

The background is a painting of a winter landscape. It features several bare, gnarled trees with intricate branch structures. The ground is covered in snow, with some small, dark shrubs visible. The sky is a muted, overcast blue-grey. A large, white, stylized letter 'R' is superimposed over the center of the image, partially obscuring the trees and sky. The overall mood is somber and contemplative.

Schubert

Unfinished & Great Symphonies

B'ROCK ORCHESTRA · RENÉ JACOBS





Cover image: *Hünengrab im Schnee (Cairn in Snow)* by Caspar David Friedrich, 1807.

Franz Schubert (1797-1828)

“Great” Symphony in C Major, D 944 (1825-1827)		
1	I. Andante - Allegro ma non troppo - Più moto	16. 06
2	II. Andante con moto	13. 24
3	III. Scherzo. Allegro vivace - Trio	15. 59
4	IV. Allegro vivace	15. 40
“Unfinished” Symphony in B Minor, D 759 (1822)		
5	“Mein Traum”, Part 1 *	3. 08
6	I. Allegro moderato	13. 28
7	“Mein Traum”, Part 2 *	1. 25
8	II. Andante con moto	8. 23
Total playing time:		87. 47

* Tobias Moretti, narrator

B’Rock Orchestra
conducted by René Jacobs

Players for the “Great” Symphony

Violin 1: Jakob Lehmann (concertmaster), Rebecca Huber, Antina Hugosson, Jivka Kaltcheva, Liesbeth Nijs, Ellie Nimeroski, Naoko Ogura, David Rabinovici

Violin 2: Sara DeCorso, Gisela Cammaert, Annelies Decock, Birgit Goris, Rebecca Gormezano, Ortwin Lowyck, Shiho Ono, Dáša Valentova

Viola: Raquel Massadas, Luc Gysbregts, Manuela Bucher, Esther van der Eijk, Elisabeth Sordia, Sylvestre Vergez

Cello: Rebecca Rosen, Michel Boulanger, Diana Vinagre, Patrick Sepec, Nika Zlataric

Double Bass: Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Hen Goldsobel

Flute: Tami Krausz, Sien Huybrechts

Oboe: Jean-Marc Philippe, Stefaan Verdegem

Clarinet: Vincenzo Casale, Jean-Philippe Poncin

Bassoon: Tomasz Wesotowski, Josep Casadella

Horn: Bart Aerbeydt, Mark De Merlier

Trumpet: Fruzsi Hara, Antonio Faillaci

Trombone: Simen Van Mechelen, Joren Elsen, Gunter Carlier

Timpani: Jan Huylebroeck

Players for the “Unfinished” Symphony

Violin 1: Jakob Lehmann (concertmaster), Rebecca Huber, Jivka Kaltcheva, Madoka Nakamaru, Ellie Nimeroski, Stefano Rossi, Yukie Yamaguchi

Violin 2 : Sara DeCorso, Gisela Cammaert, Elin Eriksson, Lucia Giraudo, Ortwin Lowyck, Liesbeth Nijs, Shiho Ono

Viola: Raquel Massadas, Luc Gysbregts, Benjamin Lescoat, Géraldine Roux, Elisabeth Sordia, Sylvestre Vergez

Cello: Julien Barre, Michel Boulanger, Marian Minnen, Rebecca Rosen

Double Bass: Tom Devaere, Elise Christiaens, Mattias Frostenson, Hen Goldsobel

Flute: Tami Krausz, Sien Huybrechts

Oboe: Jean-Marc Phillipe, Stefaan Verdegem

Clarinet: Vincenzo Casale, Geert Baeckelandt

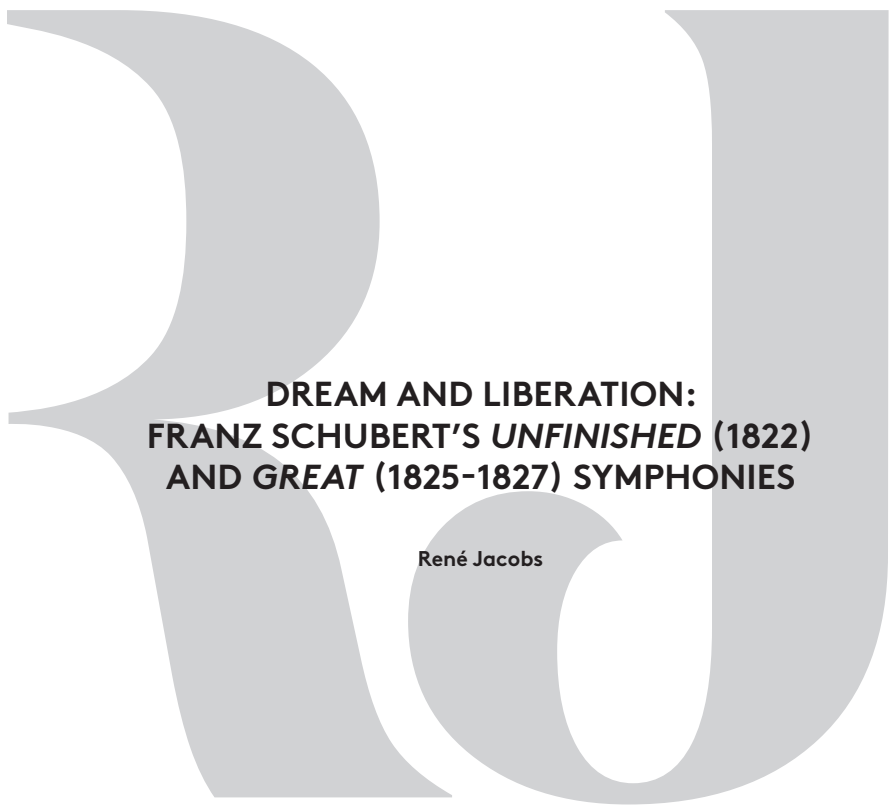
Bassoon: Tomasz Wesołowski, Benny Aghassi

Horn: Bart Aerbeydt, Johan Van Neste

Trumpet: Fruszi Hara, Antonio Faillacci

Trombone: Emily White, Cas Gevers, Gunter Carlier

Timpani: Jan Huylebroeck



DREAM AND LIBERATION: FRANZ SCHUBERT'S *UNFINISHED* (1822) AND *GREAT* (1825-1827) SYMPHONIES

René Jacobs

Schubert's unfinishable "unfinished" symphony in B Minor, D 759 and his narrative *Mein Traum*

Both (in the double sense of the word) completed movements of the "Unfinished" Symphony are preceded on this recording by short texts written by Franz Schubert himself, sensitively recited by Tobias Moretti. Together they form the allegorical narrative *Mein Traum* (*My Dream*: the title and author's name were subsequently added to the text by Schubert's brother Ferdinand), which the 26-year-old put into words on 3 June 1822 — in pencil, perhaps in the hope that the anxious dream described in the narrative would at some point blur, like the letters on the paper. Probably inspired by a real dream, this text seems to go back to an experience of Schubert's youth that left a deep wound in his heart. In *Mein Traum* Schubert tries to put into words what he seems far more able to say without words in his music.

In a controversial essay from 1938, the renowned music historian Arnold Schering was the first to relate Schubert's dream narrative to the *Unfinished Symphony*. Schubert's autograph bears the date 30 October 1822" on the first page, which means that the composer began the fair copy (the final transcription) of the two movements on this day: less than four months after his dream narration. He must still have begun sketching the first movement in June. Taking this immediate proximity of the narration and the symphony into account, Schering suggested that the dream narration "will have served as point of departure for the work" — as a kind of "programme of the two movements of the B Minor symphony". The reactions to Schering's article remained sceptical for a long time. At the beginning of the 21st century, however, musicologists seem to take a more positive view of the programme thesis. Thus Arnold Feil writes in 2002:

"This narration is crucial to gain insight into Schubert's life and thought, psyche and world view. It also contains unmistakable biographical features, and, properly understood, it provides profound insights into the development of Schubert's creative work in the years 1818 [final break with his father] to 1823 [the 'crisis years', the time of symphonic drafts and interruptions: the *Unfinished* was the last of four unfinished symphonies!]. However, one should not take the individual scenes of the narration literally, nor should one see the sequence of the action chronologically. And yet the parallels that Arnold Schering has established are astonishing, namely those between the two parts of the dream narrative, certain events in Schubert's life, as well as the B Minor symphony. *The idea of considering the 'Unfinished' a programme symphony may seem absurd, but Schering's suspicion of a connection cannot be dismissed so easily, especially since the symphony would then no longer have to be considered unfinished and Schubert's failure*

to continue it [with a third movement] would be explained at once."

Schumann, to whom Ferdinand Schubert had given the manuscript of *Mein Traum*, published the narration in the *Neue Zeitschrift für Musik* (1840), without much comment: he wanted to leave the interpretation of the dream to the "participating reader". This wish remained unfulfilled. Both literary critics and psychoanalysts have since tried to interpret Schubert's dream narrative. The former discovered parallels in content to *Mein Traum* in Novalis's fairy tale of Hyacinth and Rosebud from the novel fragment *Die Lehrlinge zu Sais* and claimed that Schubert's text was a "pure, romantically coloured narration based on Novalis's model" (I. Dürhammer, 1995), while the psychoanalysts interpreted the text in the context of Schubert's homosexuality (M. Solomon, 1981). Schering saw *Mein Traum* as an autobiographical text adorned with metaphors that can help to unveil the

“secret” of the *Unfinished*. For him, the *Unfinished* is complete and the two-movement structure of the symphony corresponds to the two-part nature of Schubert’s dream. The first part, according to Schering, “reports on the two experiences in his father’s house [according to his half-brother Anton, Schubert was twice expelled from the parental home] and the death of his mother; the second part abandons the sphere of reality in order to find consolation and transfiguration in the realm of a transcendent sphere. In the first: personal earthly suffering, in the second: a heavenly vision.” It is clear that Schubert intended to compose the two remaining movements as well. The third movement (Allegro), however, breaks off in the score after twenty bars. Schering suspects that “after a brief reflection, Schubert realised the hopelessness of his undertaking and put aside his pen: [...] **There was nothing left to complete, for everything had been said!** [...] The work did not **remain** unfinished, it was **left** unfinished!” (A. Schering: “*Franz Schubert’s*

Symphony in B Minor and its Secret”, Würzburg 1939).

Just as the two parts of the dream narration belong together, the two movements of the symphony are variations on a hidden basic idea. Schubert chose tempi for them that are very close to each other. The 3/4 time signature of the first movement (Allegro moderato) and the 3/8 time signature of the second (**Andante con moto**) are virtually identical. While the 3/4 time was considered “heavy”, the 3/8 time was perceived as “light”; both, according to an article in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1809, “should, despite their similar swing, always be heard as fundamentally different.” (G.W. Fink: ‘Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches’, in: AMZ, 11. Jg. 1809)

A symphony in B Minor, the “black key”, as Beethoven said, was an absolute novelty. In 1818, Schubert had composed a *funeral song for his mother* in this key of suffering — in which also the most poignant arias of

Bach’s Passions, ‘Erbarme dich’ and ‘Es ist vollbracht’, had been written — in which a father and his son mourn the deceased mother at her grave. The B Minor of the first movement (accidentals: two sharps) must contrast with the E Major of the second movement (four sharps), the **key of the supernatural** in which Sarastro sings his aria ‘In diesen heil’gen Hallen’ in Mozart’s *Zauberflöte*. Schubert uses it in his songs to express the “sublime”, to evoke “seraphic clarity and unaffectedness”, and consequently, according to Schering, in the second movement of the *Unfinished Symphony* for the “tender vision” of the pious virgin in his dream. As an aside: the key signatures sharp and flat still had symbolic significance for composers of Schubert’s time. Consciously or unconsciously, the musical cross was associated with the cross of Christ. Thus the two sharps of the key of B Minor lent themselves to the “personal earthly sorrow” of the first part of the dream narrative and the four sharps of the key of E Major to the “heavenly vision” of the second.

First movement (Allegro moderato, 3/4 time)

It is striking that both the first movement of the *Unfinished* and the first part of *Mein Traum* are structured as a three-part arch (sonata movement):

- According to Schering, the first clash with the father at the feast until the banishment from the parental home (“I turned my steps away”) would correspond to the exposition of the sonata movement.
- The scene at the mother’s bier would correspond to the development section with its outbursts of pain.
- The second clash in the father’s “favourite garden” (a variant of the feast) and the second banishment (not traceable in Schubert’s biography) would correspond to the recapitulation.

Three themes occur in the **exposition** (and in the recapitulation), one after the other:

I. A “**pre-theme**” preceding the first theme, instead of the expected slow introduction, opens the movement and introduces its affect. Schering calls the eerie, ghostly melody a “grave theme”. In the course of the movement, the pre-theme returns at strategic points, establishing an inner coherence. At the beginning of the movement, it is played in unison, i.e. unharmonised, and pianissimo by the cellos and double basses. Rising “from the depths of the underworld” with a third (b, c-sharp, d) and then descending to low C-sharp, it seems to be exploring the subconscious until it gets stuck on the fifth (f-sharp), on a long “transformation tone” that leads into a new world.

