erwarten, das zweite Thema ist in der Tat eine jener höchst komplizierten Periodenkonstruktionen, in denen Schubert von niemandem übertroffen wurde. Zunächst die Überleitung, d. h. die ganzen zwei Takte, die sie repräsentieren.

⑧ 58 - 60 (I. V.)

Nun das zweite Thema, das zunächst die beiden Celli vortragen. Es beginnt in Es dur, statt dem erwarteten G dur, mit einer unregelmäßigen Periode von zwei plus vier Takten - die Dehnung des zweiten Gliedes der Periode in ihren letzten zwei Takten ist deutlich hörbar.

⑨ 60 - 65

Der anschließende Nachsatz beginnt mit denselben zwei Takten wie der Vordersatz. Jetzt aber wird ein totaler Stillstand von drei Takten eingeschoben, worauf die beiden Anfangstakte in C dur wiederholt werden. Ein weiterer Stillstand von vier Takten deutet das C dur als Unterdominante von G, und in dieser lang zurückgehaltenen Tonart schließt das Thema mit drei Takten, die seinen Anfang in Erinnerung rufen.

⑩ 66 - 79 (I. V.)

Wir hören diese raffinierte Konstruktion von gestörten und wiederhergestellten Gleichgewichten sogar noch einmal, wobei jetzt die beiden Geigen die grazios hinschwingende Melodie vortragen.

⑪ 81 - 100 (I. Ton)

5

Eine Reihe von abschließenden Phrasen befestigt nun die Dominant-Tonart. Ob man sie als Anhang zum zweiten Thema oder als Teile einer selbständigen Leitungsgruppe der Exposition betrachtet, ist vor allem Geschmackssache, die letzte dieser Phrasen hebt sich jedenfalls deutlich ab, da hier die fünf Instrumente lagenmäßig dicht zusammengedrängt und rhythmisch mit <sup>staccato</sup> Gleichschritt auftreten.

(12) 137 (2. V.) - 141 (1. V.)

Die Exposition ver klingt mit einer Reminiscenz an das zweite Thema.

(13) 145 - 152

Ohne modulatorische Formalitäten versetzt uns die Durchführung unvermittelt nach A dur und befaßt sich zunächst mit den die Exposition abschließenden Elementen.

(14) 154 - 166 (1. V.)

Dieses letzte Element - die dichtgedrängte staccato Phrase - wird ihres staccato Charakters entkleidet und über ihrer nun sanft hinfließenden Wellenbewegung entwickelt die erste Geige ein für die Schubertischen Durchführungsstile so charakteristische neues Thema, das mit dem Material der Exposition nichts zu tun hat. Es ist eine weit ausgespannene Melodielinie, deren 20 Takte hohe expressive Intensität aufweisen. Auch die opernhaftere Melodien fehlen nicht.

(15) 180 - 202 (1. V.)

Dieser ganze Abschnitt wird auf anderer tonartlicher Ebene wiederholt. Dann wird jener an sich unscheinbaren Phrase, die dem ganzen ausgedehnten Vorgang zugrunde liegt, ihr aggressiver staccato Charakter zurückgegeben und durch ihre chromatischen Verschiebungen drängt sie in sich verkürzenden Imitationen das Geschehen in den Dominant-Akkord von C dur, so die Reprise vorbereitend. Diese setzt fast unmerklich ein, da das staccato Element, zu leichten piamissimo Tuppen reduziert, unablässig weitergeht, während die gehaltenen Akkorde, mit denen das erste Thema anhebt, schon vier Takte früher am Ende der Durchführung vorweggenommen werden.

(16) 248 - 275

Die Reprise nimmt von hier ab den in den frühklassischen Modellen vorgesehenen Verlauf. Alle in der Exposition vorgestellten Themen und Phrasengruppen werden in derselben Reihenfolge unverändert wiederholt, jedoch so daß nunmehr alle in der Haupttonart C dur stehen. Schubert verzichtet hier wie auch sonst zumeist auf die Einführung zusätzlicher Durchführungscharaktere, womit schon Mozart zuweisen, und Beethoven fast regelmäßig ihre Reprise zu bereichern pflegten.