II. the regular **first theme** (or **main theme**). This theme, circling within the fifth interval b/f-sharp, is also presented softly, by a clarinet and an oboe in unison: a slowly swelling, sensuous, driving melody, interrupted more and more violently by syncopated waves of passion, accompanied by music that Schubert derived from the

piano accompaniment of his song *Suleika I* (D720). (This song was composed a year before the *Unfinished*, is also in B minor and shares its 3/4 time). The first theme could be described as an “expectation theme”. The melody expresses the same affect as the text of the song (from Goethe’s *West-östlicher Divan*, written by the poet’s sweetheart of old age Marianne von Willemer), a description of the friendly east wind as a messenger of love:

*What does the moving [of the wind] mean?
Does the east bring me glad tidings?
The fresh stir of its wings
cools the heart’s deep wound.*

The circling motifs of the tremolo violins express the “movement” (emotional arousal) of the song text, and the threatening pizzicato tapping motifs of the low strings (three eighths and a quarter, the Fate rhythm, think of Beethoven’s Fifth Symphony!) could be underlaid with Sarastro’s exclamation ‘Die Stunde schlägt!’ in *Die Zauberflöte*...

III. It is, as with the first theme, a long transforming tone (bassoons, horns) that leads the listener to the **second theme** (or **secondary theme**), which is based on a Lower-Austrian ländler and associated by Schering with Schubert’s childhood, with the blissful memory of his father’s love, of paradise lost. The new key is G Major, a major third below the tonic: a typically Schubertian procedure that deviates with relish from the rule that the second theme must be in the parallel key (here D Major).

G major was traditionally considered the ideal key for “everything rural, idyllic, calm passion and satisfaction, every tender gratitude for sincere friendship”. (C.F.D. Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, 1806) Following Haydn’s example, the new ländler theme, which remains primarily in the interval space of a fourth, adds a heterogeneous folk element to the symphonic movement. Just like the first, the second theme is a song melody. This, too, deviates from the rule that dictated that

a rhythmically concise first theme must contrast with a lyrical second theme. There is probably a specific reason why it is the cellos, accompanied by dreamy wind syncopations, that begin to sing the ländler theme: At some point, in happier days, Schubert’s father had played the cello himself at the domestic string quartet practices he held with his sons on Sundays. But that time is past. The expected final note of the increasingly fading melody (g) is silenced. The tone of the strings is withheld “until the bow falls from the string”, as Richard Strauss told his orchestra. For an entire bar, all the voices are silent. Schering relates this silence (in rhetoric: aposiopesis, an interruption of speech) to the interrupted sentence “But I could not —” (enjoy the delicious food) in *Mein Traum*.

What now follows is at first an almost unbearable shock to the ear: a nine-bar orchestral outburst of rage, the likes of which had not yet been heard with such force in Schubert’s earlier symphonies (e.g.

in the first movement of the Fourth). Three noisy, sharply accented chords (C Minor, G Minor, E-flat Major) with pauses of terror in between; strings trembling with rage; a mighty, shattering trombone sound! A tyrannical arpeggio of the high strings from bottom to top (first violin: E-flat4 to B-flat6) with inserted semitones (the pathopoeia of figuration theory) rises to a diminished seventh chord (e, g, b-flat, c-sharp): a “gesture of threat” according to Schering.

After this brutal “irruption of fate” (Schering), the world is no longer the same as before. The wind syncopations have lost their former dreamy character. Schering describes them as “the painful twitching of Schubert’s childlike soul” in the dream narrative. The second theme has hardly any chance of survival. Only the third bar of the theme, a self-absorbed circular figure (cellos: f-sharp, g, a, d, e, f-sharp) asserts itself as a partial motif, at first hesitantly (piano), but after five bars already militantly (forte, staccato). The subdued return of the theme

(piano, pianissimo) at last, in a compressed, concluding form, appears like a liberation. It appears as a canon, in a double stretto: two intertwined and differently orchestrated phrases, the first string-dominated and the second as an echo from heaven by the winds. The brief retransition to the repeat of the exposition, which was certainly still obligatory in 1820 (only since the middle of the 19th century has the literal repetition of the exposition been dispensed with; in Schubert’s time it was still a constitutive part of the overall form, also serving to make it easier for the listener to memorise the themes), consists of a completely unexpected syncopated unison beat of the whole orchestra (fortissimo) and a four-bar descent to the keynote. The strings play pizzicato and in unison; in the woodwinds and horns, on the contrary, the beginnings of a harmonisation emerge, which becomes a bitter reality in the last bar of the retransition — despite the prescribed pianissimo — with a four-bar terror chord (c-sharp, e, a-sharp, b): the anxious dream is not over!

The **development section** is short (59 bars), but rich in adventure. It is dominated by the pre-theme, which now emerges as more thematic than the two regular themes, and is modified six times. An eight-bar transition, consisting of the previous retransition to the repeat of the exposition and a prolongation with the long transformation tone B in the winds, leads to the new key of E Minor, the “maternal” subdominant of the home key, “distressed and saddening” according to J. Mattheson, “but in such a way that one still hopes to console oneself.” (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739)

Modification 1: the pre-theme, played in unison and pianissimo by the cellos and double basses as it was at the beginning, descends beneath its dominant limit into the depths, all the way down to the low C of the double basses; into the realm of the dead, as Schering would put it, where Schubert’s mother lives (*Mein Traum*: “There I saw her corpse ...”). It becomes a grave theme.

Modification 2: on the C1, a canon begins with a “grief motif” which, according to Schering, is composed of the split-off two-bar head of the theme (*third ascent*) and a likewise two-bar sigh figure (first violin: B5–A-sharp5). Trembling fearfully, the string basses rise in a demonically crescendoing chromatic passage up to F-sharp, an augmented fourth higher; this interval, built up from three whole tones (the “tritone”), has been considered as evil and diabolical for centuries. As soon as the F-sharp is reached, the trombones, here possibly in their traditional symbolic meaning as instruments of the underworld, start to roar. At the same time, the grief motif changes direction (*third descent*) and becomes progressively shorter, “turning inward in an almost paranoid obsession” (P. Gülke), threatened by grim brass sforzandi, the “grief motif” intensifies to an “agony motif” (Schering). This episode culminates in the third modification of the pre-theme.

Modification 3: three times the downward part of the pre-theme is compressed into a new motif, a hellishly loud arpeggio of the violins. Each “leap into the abyss” is interrupted by the sighing woodwind syncopations we know from the exposition.

Modification 4: once again, the pre-theme is played in E Minor, but now ending on the tonic with a full instead of a middle close, thus self-contained. It is “chiselled” by the woodwinds and strings into a relentless hard unison, and harmonised by the brass. “The open grave as a vision of horror” (Schering)? In its completed form, the pre-theme triggers two short fugato sections with partial motifs of the theme. The first fugato (**Modification 5**) — with the two-bar head motif, counterpointed by stormy semiquaver figurations in the high strings — breaks off after only eight bars and passes into a second fugato (**Modification 6**), which carries through bars 3 to 5 of the theme. It is threatened by excited dotting in the winds and timpani and after only ten bars must

give way to the returning agony motif (C, B, A-sharp in three octaves) that enters on a C pedal in the bass. But the agony motif changes (pianissimo!) its first pitch (the C clears up to a C-sharp): the agony (of the young Schubert at the sight of his mother’s corpse?) seems to subside.

A brief enigmatic concluding section in D Major (parallel key of B Minor) follows, with furious flashing tirade in the strings and a double harmonic pendulum (D Major, A Major, D Major, F-sharp Major) in the winds. A tentative pre-echo of the first theme (clarinets and bassoons), still in F-sharp Major (dominant of B Minor), leads gently to the **recapitulation**. For Schering, it cannot be a coincidence that the second episode with the indomitable father in the dream narration, which “does not differ in its significance in any way from the first”, corresponds to the recapitulation section of the first movement of the *Unfinished Symphony*. This varies the course of the exposition only slightly, far less

“subversively” than the recapitulations of the first movements of the Second, Fourth and Fifth Symphonies! Just as the father in the favourite garden reacts more angrily to his son’s silence than in the matching scene at the feast and punishes the son’s provocation (“trembling, I denied it”) (which does not occur there) with a slap in the face, the music of the recapitulation (heard by the audience as a reminder) is even more tense than that of the exposition. Schubert achieves this mainly through interpolations in the course of the recapitulation and thanks to his art of manipulating the new harmony (adapted to the rules of the sonata movement) in such a way that the dramatic force can increase even further.

At the beginning of the **coda**, the pre-theme is heard for the last time: in its original, desolate form. Then the terrible memory of the development (grief motif) awakens; it intensifies (crescendo to fortissimo) until the first violins reach the B7) for the first and only time in the entire movement. Three

tenderly orchestrated approaches to realise a “maternal” ending of the movement from the subdominant into the tonic (a “plagal conclusion”: B Minor, E-flat Major, B Minor) have to give way to a hard, imperious “paternal” ending from the dominant into the tonic (a “full close”: B Minor, F Major, B Minor).

Second movement (*Andante con moto*, 3/8 time)

The second part of the dream narration, which leaves the realistic level, is associated by Schering with the second movement of the *Unfinished*, a sonata movement without development section. It takes place near the tomb of an enigmatic “pious virgin”, in the timeless fantasy world of early Romantic poets and narrators that Schubert knew and loved. This can hardly be the same figure who appears in the first part of the dream as Schubert’s mother, possibly equated by him with the Virgin Mary — Jesus’ mother. An early speculative interpretation (see Walther

Dahms: *Schubert*, Berlin 1912, after Alois Fellner, the owner of Schubert's text at the time), claiming that in this dream Schubert pleads for his vocation as a song composer at the grave of Saint Cecilia, and in the circle of many younger and older poets, gives food for thought, especially since Cecilia, virgin and martyr, was venerated as the patron saint of musicians since the 15th century. Like the first movement, the second also has three themes.

I. The **first theme** (or **main theme**), characterised by Schering as a "beatitude theme", is a "supernatural" violin melody consisting of an upward "question" (B5, C-sharp6, B5, G-sharp5, E5, F-sharp5, G-sharp5) and a downward "answer" (identical melody, except for the last two notes, here D-sharp5, C-sharp5). It unfolds within the framework of a song form (AA'BA''), but is introduced by a two-bar lead-in, which later returns as a ritornello between the individual sections of the form. The ritornello, in turn, is composed

of a pizzicato walking motif (in the double basses) and a contrapuntal connecting motif (in the winds). The **walking motif**, a descending scale (from e to e, omitting the g) is interpreted by Schering as the "walking in bliss" of the youths and old men in the dream narration. The **connecting motif**, an ascending third (horn: e, f-sharp, g-sharp), in turn forms the continuation of the third played by the string basses shortly before the end of the first movement, b, c-sharp, d (the primal motif of the symphony!), and in this way links the first and second movements. Equally ritornello-like are three harmonic extension passages oscillating between dissonance (grief) and resolution (love), which contain gently swaying semiquaver motifs that Schubert can't get enough of. Schering interprets them as **consolation figures** that become **reconciliation figures** at the end of the movement.

Schubert prescribes piano and pianissimo as the dynamics for the three A-parts of the song form: "They spoke *softly*", it says in

the dream narrative, so as "not to wake the virgin". The first A section modulates from E Major to E Minor, the second from E Major via E Minor, G Major and B Major (much more restless, then) back to E Major. The B section is a combative contrast section of the tutti orchestra: a magnified variant of the theme is repeated twice in sequence by the woodwinds and the alto and tenor trombone (F-sharp Major, G-sharp Major), while, in counterpoint to this, the delicate pizzicato of the walking motif becomes a hard staccato, hammered down by all the strings and the bass trombone in a march-like unison. It is as if the music is trying to destroy itself. This is prevented by the recapitulation (A'') of the "answering" half of the beatitude theme played by the woodwinds (pianissimo). The key of E Major is reaffirmed by the third extension passage with its consolation figures and the echo-like repeated ritornello (pianississimo).

II. Suddenly time seems to stand still. An ethereal **intermediate theme** played only

by the first violins, theoretically nothing more than a modulation line (G-sharp4, G-sharp5, E5, C-sharp5, G-sharp4) from the home key of E Major to the parallel key of C-sharp Minor, leads into the second theme as if in slow motion. It appears to answer the likewise monophonic "pre-theme" of the first movement, played there only by the string basses. Later in the second movement, the intermediate theme will return three more times in its modulating function, most insistently in the coda. It is not surprising that Schering, as a Bach scholar, sees in these five notes (forming a semicircle) the symbolic imitation of a circle — in reference to the phrase "And a circle drew itself around her tomb" in the dream narration — a foreshadowing of the "wondrously sweet sound" that the circle "emanated." The pure octave (G-sharp4, G-sharp5), which was considered a "courageous" interval (Ph. Kirnberger), can be interpreted as an attempt to reach the transcendent, and the circle figure as a symbol of the infinite, of eternity. One may wonder whether the circle

in Schubert's dream can be related to the harmonic order of the universe ("harmony of the spheres") of ancient speculative music theory, and consequently to St. Cecilia ...

III. The **second theme** (or **secondary theme**) is interpreted by Schering as a **Sehnsucht (longing) melody**, related to the passage "Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln". We are in C-sharp Minor, a key which, according to F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837), expresses "melancholy, plaintive *Sehnsucht* and the tenderness of compassion". This melody also unfolds within the framework of a song form: AA'BB'A'.

A. "There is hardly a more beautiful clarinet movement in musical literature than this" (W. Steinbeck), a "shy, humble song, as if the youth dared not disturb the peace of heaven." (Schering) A stair-like ascent of thirds (C-sharp5-E5, D-sharp5-F-sharp5, E-sharp5-G-sharp5, F-sharp5-A5) presses forward calmly at first, but soon with urgent syncopations. On the long held final note

A5, the song breaks out into two **weeping motifs**: the descending fourths A5, G5, F5, E5 and F5, E5, D5, C-sharp5 — an ancient tone symbol (melody and rhythm — crotchet, two semiquavers, quaver — already in John Dowland's song *Flow, my tears!*). This is followed by never-ending "waves of tears" on the third C-sharp5-E5, until a liberating upswing reaches the long held G-sharp5, which decreases to pianississimo. This modulation is "one of Schubert's greatest harmonic wonders: over a rhythmically fluctuating ground, harmonically filled with quiet tensions and suspensions" (A. Einstein), the melody wanders around, via D Major, D-flat and F Major to D Minor and A Major, back to the starting point of C-sharp Minor, which surprisingly brightens up (pianississimo!) to C-sharp Major, alias — enharmonically reinterpreted — to D-flat Major.

A'. The oboe takes over the first six bars of the clarinet melody, but, in a "childlike joking" (Schering) dialogue with the flute,

replaces the long target note A5 with multiple, increasingly fading repetitions of a semiquaver motif modified from the consolation figure.

B. A polyphonic contrast section (tutti orchestra, fortissimo) in C-sharp Minor: the melody of longing becomes a cantus firmus in the basses (trombones included). A jumpy counter-theme appears in the violins: a syncopated variation of the pizzicato walking motif that opened the movement.

B'. Intensified variant of B, with additional contrapuntal figuration in the oboes, second violins and violas in stormy demisemiquaver notes. Could the music — perhaps influenced by the development of the first movement (the open grave of the mother as a vision of terror) — try to destroy itself? At the climax of the horror, the C-sharp Minor realm is left behind through a modulation to D Major.

A''. A penultimate variant of the *Sehnsucht* melody sprouts mysteriously in the string

basses from its first two thirds d - f-sharp and e - g (embellished with the help of the weeping motif). One bar later and a fourth higher, it is imitated and varied by the first violins in a stretto. This last variation starts from the third step A4-C-sharp4 and transcends the melody with the help of increasingly "courageous" octave leaps (A4-A5, D5-D6, G5-G6). The two divergent variations intertwine and, cadencing twice (in G and C major), reach an ecstatic climax. Significantly, this episode appears only once in the entire movement because it is unsurpassable.

In the retransition to the recapitulation, variations of the weeping figure are echoed in the woodwinds and horns, leading into yearning call motives (falling thirds and octaves). Again, it is a long held transformation tone, here the E5 of the first violins, that leads into the next episode, from C Major to E Major, the key of the recapitulation. The whole exposition of the second movement "seems organic," Einstein

writes (Alfred Einstein, *Schubert — A Musical Portrait*, 1951), “not contrived – simply grown out of an abyss of melancholy and bliss, although Schubert knew exactly what he was doing.”

In the **recapitulation**, it is above all the stormy contrast sections (B) that are modified. Thus the first contrast section modulates from E Major to A Major in order to let the unanimous intermediate theme of the first violins move to A Minor. In this key, the “song of the young Schubert”, played here by the oboe instead of the clarinet, the *Sehnsucht* melody seems less “shy and humble” (Schering), but rather self-assured. Only now does the young man decide, according to Schering, to “step slowly [...] and with firm faith [...] towards the tomb”, as it says in the dream narration. A constant Major-Minor change now symbolises the constant change of mood: in A Major, the clarinet takes over the longing melody from the oboe; the subsequent (second) contrast section, in which the “roles” of the basses

(previously cantus firmus, now counterpart) and the violins (previously counterpart, now cantus firmus) are now effectively reversed, appears again in A Minor. Schubert replaces the unsurpassable ecstatic A” section with a dreamy epilogue in E Major. The consolation figure with its swaying semiquavers is repeated eight times. According to Schering, it has now become a “reconciliation figure”: in connection with the passage “I also saw my father reconciled and loving” in Schubert’s dream.

The paradisiacal transfiguration music of the **coda** is dominated by the ethereal intermediate theme of the first violins, i.e. (in Schering’s interpretation) by the “wondrously sweet tone” of the circle around the tomb of the “pious virgin”. Schubert prescribes only pianissimo and pianississimo as dynamics here: perhaps to express the inaudibility of the harmony of the spheres to human ears? Four sections follow each other:

1. twice in succession, the “ritornello” (bars 1 and 2 of the movement) is expanded into

a seven-bar phrase (flutes and oboes, then clarinets and bassoons).

2. The intermediate theme (first violins: octave leap B4-B5) modulates from E Major to A-flat Major, the key of the soul’s “ascent into the supernatural”, the “forebodings of the beyond” in F.G. Hand’s *Ästhetik der Tonkunst*. It is answered by the beatitude theme, in its “questioning” form (clarinets, bassoons and bass trombone).

3. The intermediate theme (first violins: octave leap C5-C6) modulates from A-flat Major to F-flat Major, reinterpreted as E Major. The same response follows (flutes, clarinets and horns).

4. Only the swaying reconciliation figures remain. The last bars of the symphony and the last words of the dream narrative seem to want to tell the same story: “My father I saw too, reconciled and loving. He clasped me in his arms and wept. But I wept even more.”

The Liberation: Schubert’s “Great” C Major Symphony, D 944 (1825-1827)

Introduction (Andante, 2/2, C Major)

Schubert’s seventh and last **completed** symphony (he left six symphonies unfinished, not just the famous one in B Minor!) has two predecessors: the Sixth, known as the “little” C Major symphony (1817-1818), and the fully sketched but unfortunately only very incompletely orchestrated Symphony in E Major (1821). The great C Major symphony considerably exceeds the dimensions of Schubert’s earlier symphonies — and indeed of all symphonies of the time, including those by Beethoven — and starts with a “pompously romantic” (Robert Schumann) introduction, similar to the prologue of a drama. For Schubert, the Introduction marked a return to the tradition of the “slow introduction”, which he had subversively omitted in the Fifth and *Unfinished* Symphonies in order to begin the symphony

“in medias res”. Because of the prescribed *alla breve tempo* (“in half notes”), the introduction of this symphony must be played briskly rather than slowly walking (*andante*). Its theme is already intoned in the first eight bars by the horns as a kind of Gregorian chorale, monophonically, without any accompaniment. I would like to give it the name **Allmacht (omnipotence) theme**, after Schubert’s song *Die Allmacht* (D 892), composed in June 1825 in the spa town of Bad Gastein. The composer had travelled there not only for health reasons, but also to begin composing the great C Major symphony, inspired by the overwhelming mountain landscape. He dedicated the song to its librettist, Johann Ladislaus Pysker von Felsö-Eör, the patriarch of Venice, who also stayed in Gastein and loved Schubert’s music. The text Schubert set to music reads as follows:

*Great is Jehovah the Lord!
For heaven and earth proclaim his power!
you hear it in the roaring storm,
in the forest stream’s loud roaring call,
you hear it in the green forest’s murmurings,
I see it in the gold of the waving seeds,
in the glowing colours of lovely flowers,
in the splendour of the starry sky.
Terribly, it sounds in the roll of thunder,
and flames in the lightning’s swift - flashing
flight. [...]*

The symphony’s outer movements, both in C Major (as well as the song), seem to me to breathe the spirit of this poem completely. The key of C Major is interpreted in a music encyclopaedia of Schubert’s time (Gustav Schilling et al.: *Encyclopedie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, 1836-38) as “the key of strength, of the firm, unshakable will”, “which is made even more persistent by the louder consciousness of the better and the true”. The vocal line of the song begins with the same **rising third** with which the chorale melody of

the horns opens the symphony and which will become its **basic cell**: C4, D4, E4. “Mysteriously veiled” (R. Schumann), as if from another world, the horns (traditional sound symbols for divine and worldly power) are to play “their” theme, as quietly as possible and in perfect unison. Thus this **Allmacht theme** brings to mind the grave theme at the beginning of the *Unfinished Symphony*, which is also played in unison and unaccompanied by the string basses, there symbolising the underworld, while here, heaven is alluded to. Both opening themes begin with a rise of a third. The rise of the major third of the **Allmacht theme** seems to want to surpass the rise of the minor third of the grave theme (B, C-sharp, D). One has the impression that Schubert wanted to “correct” what he saw as the failed (!) *Unfinished Symphony* and its sombre key of B Minor with a successful symphony in radiant C Major. The fact that it develops the harmonically closed **Allmacht theme** (ending on the tonic) into a wide-ranging arc (70 bars) also seems like a redemption

for the silencing of the grave theme on the dominant in the *Unfinished Symphony* four years earlier, a **liberation**, as it were.

The wide-stretched bow (AA’BA’’) forms the first of the score’s many “heavenly lengths”, as Schumann pointed out, an “ominous comment which can be either meant as praise or affectionately reproving”, as Alfred Einstein humorously remarks. What Schubert wants to achieve with these lengths “is precisely the feeling of timelessness”, according to Walter Dahms, “the sensation of hovering beyond time and reality.”

The **Allmacht theme** has an asymmetrical structure: it consists of 3+3+2 bars, instead of the familiar 4+4. The last two bars form a retarding echo of the sixth bar, a mysterious reverberation of the last notes. In this asymmetry, one can see a symbol of the immeasurable, the indivisible, the unfathomable. Actually, at the beginning, the listener cannot yet “see through” whether the music is written in C Major or

A Minor. Only when he has heard how the melody moves in the range of a seventh around the note C4 can he guess the key. The fact that a myriad of thirds rises (with or without an intermediate tone) and **third melodies** (melodies “sung” in thirds or in sixths) will permeate the entire symphony is decided in this theme. The second bar of the theme (third rise A3, B3, C4 = dotted quarter + eighth + half) will soon split off; it forms the “embryo” of a signal-like motif that will sound in the epilogue sections of the first movement (**trombone motif**, interpretable as the “voice of the Almighty”). The woodwinds take over the **Allmacht theme** from the horns (A), the divided violas and celli complete it with a consequent phrase, and now (A’), with the entering of the trombones, the harmonised theme is answered by a “victoriously radiant” echo (Dahms). The split-off second bar of the theme pushes itself ever more strongly into the foreground. Via A-flat Major, the middle section of the arch form (B) is led back to the home key with the help of a

“liberating” fifth descent of the flutes, oboes and clarinets in parallel thirds (three octaves; first flute: G6, F6, E6, D6, C5). (This descent of a fifth is the thematic germ of a **liberation motif** recalling the climaxes of the symphonic “drama” in various variants in the first and fourth movements, itself a “signpost” to a multitude of **jubilant melodies** developed from it).

In the A’ section, the Allmacht theme is transformed for the third time, conjuring up once again the supernatural mood of the beginning, figured by the violins. But “the playing straightens up ever more energetically, the dotted rhythm (of the trombone motif) pushes forward ever more penetratingly and imperiously” (Dahms). (Dahms) For eight bars, “the excited masses of sound” oscillate between dominant and tonic. And suddenly — “the tempo does not seem to change at all”, Robert Schumann writes — “we have arrived, yet we do not know how.”

First movement (**Allegro ma non troppo**, 2/2 time, sonata movement, C Major)

Felix Mendelssohn, who premiered the great C Major symphony in Leipzig (21 March 1839) knew very well how! (All Schumann quotations are from his report of 10 March 1840 on this premiere in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1840, vol. 12, no. 21.) With a correct choice of tempo (**alla breve**), the dotted rhythm of the Allegro ma non troppo (quavers/semiquavers) sound just as fast as those of the Andante of the Introduction (crotchets/quavers). This was exactly what Schubert wanted: a metamorphosis, not a rupture!