Der zweite Satz, Adagio, ist formal eine der erstaunlichsten und großartigsten Kontraktionen Schuberts und eine kompositorische Vision von außerordentlicher Ausdruckskraft. Schon die Textur des Hauptteils, der im Sinne des herkömmlichen Modells der dreistimmigen Liedform nach dem Mittelteil in einer bereicherten Variation wiederholt wird, ist sehr ungewöhnlich. Die thematische Substanz ist durchwegs auf das mittlere Register eng begrenzt und den drei Mittelstimmen des Quintetts anvertraut, wobei die zweite Geige die Führung innehat. Während das zweite Cello die Fundamentaltöne des harmonischen Verlaufs ausschließlic mit leichtem pizzicato anspricht, ergeht sich die erste Geige in einer zarten Oberstimme, die stellenweise an die Vogelrufe der Pastoral-Lymphonie erinnert. Um das zu illustrieren, führen wir zunächst die ersten vier Takte vor:

(17) II 1-4

Schon im vierten Takt deutet das harmonische Geschehen auf etwas Ungewöhnliches. Statt auf einen Rückkehr zu Tonika von E dur oder auf eine Halbkadenz auf dessen Dominante vorzubereiten, was der traditionsbewährte Vorgang wäre, wird der durch die Alteration des E zu Eis veränderte cis moll Dreiklang der sechsten Stufe von E als Dominantakkord beim Wort genommen, und für die nächsten sieben Takte ist das ganze musikalische Geschehen auf das Niveau von Fis dur gehoben, als ob es das am Anfang eblavorte E dur nie gegeben hätte. Erst im achten Takt wird zur Subdominante von E zurückmoduliert und nach drei Takten ist eine Schlusskadenz erreicht. Hier die Fis dur Episode und die nächsten Takte.

(18) 5-12

mit die Abschlusstakte

(19) 12-15 (I. V.)

Die ganze Passage ist zu verstehen als eine siebentaktige Periode mit einem sowohl wegen seiner Länge als auch harmonischen Gestaltung ungewöhnlichen Einschub von acht Takten. Die erstaunliche Übung wird wiederholt, wobei die Vogelstimmen von pizzicatos und anderen Fioritüren abgelöst werden, jedoch in verkürzter Form. Statt eines so ausführlichen Einschubs gibt es nur eine Dehnung, durch die die siebentaktige Periode auf zehn Takte erweitert wird.

(20) 15-18

Dehnung

(21) 19-21

Abschlusstakte

(22) 22-24 (I. V.)

Fünf weitere Takte führen zu einer Bemerkung, die so vollständig wirkt, als ob das Stück zu Ende und nichts weiter zu erwarten wäre.

(23) 24-28 (halber T.)

(7)

Umso überraschender ist der Eintritt des Mittelteils, der ~~in~~ ~~Mittelteil dieses Satzes~~ <sup>ist</sup> sein nicht weniger erstaunliches Kunststück ohne seinesgleichen. Er bricht unvermittelt herein wie ein Sturmwind und verschlägt uns ohne modulatorische Überleitung nach f moll, eine Tonart, die in der traditionellen Hierarchie des Quintenzirkels dem E dur des ersten Teiles fast diametral, also völlig fremd gegenüber liegt. Ein drohendes crescendo Triolen auf E, das als Leitton von F aufgefaßt wird, gemißt, die heftige tonartige Verwerfung zu bewerkstelligen. Das zweite Cello schafft mit aufgeregt wirbelnden Triolen einen zitternden Untergrund, zweite Geige mit Bratsche liefern in hartigen Synkopen den harmonischen Füllstoff, während erste Geige und erstes Cello in pathetischem Oktavklang eine auf zehn lange Takte ausgedehnte Melodie von dramatischem Einschlag vortragen. Schon die apoggiaturas im ersten und zweiten Takt dieser Melodie sind typisch opernhaf. Es ist leicht, sich dazu einen Text wie "Ah crudeli" oder etwas Ähnliches vorzustellen.

(24) 29 - 39 (bis 10. Achtel)

Diese lange Phrase endet wohl in f moll, aber eigenlichlicherweise wird das kaum als Rückkehr zur Haupttonart empfunden, und zwar dadurch, daß die c moll Totalität, nach drei Takten großer chromatischer Anstrengung auf den Höhepunkt der langen Phrase placiert wurde und so eine beherrschende Position erlangte. Hören wir nochmals diesen Teil der Passage:

(25) 35 - 39 (wie oben)

Das f moll wird weiterhin in eine vor c moll abhängige Stellung verwiesen, indem es nunmehr mit der sogenannten neapolitanischen Sext von c moll identifiziert wird. Obwohl das bemerkt wird, um nochmals in die f-moll Endung der ersten Phrase zu münden, hat diese jetzt noch weniger Überzeugungskraft als vorher.

(26) 40 - 43

Auch dieser Ansatz wird wiederholt, führt jedoch nach zwei Takten durch fast atemlos wirkende Synkopationen der führenden Instrumente noch weiter weg von dem tonalen Zentrum dieses Mittelteils.

(27) 44 - 47

Die intensiverte und um zwei Takte verlängerte Wiederholung dieser Episode geht noch weiter

(28) 48 - 53

sinkt jedoch alsbald zurück in das usurpierte c moll, so daß alle Versuche, nach dem anfänglichen f moll zurück-

Zurückkehren, als feststehend angegeben werden.