The **first theme** unexpectedly draws the listener away from the high atmosphere of the Introduction to throw him into the world of the low, even the comic. It brings Schubert’s Third Symphony to mind, in which — also as the main theme of the first movement - a very similar theme (clarinet, pianissimo!) immediately spread good spirits, and consists

of two motifs, a “male”, swaggering, dotted motif of throbbing tonic and dominant notes and a “female”, giggling motif of staccato triplets. The two motifs overlap. Schubert orchestrates here with Mozartian wit. Forte against piano, power against subtlety, unison strings, trombones and timpani for the “boasting of the men” against woodwinds and horns for the “mocking giggle of the women”? Several sketches were apparently necessary before the definitive shape of the theme was fixed. Peter Gülke has pointed out that Schubert’s first sketch quotes the Arietta with which Leporello enters the stage after the overture in Mozart’s *Don Giovanni*: “Notte e giorno faticar/per chi nulla sa gradir;/piova e vento sopportar...” (Day and night only drudgery/for someone who does not appreciate it; I endure wind and rain ...) The first eleven bars of the sketch (the original form of the definitive theme played in the symphony) correspond quite closely to Leporello’s text and music: Schubert probably meant the first theme of the movement in its definitive (altered) form to be comic.

The **secondary theme** also seems comical, perhaps even burlesque. It appears to come from far away (piano) and consists of leaping quarter figures played in folk-like thirds by the oboes and bassoons (used here as shawm-like instruments) on a bagpipe-like string background (pedal tone in the violas, wave-like “humming” in the violins and cellos.) A “rural dance scene” (Wolfram Steinbeck) is presented, which is also meant to be amusing: the double basses seem to get out of time! The new key of E Minor (upper mediant of C Major) is (rightly) characterised in Johann Mattheson’s treatise *Der vollkommene Capellmeister* as “very pensive”, but the theme soon modulates to G Major, the key for “everything rural” (Christian Friedrich Daniel Schubart), in which it sounds even more rustic and witty than in E Minor. A coarse “Hopsasa” *rhythm* (an exclamation with which one calls on someone to jump) pervades the entire secondary movement. It gives rise to a “Hopsasa” sub-motif (with an added upbeat), which is comically caricatured in

the G Major section by “false” syncopated stresses.

Shortly before the final section (“Epilogue”) of the exposition, Schubert surprisingly modulates into a key that is anything but funny: E-flat Major, the key of the “sublime”. Gradually, one feels “the mysterious approaching of a god” (Felix Weingartner). The augmentation of the second bar of the Allmacht theme sounds oracular in the quiet unison of the three trombones, equipped with an additional admonishing fourth upbeat (**trombone motif**): an inexorable *memento mori* (remember that you will die), according to Peter Gülke, which casts an ominous shadow over so much festive joy. The sequencing trombone motifs grow louder and louder until they culminate in the **liberation motif** germinated in the Introduction. (Woodwinds: melody in thirds in three octaves). This in turn grows through triple sequencing into the symphony’s first, thrice cadencing **jubilant melody**. It functions as a back-modulation from

E-flat Major to G Major, with the help of a liberating augmented 6-5 chord (E-flat, G, B-flat, C-sharp), thus leading into a G Major chord, albeit as an “unearthly” 6-4 chord (D, G, B), not in its “earthly” root position (G, B, D): a harmonic process that will repeat itself in the fourth movement.

After the obligatory repetition of the exposition, the **development section** begins, sneakily and quietly moving up a semitone from the dominant key of G Major to the “supernatural” key of A-flat Major (Ferdinand Gotthelf Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, 1837). The dotted motif (later also the triplet giggle) of the first theme and the “hopsasa” motif of the second are carried through. When, after a chromatic bass line, the trombone motif also returns, in E-flat Major, even more imperiously than before, the dotted rhythm now appears throughout the woodwinds and a threatening timpani roll commands reverence (triple forte, A-flat Major), the wrath (of God?) has reached its climax. The appeasement of the wrath can be heard in the brass suddenly

falling silent and the trombone motifs (played by the violas, the string basses and a bassoon) gradually fading away. Twice the memory of the jubilant melody occurs again, barely identifiable, in the low strings and the second clarinet — as thirds melodies without thirds. As at the end of the Introduction, dotted octave leaps of the horns on the dominant G announce the return of the first theme, which now opens the **recapitulation** of the sonata movement in C Major, highly compliant with the rules!), to be played piano - not forte as in the exposition.

This follows the same “scenario” as the exposition. The second theme now appears in C minor: “hope of the purest bliss dissolving in C major” (C.F.D. Schubart) breaks through. The trombone motifs (Epilogue) begin in D-flat Major, for F.G. Hand a “pathetic” key that can represent “high beauty”. The jubilant melody ends the recapitulation, tone-symbolically and sonata-set appropriately, in the home key of C Major.

The movement's goal and final apotheosis — the return twice of the **Allmacht motif** (shortened by two bars) in the **coda** — is dramatically prepared (80 bars!). In these highly virtuosic bars, a grim battle rages between the radiant key of C Major (Jehovah?) and the dark world of the keys of C Minor, A-flat Major and E-flat Major. This struggle is very hard, as one can hear from a painful chromatic ascent of the first violins (from G5 to E6) and an even more painful descent of the bass trombone, cellos and double basses (from C-sharp4 to E3). In the end, the **Allmacht theme** triumphs. Played by two lone horns at the beginning of the Introduction, it is chanted hymnally by the whole orchestra at the solemn conclusion of the first movement.

Second movement (Andante con moto, 2/4 time, sonata rondo, A Minor)

The middle movements of the great C Major symphony have the same monumentality as the first and final movements, but in terms

of affect they are exactly the opposite. Above all, the disillusioned world of the second movement is far removed from the idealised world of the first. For the second movement, the affective expression of the key of A Minor (in contrast to A Major) is of considerable importance. In *Winterreise*, which Schubert probably began composing shortly after completing the C Major symphony, **A Minor** signifies the key of **reality** and **A Major** the key of **illusion**, according to Walther Dürr. The second movement of the symphony is composed in A Minor, while the trio of the third movement is in A Major. In these two pieces, “foreshadowings” of *Winterreise* are perceptible in a certain sense. The march character and the melancholy, even the despair of the song *Der Wegweiser* may be inspired by the second movement of the symphony, while the melody of the song *Die Nebensonnen* was clearly taken from the trio theme, both in A Major.

Formally, the second movement is a broadly stretched “sonata rondo” (ABA'B'A''),

although the A parts themselves may be rondo-like (“Rondino” = small rondo):

A = rondino (aba'b'a'')

B = first contrast section

A' = recapitulation of A (the recapitulation of the fifth subsection a'' is thwarted by a “catastrophe”);

B' = second contrast section;

A'' = two sham recapitulations of A (beginnings); a real recapitulation fails, a “happy end” does not come about.

Section A

After an eight-bar string prelude in which the softly throbbing quavers of the violins and violas could represent the lilting steps of a restless wanderer and the basses seem to be searching in vain for a melody (three third rises C, D, E; dotted semiquaver figures), the oboe intones a subdued, slightly Hungarian-coloured march melody (**first theme**). Stubborn repetitions of two accented crotchets, which will play an increasingly destructive role in the

course of the movement, prevent a flowing movement of the melody. “Why do I avoid the paths where other wanderers go?” (beginning of the text of the *Winterreise* song *Der Wegweiser*), the oboist seems to ask himself. Increasingly influenced by the ostinato dotted semiquaver figures of the prelude, the melody threatens to fall silent. A clarinet intervenes: In unison with the oboe, it completes the melody, surprisingly cadencing in A Major, the key of illusion. This tender first subsection (a) is followed by a brutal interruption (b): Twice, a callous “question” (fortissimo) from the strings is answered peacefully (pianissimo) by the woodwinds and horns. The argument condenses into an angry accumulation of accentuated quaver and crotchet repetitions and dotted semiquaver figures. The unison conclusion of this passage is followed by an abbreviated recapitulation of the first two subsections (a, a'). The same process (b', a'') is repeated in a varied and heightened form.

Section B

The reinterpretation (by the string basses) of the fundamental A as a third in the pastoral key of F Major seems like a **scene change**. Immediately, the march character of the music disappears. All the instruments become human voices, as Schumann wrote to Clara Wieck on the occasion of the rehearsal for the second Leipzig performance (1839). Is this a theme? The “human voices” sing the **secondary theme**. The second violins quote a phrase from Mozart’s Violin Sonata K. 481 in E-flat Major. By way of “developing variation”, an idyllic movement section of generous extension emerges until an enigmatic return to A Minor concludes the B section. This is the passage where, as Schumann rapturously reports, “a horn calls from afar, that has apparently come down from another sphere. Here, too, everything is listening, as if a heavenly guest were prowling around in the orchestra.” The “other” sphere hinted at is actually the sphere of the symphony’s Introduction. The same two horns that opened the symphony with the **Allmacht**

theme now repeat the muted note G4 in unison eight times, each time interrupted by a pensive pause. Through the harmonisation of this “single-note melody” (Klaus Bangerter) in the strings, each of the quavers acquires its own colour until the horns are able to free themselves from the spell of the one note and steer the harmony back to A Minor.

Section A'

The first recapitulation of the A section reactivates and “militarises” the initially peaceful march. The listener must pay close attention to the trumpet signals, which at first are hardly noticeable but become increasingly penetrating: They are played not only by the trumpets but also by the first horn, the first violins and — shortly before the “catastrophe” — by the string basses. Has a war broken out? The oboe’s peaceful Hungarian melody seems not to want to admit it; the course of the movement section (aba’b’) is initially the same as before, with the exception of the trumpet signals. Unexpectedly, however, a barbaric

episode thwarts the second recapitulation (a’’) of the Hungarian melody. Like hammer blows, the stubborn crotchet and quaver repetitions — the hostile element of the movement from the very first bars — disturb a continuation of the melody, while the harmony is thrown out of joint by the commanding note b, which manifests itself first in an unfeeling unison, and then in a succession of shockingly dissonant chords. A general pause conceals the ineffable (“aposiopesis” in musical figure theory). Is there still life after this “catastrophe”?

A terrible harmonic rupture (B Major/F Major = the “tritone” interval, known as the “devil in music”) answers this question: only a new life in F Major, the idyllic key of the B section, is still possible. The quaver repetitions are resumed in the strings (pizzicato) and the horns (pianissimo). They sound like anxious after-tremors. The cellos intonate a melody of hope that emerges from the head of the first theme and is echoed by a clarinet in canon. That this epilogue of the catastrophe

passage does not lead from F Major to A Minor (the key of reality), as the ear expects until the penultimate bar of the modulation, but to A Major (the key of illusion) instead, comes as a pleasant surprise.

Section B'

This is followed by the varied transposition of the F Major Idyll (B) to A Major. The new version is more agile and animated than the old one. Schubert’s song *Frühlingstraum* (A Major) in *Winterreise* breathes the same spirit. The “single-note melody”, now the five-fold repetition of the note B4 by two clarinets, has less of an admonishing effect than the eight-fold repetition of the G4 by the two horns before the “catastrophe”, but rather a more human one. It leads back to the resigned key of A Minor.

Section A''

The second recapitulation of the A section is doomed to failure. After the “catastrophe”, nothing is the same as before. Only two mock recapitulations come about,

with material from the A section being varied and increasingly dissolved into its constituent parts. What does not dissolve is the brutal return, ten bars before the end, of the relentlessly hard unison crotchet repetitions of the catastrophe passage, more destructive, more inhuman even than before - although there is nothing left to destroy, all that remains, as in the final song of *Winterreise* (*Der Leiermann*, also in A Minor), is total, self-destructive emptiness.

Third movement: Scherzo-Trio-Scherzo (**Allegro vivace**, 3/4 time)

Scherzo (sonata movement, C Major)

This Scherzo may be huge in scale, but it remains in every note what its name implies — jocular — and the contrast with the depressive atmosphere of the second movement could not be more effective. It picks up the key and comic character of the *Allegro ma non troppo* of the first movement. Are its gigantic expansions

a kind of compensation by Schubert (consciously or unconsciously) for the abandonment of the uninspired Scherzo of the *Unfinished Symphony*? Whatever the case, the monumental layout of *this* Scherzo is crystal clear: the stereotypical scherzo song form (aa'ba''ba'') has been expanded into a generous sonata movement in which the middle section (b) has grown into a proper development section. If you add up the bars of the two scherzos (before and after the trio), you arrive at 952 bars: 92 more than the complete first movement! Provided that all the prescribed internal repetitions are actually played ...

As in the first theme of the first movement — the cheeky Leporello theme — one can, if one wishes, also hear the “big snout” of the “men” in the first theme of the Scherzo (**laughter motif I**: forte, motto-like string unison), with the “giggling” of the “ladies” immediately following (**laughter motif II**: piano, woodwinds, timpani). The “ladies” reinterpret the booming laughter of the

“men” into a girlish laughter. Both groups use the same motif of six quavers and three repeated crotchets, but execute it very differently: the quavers gruffly or lightly, the crotchets heavily accented or staccato, depending on the “gender”. The interval between the last quaver and the first crotchet is an arrogant fourth leap for the “men”, but for the flexible (willing to modulate) “ladies” it is a cool minor third descent, ready to change into another interval in the continuation if necessary.

As in the first movement, the Scherzo’s **secondary theme** has a clear dance character (waltz rhythm). But it is much more song-like: while the lovely melody with its ascending arpeggio unfolds in a canon between the first violins and the cellos and spins on in undulating triads, the woodwinds (laughter motif II) giggle merrily on until the stubborn unison strings end the **exposition** with exaggerated arrogance (laughter motif I with its exaggerated fourth leap augmented!).

Finally, again as in the first movement, the **development section** too begins with a semitone shift from G Major (dominant) to A-flat Major. laughter motif I is sequenced (strings) and harmonised (winds). Consequently, it loses power, no matter how loudly it is played and accompanied (winds: groups of four whole bars accentuated by sforzandi, which will reappear in the fourth movement). In addition to the high laughter motif I, the tender laughter motif II is also performed, the latter either supplemented to a third-octave melody with a ländler character or distorted by “false” syncopated accents. The insistence of the loud laughter motif I is meanwhile so attenuated that the first flute and the second oboe can afford to insert a melodious sixteen-bar reminiscence of an earlier composition by Schubert (Octet D 803, third movement). To make matters worse, the laughter motif I now also loses its second bar (the three accented quarters) and gets desperately lost in the melancholy keys of F Minor and D-flat Major! With such a “castrated” motif, the undulating triads of

the secondary theme have little difficulty to stand their ground: played by the first violins (!) meekly at first and then more and more defiantly, pressured by the winds, they steer the development section on a confusing harmonic path away from D Major to the dominant of the home key, G Major.

In the **recapitulation**, the ladies have definitely “emancipated” themselves — under the influence of the development section! *They* are now entrusted with the “male” laughter motif I, but play it ironically quietly. The “losers” take flight, i.e. translated musically: The strings of laughter motif I in the exposition are entrusted with the “female” laughter motif II in the recapitulation and continue to develop it fugatically (“fuga” literally means “escape”!). Schubert’s most “sublime” symphony can be this funny when the composer of *Lachen und Weinen*, D 777 wants it.

Trio (arch form, A Major)

In the Trio, the melancholy atmosphere of the A Major section of the second movement returns, for a “heavenly” moment. Like the Scherzo, the Trio is extended into a generous arch (ABA’). It actually has only one theme, which I will call the **Nebensonnen**

theme, because it is quoted note-for-note by Schubert in the penultimate song of *Winterreise*, *Die Nebensonnen* (the side suns). Side suns are an illusion, a hallucination, an image created by the reflection of the sun in the clouds. Because A Major meant the key of illusion for Schubert, he probably also adopted the key of the Scherzo (composed in 1826) in the song (composed in autumn 1827):

*“Drei Sonnen sah ich am Himmel steh’n, /
hab lang und fest sie angesehen ...”
(I saw three suns in the sky, /
I stared at them, a long time and with great
concentration...).*

The ecstatic, almost obsessive third melody of the woodwinds, played in octaves, is

extended “endlessly” (*lang und fest*) on an animated background of short, intertwined accompanying motifs (brass, strings, later also flutes and oboes) (A). Schubert structures the A sections like ancient Greek “Pindaric Odes” (festive choruses by the poet Pindaros, born in 522 BC, for the victors in ancient Greek sporting competitions): A **strophe** (forte) for all the woodwinds is followed by a **counter-strophe** (piano) played only by the “small choir” of clarinets and bassoons, which turns to A Minor — the key of disillusion in *Winterreise* — and modulates crescendoing to C-sharp Minor (the Minor parallel of A Major). A short **epode** (concluding strophe) rounds off the melody quietly and without brass.

In the **middle section** (B), on the pedal tone E, the Nebensonnen theme is transformed further in variations (A Major, A Minor) and rises to a hymn-like climax: a twofold variation of the first movement’s **jubilant melody** (F Major, C Major). A retransition section reinterprets the C Major third (e)

to the fifth of the home key of A Major. The **recapitulation** (A’) follows the same “scenario” as the exposition (A) — in such a changed form that it seems to tell a story that is at least partly new. The **strophe** is now “sung” piano (as a trio movement with the clarinet as the first voice, the alto trombone as the second and the bassoon as the third), while the **counter-strophe** (forte, all woodwinds) now begins in the minor parallel F-sharp Minor in order to find its way back to the home key by an unexpected (subito piano!) “exotic” excursion (B-flat Major).

Fourth movement: Finale (Allegro vivace, 2/4 time, sonata movement, C Major)

The finale is the goal, the apotheosis and the summary of the entire symphony. It draws on the motifs introduced in the first movement (such as the Allmacht theme, the third as the basic cell, the liberation motif and the jubilant melody) and shares its enthusiastic “spirit.” I fully understand

the word “enthusiastic” in its etymological meaning of “god-filled” (from the Greek “entheos”, full of God).

The **exposition** begins with a **chiamata** (an expression from 17th-century Italian music, referring to a trumpet fanfare (chiamata di guerra, avanti la battaglia, di capriccio, etc.), also at the beginning of an opera, think of the opening “toccata” of Monteverdi’s Orfeo), which I would like to interpret as an appeal for the mustering of an army of heaven. Fanfare-like upbeat motifs rise in unison: in the full orchestra, dotted, sky-high and imperiously loud; in the “small choir” of strings, on the other hand, in triplets, humbly low and submissively quiet. These upbeat motives — rises of thirds — are the ostinato building blocks for the melodies and/or accompaniment of the movement’s **three** themes. The triplets of the **chiamata** take on a life of their own, forming a stormy chain of triplets that leads to the **first theme**. This theme continues the **chiamata** melodically with the help of the trombone

motif that has arisen from the second bar of the Allmacht theme (third rise in the first flute: A5, B5, C6; now extended to a fifth: A5, B5, C6, D6, E6) and concludes it with an empathetic final formula.

The immediately following **second theme**, built on the pedal note g (dominant), initiates a long sequence. The sequenced element is a floating melody in thirds that revolves around its own axis, and is played by the oboes, bassoons and — in diminished form (chains of triplets) — the violins. Dotted octave leaps of the horns and string basses, reminiscent of the symphony’s Introduction, enliven the pedal tone in a rhythmic manner (with C Major as a 6-4 chord). The never-ending sequence (initially piano, then increasingly louder and more lushly orchestrated) leads into a highly compressed and varied repetition of the **chiamata**. After that, a modulating developing section begins (F Major, C Major, G Major), mixing elements from the first two themes and breaking off abruptly. “What now?”, the

following two general pause bars seem to ask.

What follows now — the **third theme** — is an Eureka moment. Repeated four-bar groups of pounding minims, the first group still unaccompanied (horns, clarinet), but later played in parallel thirds by the oboes, clarinets, bassoons and a trombone and accompanied by the strings (with triplet upbeats of the **chiamata** and pizzicato arpeggios in the bass), leave no doubt: Here, quietly in G Major (Schubart: “key for everything rural”), a folk dance group approaches, perhaps the same one that already appeared in the first movement (in E Minor), again used as a typical secondary movement. The four pounding repeated notes are completed with a second four-bar group in which the third melody turns once on its own axis (like the second theme of this movement). In this complete form (four-note motif & circle figure), the theme is sequenced: in D Major, G Major and A Major, then modulating to G Major with the

help of a variant of the **liberation motif** (oboe II, clarinet I: D5, C5, B4, B4, C5, B4, A4, G4). With a slightly varied circular figure, it sequences further, in B Major, E Minor and again B Major, after which the first sequence (G Major) is repeated. More and more, this theme, which, by the way, has already been secretly anticipated twice (in the modulating developing section of the second theme and, even earlier, in the accompaniment of the second scherzo theme!), becomes a catchy tune, and the four-bar form becomes the “beat” of the entire finale. The four 2/4 bars turn out to be the four beats of a single 4/2 bar, which is why Franz Liszt, according to Richard Strauss, already conducted the whole movement “in four” — notwithstanding some “asymmetrical” passages. But one should keep in mind that the epithet “vivace” at that time meant nothing other than “lively” and called on the players to a “lustly execution full of fire”, as it says in a music encyclopaedia of the time (J.J.O de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, 1787), “in which it is not a question

of speeding up the beat, but of giving it warmth”.

In the **epilogue** of the exposition (G Major), the latter variant of the liberation motif first appears in a threefold augmentation, only to experience a veritable apotheosis after a new climactic section (fortississimo), followed by a long decrescendo, during which the motif continues to be canonically spun and the dotted upbeat motifs of the *chiamata* attempt a “comeback”). A final echo of the **liberation motif** reverberates in the bassoons and violas until the music fades away in a tremolo of the remaining strings. (The recapitulation of the complete exposition is provided by Schubert! Mendelssohn recommended to the London Philharmonic Society in a letter of 1839 that it be omitted).

Only the cellos descend, barely audible, to the low E-flat where the movement’s momentous **development section** begins. The passage brings to mind the mysterious

descent of the string basses to the Contra-C in the first movement of the *Unfinished* (Arnold Schering: “the lowering of the bier”), there also leading into the development.

The **liberation motif** is now heard in the clarinets. On a restless background of dotted string figures - echoes of the *chiamata* — the melody, now in E-flat Major (B5, A-flat5, G5, G5, A-flat5, G5, F5, E-flat5) is supplemented with an overlapping half cadence (E-flat5, F5, G5, G5, F5), creating a quotation, more or less, of the joy theme in Beethoven’s Ninth Symphony (“*Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium*”). It is very doubtful whether Schubert intended to pay his respects to Beethoven in this way, if only because after the two appearances of the newly created pseudo-hymnal theme (in E-flat Major and A-flat Major), only its first component (the liberation motif) is developed! More important than the probably unconscious Beethoven quotation is the change of affect that takes place in the development. The symbolism of the key is telling: E-flat Major

as the “tone of devotion, of the intimate conversation with God, expressing the sacred triad through its three flats (signs of humiliation)”, as C.F.D. Schubart puts it (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806), and A-flat Major as the “tone of the grave, the key of death, decay and eternity” (ibid.). After an enharmonic transformation of the first violins’ A-flat5 to G-sharp5, the liberation motif in C-sharp Minor embarks on a fugal “horror trip” that begins anxiously tremolo-ing in the strings and crescendos in the woodwinds until it is brutally shattered by the four pounding minims of the third theme. Horns, trombones and string basses hammer away, in a heartless D Major unison and without the folksy third parallels, at the once dance-fresh theme. Because the four-bar circular figure is mutilated by “wrong” accentuations of the weak second bar, the symmetry of the four-bar form is endangered and the edifice threatens to crumble. Impending doom, as in the second movement! To heighten the tension even more, this destabilising passage is repeated

in full and varied in an intensifying manner. The transition to the recapitulation is nothing other than a long dominant organ point in all voices, initially still in a pendulum movement with the chord A-flat, C, F-sharp, afterwards remaining on the dominant note G and slowly crescendoing to fortissimo. The four-bar symmetry is restored and dotted octave leaps in the strings announce the return of the **chiamata**. In the last eight development bars, an E-flat from the first bassoon and the first and second trombones accompanies the lone G to steer the harmony mediantically to E-flat Major.

In this “sacred” key, the *chiamata* of the **recapitulation** sounds darker, more mystical. An inserted modulation section steers the music to G Minor for the second theme, which modulates to F Major and E Major with the help of two further insertions, so that the “folk dance group” of the third theme can now appear in C Major (mediant connection). At the end of the recapitulation, the cellos descend in

pianissimo from C via B-flat to A: a surprise because one would expect — in a regular transposition of the corresponding passage in the exposition — an A-flat.

The **coda** that now follows begins with the fourfold sequence of a new **jubilant melody** arising from the last liberation motif: in E-flat Major, F Major, G Major and C Major (each time as a six-four chord and introduced by a “liberating” German augmented sixth chord, see also in the first movement). Only the last link in the sequence (C Major) ends with a perfect cadence, which could symbolise the appearance of God (“epiphany”).

The conclusion of the coda, like the trio, is structured as a “Pindaric ode”.

- In the **strophe**, the four pounding semibreve-repetitions of the third theme turn into furious “thunderclaps” (strings, bassoons and horns in unison, fortissimo, sforzandi). The basses descend to the “grave tone” A-flat by means of a deceptive cadence. Four A-flat Major chords from

the full orchestra, combined with fanfare motifs in the horns and trumpets, thunder in the timpani and triplet motifs (from the *chiamata*) in the violins seem to announce the Last Judgement. This process is repeated, but this time the basses descend lower, to F-sharp (the terrifying tritone interval)! Then the **liberation motif** is transformed one last time.