(29) 54 - 58 (1. V.)

Ein paar, im dreifachen pianissimo geflüsterte chromatische Rührungen bringen uns zurück zum E dur des Hauptstücks, der nunmehr zur Fünzelrekapituliert wird, mit dem Unterschied, daß jetzt das zweite Cello den Pastoralcharakter durch sein murmelndes Bächlein nachruft, während die erste Geige mehr zusammenhängende Koloraturen beisteuert.

(30) 64 - 68 (2. A.)

Diese Koloraturen werden später von dem schon anfangs gehörten Wechselschlag abgelöst.

(31) 78 - 82 (1. A.)

Knapp vor Schluß noch eine Überraschung: der bedrohliche Tritter auf e bringt nochmals jenen f moll Dreiklang, als ob ein neuer dramatischer Sturm zu erwarten wäre. Er sinkt aber sogleich in seinen dominant Septakkord zurück, der glücklicherweise identisch ist mit dem übermäßigen Quintsextakkord der vierten Stufe von E dur, in welches er sich wohlgefällig und definitiv auflöst.

(32) 91 - 94

In diesem außerordentlichen Satz erweist sich Schubert besonders deutlich als sozusagen fortschrittlicher Komponist, wenn wir diesen Ausdruck mit aller gebotenen Vorsicht anwenden wollen. Die Idee, einen so Kontrastverwandten Mittelteil unvermittelt in einer so entfernten Tonart aufzubauen, ist schon an sich unorthodox, genug, aber noch kühner ist das Versichern dieses Teils in scheinbar zielloser Chromatik. In diesen chromatischen Passagen spielt der verminderte Septimenakkord die wichtigste Rolle als Abkürzungsweg zur Beschleunigung des Verkehrs zwischen entlegenen Tonarten. Demselben Zweck dient die ausgeübte Bemühtung der Enharmonik, d. h. des Umstandes, daß im temperierten Zwölftonsystem die Halbtonerhöhung eines Ton als identisch aufgefaßt wird mit der Halbtonermiedrigung seines nächsthöheren Tons, also z. B. fis betrachtet als Erhöhung von f ist dasselbe wie ges als Erniedrigung von g. Diese technischen Mittel weisen insofern historisch voraus, als sie von der nächsten Generation und vor allem deren bedeutendstem Vertreter, Richard Wagner, zu überwältigender Geltung gebracht wurden.



Der dritte Satz der Sinfonie ist ein besonders lebendiges Scherzo, dessen Tempo als Presto, also sehr schnell bezeichnet ist. Sein Periodenbau bietet keine Überraschungen. Die musikalischen Gedanken sind in viertaktigen Phrasen artikuliert und diese sind in größeren Gebilden von Vielfachen von vier zusammengefaßt. Bemerkenswert ist die Entwicklung einer Kontinuität, die es erlaubt, den ansich kurzatmigen Anfangsgedanken

33) III 1-4 (I.V.)

so in Gang zu halten, daß der erste Teil des Scherzos 56, und das ganze Stück nicht weniger als 300 Takte füllt.

Wie wir schon beobachtet haben, liebt Schubert in diesem Quintett an entscheidenden Punkten in einer Tonart innezuhalten, die von der Haupttonart um einen Halbtonschritt verschieden ist - also gewissermaßen geographisch ganz nahe, aber nach den Regeln der Quintenzirkel-Verwandtschaft weit entfernt. Das erzwingt sich auch in dem Scherzo, das wir betrachten, wenn die Durchführung in # dur landet.

34) 91-103

Auch hier wird das k als Sexton von Cdur gedeutet, der H dur Druckklang nach bewährtem Muster in einer verminderten der sechsten Stufe von C umfunktioniert und die Einführung ist schnell bewerkstelligt.

35) 103-134

Weil drastischer ist die Halbtonverschiebung beim Einsatz des Trios. Bisher war das Trio fast immer eine ruhigere, gemilderte und mehr lyrische, aber nicht wesentlich kontrastierende Version des Scherzo-Materials gewesen. In unserem Quintett aber hebt nach einer erwartungsvollen Pause ein fast trauer-marschartiges Unisono an, in jenem düsteren, im zweiten Satz bewußt gewordenen f moll. Erst im fünften Takte deklariert es sich als Des dur - einen Halbton über Cdur. Wiedrum hören wir die operhaften Mordente.

36) Trio 1-12

Eine Variation der absteigenden Phrase führt in chromatischer Sequenz zurück nach Cdur und bereitet die Reprise des Scherzos vor.