- In principle, the same thing happens in the **counter-strophe**. However, it is eight bars longer than the strophe, because the last liberation motif is repeated three times and becomes the definitive **jubilant melody**.

- The heavenly fanfare that follows (string triplets and the dotted upbeat motif from the *chiamata*) forms the **epode** (concluding strophe) of this “final ode” and is now fully tied to the key of C Major. The last four bars are reserved exclusively for the **note C** (over five octaves) — and for a final “*aposiopesis*”, the mystery of eternity.

(translation: Calvin B. Cooper)

René Jacobs
© Molina Visuals





B'Rock Orchestra •
© Mirjam Devriendt



TRAUM UND BEFREIUNG: FRANZ SCHUBERTS „UNVOLLENDETE“ SINFONIE (1822) UND SEINE „GROßE“ C-DUR-SINFONIE (1825-1827)

René Jacobs

Schuberts unvollendbare „Unvollendete“ Sinfonie in h-Moll, D 759 und seine Erzählung *Mein Traum* (1822)

Den beiden (im doppelten Wortsinn) vollendeten Sätzen der „Unvollendeten“ gehen auf dieser Einspielung, von Tobias Moretti einfühlsam eingesprochen, kurze Texte voran, die von Franz Schubert selber stammen. Zusammen bilden sie die allegorische Erzählung *Mein Traum* (Titel und Verfassername wurden dem Text im Nachhinein von Schuberts Bruder Ferdinand beigelegt), die der 26-Jährige am 3. Juni 1822 in Worte fasste — mit Bleistift, in der Hoffnung vielleicht, dass der in der Erzählung beschriebene Angsttraum sich irgendwann, wie die Buchstaben auf dem Papier, verwischen würde. Vermutlich durch einen wirklichen Traum angeregt, scheint dieser Text auf ein Jugenderlebnis Schuberts zurückzugehen, das eine tiefe Wunde in seinem Herzen hinterlassen hat. In *Mein Traum* versucht

Schubert mit Worten das zu sagen, was er in seiner Musik ohne Worte besser zu sagen weiß.

In einem umstrittenen Aufsatz von 1938 brachte der renommierte Musikhistoriker Arnold Schering als erster Schuberts Traumerzählung in Zusammenhang mit der Unvollendeten Sinfonie. Schuberts Autograf trägt auf der ersten Seite das Datum „30. Oktober 1822“, was bedeutet, dass der Komponist an diesem Tag mit der Reinschrift (der endgültigen Niederschrift) der beiden Sätze begonnen hat: weniger als vier Monate nach seiner Traumerzählung. Er muss noch im Juni mit dem Skizzieren des ersten Satzes angefangen haben. Aus dieser unmittelbaren Nähe von Erzählung und Sinfonie leitete Schering ab, dass die Traumerzählung „am Anfang der Arbeit gestanden haben wird“ — als eine Art von „Programm der beiden Sätze der h-Moll-Sinfonie“. Die Reaktionen auf Scherings Artikel blieben lange Zeit skeptisch. Am Anfang des 21. Jahrhunderts aber scheint die

Musikwissenschaft die Programmthese in erster Linie positiv zu bewerten. So schreibt Arnold Feil im Jahre 2002:

„Diese Erzählung ist für die Einsicht in Schuberts Leben und Denken, Psyche und Weltanschauung von höchster Wichtigkeit. Sie enthält außerdem unverkennbar biografische Züge, und sie gewährt, richtig verstanden, tiefe Einsichten in die Entwicklung von Schuberts Schaffen in den Jahren 1818 [endgültiger Bruch mit dem Vater] bis 1823 [die ‚Krisenjahre‘, die Zeit der sinfonischen Entwürfe und Abbrüche: Die Unvollendete war die letzte von vier unvollendeten Sinfonien!]. Allerdings darf man die einzelnen Bilder der Erzählung nicht wörtlich nehmen, auch die Abfolge der Handlung nicht chronologisch sehen. Und dennoch verblüffen die Parallelen, die Arnold Schering hergestellt hat, nämlich die zwischen den beiden Teilen der Traumerzählung, bestimmten Ereignissen in Schuberts Leben und — der h-Moll-Sinfonie. *Mag die Idee, die ‚Unvollendete‘*

für eine Programmsinfonie zu halten, absurd scheinen, so einfach von der Hand zu weisen ist Scherings Verdacht eines Zusammenhangs nicht, zumal die Sinfonie dann ja nicht mehr als unvollendet anzusehen und Schuberts Scheitern beim Versuch sie doch noch [mit einem dritten Satz] fortzuführen, mit einem Mal erklärt wäre.

Schumann, dem Ferdinand Schubert das Original von *Mein Traum* geschenkt hatte, veröffentlichte die Erzählung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1840), ohne viel Kommentar: Er wollte die Deutung des Traums dem „Teilnehmenden“ überlassen. Dieser Wunsch blieb unerfüllt. Sowohl Literaturkritiker als auch Psychoanalytiker versuchten seitdem, Schuberts Traumerzählung zu deuten. Die Erstgenannten entdeckten inhaltliche Parallelen zu *Mein Traum* in Novalis’ Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen aus dem Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* und behaupteten, Schuberts Text sei

eine „reine, romantisch gefärbte Erzählung nach Novalis’ Vorbild“ (I. Dürhammer, 1995), während die Psychoanalytiker den Text im Zusammenhang mit Schuberts Homosexualität interpretierten (M. Solomon, 1981). Schering sah *Mein Traum* als einen mit Metaphern geschmückten, autobiografischen Text, der helfen kann, das „Geheimnis“ der Unvollendeten zu entschleiern. Für ihn ist die Unvollendete vollendet und entspricht die Zweisätzigkeit der Sinfonie der Zweiteiligkeit von Schuberts Traum. Der erste Teil, so Schering, „berichtet über die beiden Erlebnisse im Vaterhause [laut seines Halbbruders Anton wurde Schubert zweimal des Elternhauses verwiesen] und den Tod der Mutter; der zweite Teil verlässt die reale Sphäre, um Trost und Verklärung im Bereich einer übersinnlichen [Sphäre] zu finden. Im ersten: persönliches Erdenleid, im zweiten: himmlische Vision.“ Dass Schubert die Absicht hatte, auch die zwei noch fehlenden Sätze zu komponieren, steht fest. Der dritte Satz (Allegro) bricht in der Partitur nach

zwanzig Takten ab. Schering vermutet, dass „nach kurzem Nachsinnen, [Schubert] die Aussichtslosigkeit seines Unternehmens erkannt und die Feder beiseite gelegt [hat]: [...] *Es gab nichts mehr zu vollenden, denn alles war gesagt!* [...] Das Werk ist nicht unvollendet geblieben, sondern unvollendet gelassen worden!“ (A. Schering: *Franz Schuberts Symphonie in h-Moll und ihr Geheimnis*, Würzburg 1939)

Genau wie die beiden Teile der Traumerzählung zusammengehören, sind die beiden Sätze der Sinfonie Variationen eines verborgenen Grundgedankens. Schubert hat für sie denn auch Tempi gewählt, die sehr nahe beieinander liegen. Der Dreivierteltakt des ersten Satzes (*Allegro moderato*) und der Dreiachteltakt des zweiten (*Andante con moto*) sind quasi identisch. Der Dreivierteltakt galt als „schwer“ und der Dreiachteltakt als „leicht“; beide sollen, so heißt es in einem Artikel der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ 1809 „in gleichgeschwinder Bewegung, immer

hörbar differieren.“ (G.W. Fink: „Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches“ in: AMZ, 11. Jg. 1809)

Eine Sinfonie in h-Moll, der „schwarzen Tonart“, wie Beethoven sagte, war eine absolute Novität. 1818 hatte Schubert in dieser *Tonart des Leidens* — die ergreifendsten Arien der Bach-Passionen „Erbarme dich“ und „Es ist vollbracht“ sind in h-Moll geschrieben — ein *Grablied für die Mutter* komponiert, in dem ein Vater und sein Sohn am Grab der Mutter um die Verstorbene trauern. Das h-Moll des ersten Satzes (Vorzeichen: zwei Kreuze) muss kontrastieren mit dem E-Dur des zweiten Satzes (vier Kreuze), der *Tonart des Überirdischen*, in der Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* seine Arie „In diesen heil’gen Hallen“ singt. Schubert setzt sie in seinen Liedern zum Ausdruck des „Erhabenen“ ein, für „seraphische Klarheit und Unberührtheit“, und folglich, laut Schering, im zweiten Satz der Unvollendeten Sinfonie für die „zarte Vision“ der frommen

Jungfrau im Traum. Nebenbei bemerkt: Die Tonarten-Vorzeichen Kreuz und b hatten für die Komponisten der Schubert-Zeit noch symbolische Bedeutung. Bewusst oder unbewusst wurde das musikalische Kreuz mit dem Kreuz Christi assimiliert. So eigneten sich die zwei Kreuze der Tonart h-Moll zum „persönlichen Erdenleid“ des ersten Teils der Traumerzählung und die vier Kreuze der Tonart E-Dur zur „himmlischen Vision“ des zweiten.

Der erste Satz (Allegro moderato, Dreivierteltakt)

Es fällt auf, dass sowohl der erste Satz der Unvollendeten als auch der erste Teil von *Mein Traum* als dreiteilige Bogenform (Sonatensatz) aufgebaut sind:

- Der erste Zusammenstoß mit dem Vater beim „Lustgelage“ bis zur Verbannung aus dem Elternhaus (dem „Weglenken der Schritte“) entspräche, Schering zufolge, der Exposition des Sonatensatzes.
- Die Szene an der Bahre der Mutter

entspräche der Durchführung mit ihren Schmerzensausbrüchen.

- Der zweite Zusammenstoß im „Lieblingsgarten“ des Vaters (Variante des Lustgelages) und die zweite Verbannung (in Schuberts Biografie nicht nachweisbar) entsprächen der Reprise.

Drei Themen treten in der **Exposition** (und in der Reprise) nacheinander auf:

I. Ein dem ersten Thema vorangehendes **Vor-Thema** öffnet anstatt der erwarteten langsamen Einleitung den Satz und stellt seinen Affektgehalt vor. Schering nennt die unheimliche, geisterhafte Melodie ein „Grabthema“. Im Verlauf des Satzes kehrt das Vor-Thema an strategischen Stellen wieder und schafft auf diese Weise einen inneren Zusammenhang. Am Anfang des Satzes wird es einstimmig, d.h. unharmonisiert, und pianissimo von den Celli und Kontrabässen gespielt, im Alleingang. Mit einem Terzgang (H, cis, d) „aus der Tiefe der Unterwelt“ aufsteigend, und danach

bis zum tiefen Cis herabsinkend, scheint es im Unterbewusstsein auf der Suche zu sein, bis es auf der Quinte (Fis) hängen bleibt, auf einem langen „Verwandlungston“, der hinüber in eine neue Welt führt.

II. Das reguläre **erste Thema** (oder **Hauptthema**). Auch dieses im Quintraum h/fis kreisende Thema wird leise vorgetragen, von einer Klarinette und einer Oboe im Unisono: eine langsam anschwellende, sinnlich-treibende Melodie, immer heftiger durch synkopische Wellen der Leidenschaft unterbrochen, auf eine Begleitung, die Schubert aus der Klavierbegleitung des Lieds *Suleika I* (D720) übernommen hat. (Dieses Lied wurde ein Jahr vor der Unvollendeten komponiert, steht ebenfalls in h-Moll und ebenfalls im Dreivierteltakt.) Das erste Thema könnte man als ein „Erwartungsthema“ bezeichnen. Die Melodie drückt den gleichen Affekt aus wie der Text des Liedes (aus Goethes *West-östlicher Divan*, von seiner Altersliebe Marianne von Willemer gedichtet), eine Schilderung des

freundlichen Ostwindes als Liebesboten:

*Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.*

Die kreisenden Motive der tremolierenden Geigen drücken die „Bewegung“ (Erregung) des Liedtextes aus, und die bedrohlichen Pizzicato-Klopfmotive der tiefen Streicher (drei Achtel und eine Viertel, Schicksalsrhythmus, man denke an Beethovens Fünfte Sinfonie!) könnten mit Sarastros Ausruf „Die Stunde schlägt!“ in der *Zauberflöte* unterlegt werden ...

III. Es ist, wie schon beim ersten Thema, ein langer Verwandlungston (Fagotte, Hörner), der den Zuhörer zum **zweiten Thema** (oder **Seitenthema**) führt, das auf einem niederösterreichischen Ländler basiert ist und von Schering mit Schuberts Kindheit assoziiert wird, mit der seligen Erinnerung an die Liebe des Vaters, an das verlorene

Paradies. Die neue Tonart ist G-Dur, die Unterterztonart: eine typisch Schubertsche Verfahrensweise, die von der Regel, das zweite Thema müsse in der Paralleltonart stehen (hier D-Dur), lustvoll abweicht.

G-Dur wurde betrachtet als die Idealtonart für „alles Ländliche, Idyllenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeden zärtlichen Dank für aufrichtige Freundschaft.“ (C.F.D. Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, 1806) Nach Haydns Vorbild fügt das neue Ländlerthema, das vornehmlich im Quartraum bleibt, dem sinfonischen Satz ein heterogenes, volkstümliches Element hinzu. Genau wie das erste ist auch das zweite Thema eine Liedmelodie. Auch dies weicht von der Regel ab, die vorschrieb, ein rhythmisch prägnantes erstes Thema müsse mit einem lyrischen zweiten Thema kontrastieren. Es gibt wohl einen bestimmten Grund dafür, dass es die Celli sind, die, von träumerischen Bläsersynkopen begleitet, das Ländlerthema zu singen beginnen: Irgendwann, in einer glücklicheren Zeit, hatte

Schuberts Vater selber Cello gespielt bei den häuslichen Streichquartettübungen, die er sonntags mit seinen Söhnen abhielt. Aber diese Zeit ist vorbei. Der erwartete Schlussston der immer mehr dahinschwindenden Melodie (g) wird verschwiegen. Der Ton der Streicher versagt, „bis der Bogen von der Saite fällt“, wie Richard Strauss seinem Orchester sagte. Einen ganzen Takt lang schweigen alle Stimmen. Schering bezieht dieses Verschweigen (in der Rhetorik: „Aposiopese“, Unterbrechung der Rede) auf den unterbrochenen Satz „Ich aber konnte nicht –“ (nämlich die köstlichen Speisen genießen) in *Mein Traum*.

Was jetzt folgt, ist zunächst ein kaum zu ertragender Schock für das Ohr: ein neuntaktiger orchestraler Wutausbruch, so wie es in Schuberts früheren Sinfonien (z.B. im ersten Satz der Vierten) mit dieser Wucht noch nicht zu hören war. Drei lärmende, scharf akzentuierte Akkorde (c-Moll, g-Moll, Es-Dur) mit Schreckenspausen dazwischen; Streicher, die zittern vor Wut; ein mächtiger,

niederschmetternder Posaunenklang! Ein tyrannisches Arpeggio der hohen Streicher von unten nach oben (erste Geige: es1 bis b3) mit eingefügten Halbtönen (die „Pathopoeia“ der Figurenlehre) steigert sich zu einem verminderten Septakkord (e, g, b, cis): für Schering eine „Geste der Drohung“.

Nach diesem brutalen „Einbruch des Schicksals“ (Schering) ist die Welt nicht mehr die gleiche wie vorher. Die Bläsersynkopen haben ihren früheren träumerischen Charakter verloren. Schering beschreibt sie als „das schmerzliche Zucken der kindlichen Seele“ Schuberts in der Traumerzählung. Das zweite Thema hat kaum noch Überlebenschancen. Nur der dritte Takt des Themas, eine selbstversunkene Kreisfigur (Celli: fis, g, a, d, e, fis) schlägt sich als Teilmotiv durch, zuerst zögernd (piano), aber nach fünf Takten schon kämpferisch (forte, staccato). Die gedämpfte Wiederkehr des Themas (piano, pianissimo) endlich, in einer komprimierten, abschließenden Form, wirkt wie eine Befreiung. Es erscheint als

Kanon, in einer zweimaligen Engführung: zwei miteinander verschränkte und unterschiedlich instrumentierte Phrasen, die erste streicherdominiert und die zweite als ein Echo aus dem „Himmel“ der Bläser. Die kurze Rückführung zur im Jahre 1820 bestimmt noch obligaten Wiederholung der Exposition (erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde auf die wörtliche Wiederholung der Exposition verzichtet; zu Schuberts Zeit war sie noch konstitutiver Teil der Gesamtform und diente auch dazu, dem Zuhörer das Einprägen der Themen zu erleichtern) besteht aus einem völlig unerwarteten synkopischen Unisono-Schlag des ganzen Orchesters (*fortissimo*) und einem viertaktigen Abstieg zum Grundton. Die Streicher spielen *pizzicato* und *unisono*; in den Holzbläsern und Hörnern dagegen entsteht der Ansatz einer Harmonisierung, die im letzten Takt der Rückführung, einem vierstimmigen Schreckensakkord — trotz des vorgeschriebenen *Pianissimo* — zur bitteren Wirklichkeit wird (*cis, e, ais, h!*): Der Angsttraum ist nicht vorbei!

Die **Durchführung** ist zwar kurz (59 Takte), aber reich an Erlebnissen. Sie wird vom Vor-Thema dominiert, das sich jetzt als thematischer als die beiden regulären Themen herausstellt, und sechsmal abgewandelt wird. Eine achttaktige Überleitung, die aus der vorherigen Rückführung zur Wiederholung der Exposition und einer Verlängerung mit dem langen Verwandlungston *h* in den Bläsern besteht, führt zur neuen Tonart *e-Moll*, der „mütterlichen“ Subdominante der Grundtonart, „betäubt und traurig machend“ laut J. Mattheson, „doch so, daß man sich noch zu trösten hoffet.“ (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739)

Erste Abwandlung: Das Vor-Thema, wie am Anfang des Satzes einstimmig und *pianissimo* von den Celli und Kontrabässen gespielt, sinkt über seine dominantische Grenze in die Tiefe herab, bis zum tiefen *C* der Kontrabässe; ins Totenreich, wie Schering es ausdrücken würde, wo Schuberts Mutter wohnt (*Mein Traum*: „Da sah ich ihre Leiche ...“): das Vor-Thema ist zum *Grabthema* geworden.

Zweite Abwandlung: Auf dem Kontra-*C* setzt ein Kanon ein mit einem *Schmerzmotiv*, das laut Schering zusammengesetzt ist aus dem abgespaltenen zweitaktigen Themenkopf (Terzaufstieg) und einer ebenfalls zweitaktigen Seufzerfigur (erste Geige: *h2–ais2*). Ängstlich bebend steigen die Streicherbässe in einem dämonisch *crescendierenden* chromatischen Gang bis zum *Fis* hinauf, eine übermäßige Quarte höher; dieses Intervall, das aus drei Ganztönen aufgebaut ist („Tritonus“) galt seit frühester Zeit als sperrig und teuflisch. Sobald das *Fis* erreicht ist, setzen dröhnend die Posaunen ein, hier möglicherweise in ihrer traditionellen symbolischen Bedeutung als Unterweltsinstrumente. Gleichzeitig ändert das Schmerzmotiv seine Richtung (Terzabstieg) und wird, sobald es anfängt, sich in „fast paranoischer Besessenheit“ (P. Gülke) progressiv verkürzen und sich von grimmigen Blechbläser-Sforzandi bedroht „in sich drehen“, zum *Qualmotiv* (Schering). Diese Episode gipfelt in die dritte Abwandlung.

Dritte Abwandlung: Dreimal wird der abwärts gerichtete Teil des Vor-Themas zu einem neuen Motiv komprimiert, einem höllisch-lauten Arpeggio der Geigen. Jeder „Sprung in den Abgrund“ wird von den seufzenden Holzbläser-Synkopen unterbrochen, die wir aus der Exposition kennen.

Vierte Abwandlung: Ein weiteres Mal wird das Vor-Thema in *e-Moll* gespielt, jetzt aber mit einem Ganzschluss statt einem Halbschluss auf der Tonika endigend, in sich abgeschlossen also, von den Holzbläsern und Streichern in ein unerbittliches hartes Unisono „gemeißelt“ und von den Blechbläsern harmonisiert. „Das offene Grab als Schreckensvision“ (Schering)? In seiner abgeschlossenen Gestalt löst das Vor-Thema zwei kurze Fugato-Abschnitte aus mit Teilmotiven des Themas. Das erste Fugato (**fünfte Abwandlung**) — mit dem zweitaktigen Kopfmotiv, kontrapunktiert durch stürmische Sechzehntel-Figurationen in den hohen Streichern — bricht schon

nach acht Takten ab und geht in ein zweites Fugato (**sechste Abwandlung**) über, das die Takte 3 bis 5 des Themas durchführt. Es wird von erregten Punktierungen in den Bläsern und den Pauken bedroht und muss schon nach zehn Takten für das auf einem liegenden C im Bass neu einsetzende Qualmotiv (c, h, ais in drei Oktaven) weichen. Dieses ändert überraschend (pianissimo!) seinen ersten Tonschritt (cis, h, ais): Die Qual (des jungen Schubert beim Anblick der Leiche seiner Mutter?) scheint nachzulassen.

Es folgt ein kurzer enigmatischer Schlussabschnitt in D-Dur (Paralleltonart von h-Moll) mit wütend blitzenden Tirate in den Streichern und einem zweimaligen harmonischen Pendel (D-Dur, A-Dur, D-Dur, Fis-Dur) in den Bläsern. Ein schüchternes Vor-Echo des ersten Themas (Klarinetten und Fagotte), noch immer in Fis-Dur (Dominante von h-Moll), führt sanft ausklingend zur **Reprise**. Für Schering kann es kein Zufall sein, dass die zweite

Episode mit dem unbeugsamen Vater in der Traumerzählung, die „sich von der ersten dem Sinne nach in keiner Weise unterscheidet“, dem Repräsentteil des ersten Satzes der Unvollendeten Sinfonie entspricht. Diese variiert den Verlauf der Exposition nur geringfügig, weit weniger „subversiv“ als die Reprisen der ersten Sätze der Zweiten, Vierten und Fünften Sinfonie! Genau wie der Vater im Lieblingsgarten auf das Schweigen seines Sohnes wütender reagiert als in der übereinstimmenden Szene beim Lustgelage und die (dort nicht vorkommende) Provokation des Sohnes („Ich verneinte es zitternd“) mit einer Ohrfeige bestraft, ist die (vom Publikum erinnernd gehörte) Musik der Reprise noch spannungsreicher als die der Exposition. Das erreicht Schubert hauptsächlich durch Einschübe im Verlauf der Reprise und dank seiner Kunst, die neue (den Regeln des Sonatensatzes angepasste) Harmonik so zu manipulieren, dass die Dramatik sich noch weiter steigern kann.

Am Anfang der **Coda** erklingt das Vor-Thema zum letzten Mal: in seiner ursprünglichen, desolaten Gestalt. Dann erwacht die schreckliche Erinnerung an die Durchführung (Schmerzmotiv); sie verschärft sich (Crescendo zum Fortissimo) bis die ersten Geigen zum ersten und einzigen Mal im ganzen Satz, das viergestrichene h (h4) erreichen. Drei zärtlich instrumentierte Ansätze zu einem „mütterlichen“ Schluss des Satzes von der Subdominante in die Tonika („Plagalschluss“: h-Moll, Es-Dur, h-Moll) müssen weichen für einen harten befehlerischen „väterlichen“ Schluss vor der Dominante in die Tonika („Vollschluss“: h-Moll, F-Dur, h-Moll).

Der zweite Satz (Andante con moto, Dreiachteltakt)

Der zweite Teil der Traumerzählung, der die reale Ebene verlässt, wird von Schering mit dem zweiten Satz der Unvollendeten in Zusammenhang gebracht, einem Sonatensatz ohne Durchführung. Er spielt

sich in der Nähe des Grabmals einer rätselhaften „frommen Jungfrau“ ab, in der zeitlosen Fantasiewelt von frühromantischen Lyrikern und Erzählern, die Schubert kannte und liebte. Es kann sich hier wohl kaum um die gleiche Figur handeln, die im ersten Teil des Traums als Schuberts Mutter auftritt, von ihm möglicherweise mit der Heiligen Jungfrau Maria — Jesu Mutter — gleichgesetzt. Eine frühe spekulative Deutung (siehe Walther Dahms: *Schubert*, Berlin 1912, nach Alois Fellner, dem damaligen Besitzer von Schuberts Text), dass Schubert sich in diesem Traum am Grab der Heiligen Cäcilia und im Kreis vieler jüngerer und älterer Dichter seine Berufung zum Liedkomponisten herbeiwünscht, regt zum Nachdenken an, zumal Cäcilia, Jungfrau und Märtyrerin, seit dem 15. Jahrhundert als Schutzheilige der Musiker verehrt wurde. Wie der erste Satz hat auch der zweite drei Themen.