37) 43-51

Der letzte Satz, bezeichnet mit Allegretto, ist ein leicht beschwingtes, heiteres Stück, das mit einem nicht sehr aufregenden, aber hübschen Trick anfängt, der damals ab und zu an dieser Stelle angewendet wurde. Der düster bewegte Anfang mit den scharfen Lyrikern in der Begleitung läßt vor, daß man

einer erregungs- und dramatischen Atmosphäre entgegenzusetzen hätte. Nach zwölf Takten springen wir nach es moll, aber die nun schon wohlbekannt chromatische und enharmonische Manipulation bringt das unvermeidliche C dur zu frühlichem Durchbruch.

(38) IV 1 - 26 (I. V.)

Dieses erste Thema ist vor allem charakterisiert durch die energiegeluckende Bewegung, die wir eben gehört haben. Es kommt an einem Total-Abschnitt auf der Tonika von C dur, und ohne jede Überleitung setzt das freundlich-lyrische zweite Thema ein.

(39) 42 - 57

Es wird nach einem längeren Zögern auf der Dominante von G dur wiederholt, wobei die tänzerischen Pironetten, die die erste Geige darüber anspricht, immer brillanter werden. Sein Abgesang, in dem auch wieder die Nordente auftauchen, mündet in ein eigenblich schleichendes Gebilde, dessen sich die oberen drei Instrumente für einige Zeit bemächtigen. Es entsteht eine Art Klangfläche, die <sup>auf</sup> manche, erst von der Phantasie späterer Stilperioden entwickelte Phänomene hinweist. Während dieses Klangfeld zunächst in den beiden Celli von einem neuen, ruhigen Gedanken, der etwas an das Durchführungsthema des ersten Satzes erinnert, unterbaut wird, dehnt es sich alsbald auch auf die Unterstimmen aus und wogt in allen Instrumenten auf und nieder.

(40) III - 153 (I. V.)

Aus dem Wogen erhebt sich eine treibende chromatische Linie, die die Reprise des ersten Themas bringt. Diese ist gefolgt von einer Durchführung, die sich logischerweise mit jenen dinsten bewegten Einleitungselementen befaßt.

(41) 214 - 225 (I. V.)

Dasselbe Prinzip kontrapunktischer Einführung wird nun auf eine zackig rhythmisierte Variante dieses Gedankens angewendet.

(42) 233 (Aufh.) - 244 (I. V.)

Jetzt wird das zweite Thema, durch eine ruhig ausföhrliche Überleitung entschädigt, die wie elegante Verbeugungen klingt.

(43) 253 - 271

Danach nimmt alles seinen Gang wie erwartet. Auch die großen, schleichenden Klangflächen kommen wieder und die lange chromatische Linie, die sie hervorbringen, führt zur letzten, beschleunigten Reprise des ersten Themas. Dersmal Bedarf es noch weiterer chromatischer Exkurse, bevor das befehende, strahlende C dur erreicht ist.

(44) 354 - 395 (I. Hälfte)

F das das erste Mal so unzeremoniös herein gestoben worden war,

(11)

Eine noch schnellere Coda schließt sich an und bringt den Satz mit den zuckenden Achteln zu optimistischem Ende.

Ob das, was wir auf Grund konventioneller Assoziationen als musikalischen Optimismus anzusehen pflegen, in irgendwelcher Weise den subjektiven Gemütszustand des Autors reflektiert, läßt sich in keiner Weise entscheiden. Als Schubert im September 1828 das Quintett beendete, war sein Tod nur noch wenige Wochen entfernt. Das hinderte ihn nicht, in demselben Monat noch seine drei letzten nicht nur großen, sondern auch umfangreichen Klaviersonaten zu schreiben. Und selbst danach fand er noch Zeit für einige geistliche Chorwerke mit Chor und Orchester, bevor das Lied "Der Hirte auf dem Felsen" seine unwiderwuflich letzte Komposition werden sollte. Es bleibt für immer unbegreiflich, wie ein Mensch auch nur die hier registrierte reine Schreiarbeit in so kurzer Zeit verrichten konnte, ganz abgesehen von der Denkarbeit, die diese Werke erforderten, wenn wir selbst annehmen, daß die sogenannten Einfälle einfach von selbst kamen. Zugegeben, daß Schubert den Vorteil genoss, in einem von großen Vorfahren und Zeitgenossen vorgeordneten Territorium arbeiten zu können, so daß stilistische und strukturelle Probleme der Tonsprache und der Gattungsform ihn nicht aufhielten. Aber die Fülle der Ideen, mit denen er die Gegebenheiten des Zeitstils immer wieder aufs neue variierte und bereicherte, und die Geschwindigkeit, mit der er diese Ideen formulierte, bleiben für immer ein Gegenstand bewundernden Erstaunens.