I. Das **erste Thema** (oder **Hauptthema**), von Schering als *Seligkeitsthema*

charakterisiert, ist eine „überirdische“ Geigenmelodie, die aus einer aufwärts gerichteten „Frage“ (Melodie: h2, cis3, h2, gis2, e2, fis2, gis2) und einer abwärts gerichteten „Antwort“ (Melodie identisch bis auf die letzten zwei Noten, hier dis2, cis2) besteht. Sie entfaltet sich im Rahmen einer Liedform (AA'BA''), wird aber von einem zweitaktigen „Eingang“ eingeführt, der später zwischen den einzelnen Formteilen als „Ritornell“ zurückkehrt. Das Ritornell wiederum ist aus einem Pizzicato-Wandelmotiv (in den Kontrabässen) und einem kontrapunktierenden Verbindungsmotiv (in den Bläsern) zusammengesetzt. Das Wandelmotiv, eine absteigende Skala (e-E, unter Auslassung des Gis) wird von Schering als das „in Seligkeit Wandeln“ der Jünglinge und Greise in der Traumerzählung gedeutet. Das Verbindungsmotiv, ein aufsteigender Terzgang (Horn: e, fis, gis), bildet seinerseits die Fortsetzung des von den Streicherbässen kurz vor dem Schluss des ersten Satzes gespielten Terzgangs

H, cis, d (das Urmotiv der Sinfonie!) und verknüpft auf diese Weise den ersten mit dem zweiten Satz. Ritornellhaft wirken auch drei harmonisch zwischen Dissonanz (Schmerz) und Auflösung (Liebe) pendelnde Erweiterungspassagen, die sanft wiegende Sechzehntel-Motive enthalten, von denen Schubert nicht genug bekommen kann. Schering deutet sie als *Trostfiguren* und lässt sie am Schluss des Satzes zu *Versöhnungsfiguren* werden.

Für die drei A-Teile der Liedform schreibt Schubert grundsätzlich piano und pianissimo als Dynamik vor: „Sie sprachen *leise*“, so heißt es in der Traumerzählung, um „die Jungfrau nicht zu wecken.“ Der erste A-Teil moduliert von E-Dur nach e-Moll, der zweite von E-Dur via e-Moll, G-Dur und H-Dur (viel ruheloser also) zurück nach E-Dur. Der B-Teil ist ein kämpferischer Kontrastteil des Tutti-Orchesters: Eine vergrößerte Variante des Themas wird von den Holzbläsern und der Alt- und Tenorposaune zweimal sequenzartig wiederholt (Fis-Dur, Gis-

Dur), während, kontrapunktierend dazu, das zarte Pizzicato des Wandelmotivs zu einem harten Staccato wird, von allen Streichern und der Bassposaune in einem marschartigen Unisono niedergehämmt. Es ist, als ob die Musik versucht, sich selbst zu zerstören. Dies wird verhindert durch die Reprise (A'') der „antwortenden“ Hälfte des von den Holzbläsern gespielten Seligkeitsthemas (pianissimo). Durch die dritte Erweiterungspassage mit ihren Trostfiguren und das echoartig (dreifaches Piano) wiederholte Ritornell wird die Tonart E-Dur bekräftigt.

II. Plötzlich scheint die Zeit stillzustehen. Ein ätherisches, nur von den ersten Geigen gespieltes **Zwischenthema**, theoretisch nichts anderes als eine Modulationslinie (gis1, gis2, e2, cis2, gis1) von der Grundtonart E-Dur zur Paralleltonart cis-Moll, führt wie in Zeitlupe ins zweite Thema hinein. Es scheint das ebenfalls einstimmige Vor-Thema des ersten Satzes zu beantworten, dort nur von den Streicherbässen gespielt. Später im

zweiten Satz wird das Zwischenthema noch dreimal in seiner modulierenden Funktion zurückkehren, am eindringlichsten in der Coda. Es wundert nicht, dass Schering als Bachforscher in diesen fünf Tönen ein Kreissymbol sieht — in Bezug auf den Satz „Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog“ in der Traumerzählung —, eine Vorausdeutung des „wunderlieblichen Tons“, den der Kreis „von sich gab.“ Die reine Oktave (gis1, gis2), die als ein „mutiges“ Intervall galt (Ph. Kirnberger), kann als ein Versuch gedeutet werden, das Übersinnliche zu erreichen, und die Kreisfigur als ein Symbol des Unendlichen, der Ewigkeit. Man kann sich fragen, ob der Kreis in Schuberts Traum in Zusammenhang gebracht werden kann mit der harmonischen Ordnung des Weltalls („Sphärenharmonie“) der alten spekulativen Musiktheorie und demzufolge mit der heiligen Cäcilia ...

III. **Das zweite Thema** (oder **Seitenthema**) wird von Schering unter Einfluss der Textstelle „Da sehnte ich mich sehr auch da zu

wandeln“ als *Sehnsuchtsmelodie* gedeutet. Wir befinden uns in cis-Moll, einer Tonart, die laut F.G. Hand (*Ästhetik der Tonkunst*, 1837) „Wehmut, seufzende Sehnsucht und Innigkeit des Mitgefühls“ ausdrückt. Auch diese Melodie entfaltet sich im Rahmen einer Liedform: AA'BB'A''.

A. „Es gibt kaum einen schöneren Klarinettensatz in der Musikkultur als diesen“ (W. Steinbeck), einen „schüchternen, demütigen Gesang, als wage der Jüngling den Himmelsfrieden nicht zu stören.“ (Schering) Ein treppenartiger Aufstieg von Terzen (cis2-e2, dis2-fis2, e2-gis2, fis2-a2) drängt anfangs ruhig, bald aber synkopisch vorwärts. Auf dem lang gehaltenen Schlussston a2 bricht der Gesang in zwei „Tränenmotive“ aus: den heruntersteigenden Quartgängen a2, g2, f2, e2 und f2, e2, d2, cis2 — einem uralten Tonsymbol (Melodie und Rhythmus — Viertel, zwei Sechzehntel, Achtel) — schon in John Dowlands Lied *Flow, my tears*. Es folgen nicht enden wollende „Tränenwellen“ auf der Terz

cis2-e2, bis ein befreiender Aufschwung den lang gehaltenen, bis ins dreifache Piano abnehmenden Ton gis2 erreicht. Diese Modulation ist „eins der größten harmonischen Wunder Schuberts: über rhythmisch schwankendem und harmonisch von leisen Spannungen und Vorhalten erfülltem Grund“ (A. Einstein) irrt die Melodie herum, über D-, Des- und F-Dur nach d-Moll und A-Dur zurück zum Ausgangspunkt cis-Moll, das aber überraschend (dreifaches Piano!) zu Cis-Dur aufhellt, alias — enharmonisch umgedeutet — Des-Dur.

A'. Die Oboe übernimmt die ersten sechs Takte der Klarinettenmelodie, ersetzt aber, in einem „kindlich scherzenden“ (Schering) Dialog mit der Flöte die lange Zielnote a2 durch mehrfache, immer mehr dahinschwindende Wiederholungen eines von der Trostfigur abgewandelten Sechzehntel-Motivs.

B. Ein polyphoner Kontrastteil (Tutti-Orchester, fortissimo) in cis-Moll: Die

Sehnsuchtsmelodie wird zu einem „Cantus firmus“ in den Bässen (Posaunen inklusive). In den Violinen erscheint ein sprunghaftes Gegen thema: eine synkopierende Abwandlung des Pizzicato-Wandelmotivs, das den Satz eröffnet hat.

B'. Gesteigerte Variante von B, mit einer zusätzlichen kontrapunktierenden Figuration in den Oboen, zweiten Geigen und Bratschen in stürmischen Zwei- und Dreißigsteln. Versucht auch hier die Musik — vielleicht unter Einfluss der Durchführung des ersten Satzes (das offene Grab der Mutter als Schreckensvision) — sich selbst zu zerstören? Auf dem Höhepunkt des Schreckens wird durch Modulation nach D-Dur der cis-Moll-Bereich durchbrochen.

A''. Aus seinen ersten beiden (mithilfe des Tränenmotivs ausgezierten) Terzen d-fis und e-g keimt geheimnisvoll in den Streicherbässen eine vorletzte Variante der Sehnsuchtsmelodie auf. Sie wird einen Takt später und eine Quarte höher

durch die ersten Geigen in Engführung imitiert und variiert. Diese letzte Variante geht vom Terzschrift a1-cis1 aus und transzendiert die Melodie mit Hilfe immer „mutigerer“ Oktavsprünge (a1-a2, d2-d3, g2-g3). Die beiden divergierenden Abwandlungen verflechten sich und erreichen zweimal kadenzierend (in G- und C-Dur) einen ekstatischen Höhepunkt. Bezeichnenderweise erscheint diese Episode im ganzen Satz nur ein einziges Mal, weil sie unübertrefflich ist.

In der Rückleitung zur Reprise werden in den Holzbläsern und Hörnern Varianten der Tränenfigur echoartig durchgeführt, die in sehnsüchtige Rufmotive (fallende Terzen und Oktave) münden. Wieder ist es ein lang gehaltener Verwandlungston, hier das e2 der ersten Geigen, das in die nächste Episode hineinführt, von C-Dur nach E-Dur, die Tonart der Reprise. Die ganze Exposition des zweiten Satzes „scheint gefunden“, so schreibt Alfred Einstein (*Schubert — Ein musikalisches Porträt*, 1951), „nicht erklügelt — erwachsen aus einem

Abgrund der Schwermut und Seligkeit, obwohl Schubert genau wusste, was er tat.“

In der **Reprise** sind es vor allem die stürmischen Kontrasteile (B), die modifiziert werden. So moduliert der erste Kontrastteil von E-Dur nach A-Dur, um das einstimmige Zwischenthema der ersten Geigen nach a-Moll wandern zu lassen. In dieser Tonart wirkt der hier von der Oboe anstatt von der Klarinette gespielte „Gesang des Jünglings“, die Sehnsuchtsmelodie, weniger „schüchtern und demütig“ (Schering), sondern selbstsicher. Erst jetzt entscheidet der Jüngling sich, so Schering, „langsamen Schrittes [...] und fester Glauben [...] auf das Grabmal zu[zutreten]“, wie es in der Traumerzählung heißt. Ein beständiger Dur-Moll-Wechsel symbolisiert nun das dauernde Umschlagen der Stimmung: In A-Dur nimmt die Klarinette die Sehnsuchtsmelodie von der Oboe über; der anschließende (zweite) Kontrastteil wiederum, in der jetzt die „Rollen“ der Bässe (vorher Cantus firmus, jetzt Gegenstimme) und den Violinen

(vorher Gegenstimme, jetzt Cantus firmus) effektiv vertauscht sind, erscheint erneut in a-Moll. Den unübertrefflichen ekstatischen zweiten A“-Teil ersetzt Schubert durch einen neuen träumerischen Epilog in E-Dur. Achtmal wird die Trostfigur mit ihren wiegenden Sechszehnteln wiederholt. Sie ist laut Schering zur *Versöhnungsfigur* geworden: in Zusammenhang mit der Textstelle „Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend“ in Schuberts Traum.

Die paradiesische Verklärungsmusik der **Coda** wird vom ätherischen Zwischenthema der ersten Geigen beherrscht, d.h. (in Scherings Deutung) vom „wunderlieblichen Ton“ des Kreises um das Grabmal der „frommen Jungfrau“. Schubert schreibt hier nur pianissimo und dreifaches Piano als Dynamik vor: Um die Unhörbarkeit der Sphärenharmonie für menschliche Ohren auszudrücken? Vier Abschnitte reihen sich aneinander:

1. Zweimal nacheinander wird das „Ritornell“ (Takte 1 und 2 des Satzes) zu

einer siebentaktigen Phrase ergänzt (Flöten und Oboen, anschließend Klarinetten und Fagotte).

2. Das Zwischenthema (erste Geigen: Oktavsprung h1-h2) moduliert von E-Dur nach As-Dur, die Tonart des „Aufgehens der Seele im Überirdischen“, der „Ahnungen des Jenseits“ in F.G. Hands *Ästhetik der Tonkunst*. Es wird vom Seligkeitsthema beantwortet, in seiner „fragenden“ Gestalt (Klarinetten, Fagotte und Bassposaune).

3. Das Zwischenthema (erste Geigen: Oktavsprung c2-c3) moduliert von As-Dur nach Fes-Dur, umgedeutet E-Dur. Es folgt die gleiche Antwort (Flöten, Klarinetten und Hörner).

4. Nur die wiegenden Versöhnungsfiguren bleiben noch übrig. Die letzten Takte der Sinfonie und die letzten Worte der Traumerzählung scheinen das Gleiche erzählen zu wollen: „Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.“

Die Befreiung: Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie, D 944, (1825-1827)

Die Introduction (*Andante*, Zweihalbetakt, C-Dur)

Die siebte und letzte **vollendete** Sinfonie Schuberts (er hat sechs Sinfonien unvollendet gelassen, nicht nur die eine berühmte in h-Moll!) hat zwei Vorläufer: die Sechste, als „kleine“ C-Dur-Sinfonie bekannt (1817-1818), und die komplett skizzierte, aber leider nur sehr lückenhaft instrumentierte Sinfonie in E-Dur (1821). Die große C-Dur-Sinfonie übertrifft die Dimensionen der früheren Schubert-Sinfonien – und überhaupt aller Sinfonien der Zeit, einschließlich denen von Beethoven – erheblich und ihr geht eine „prunkhaft romantische“ (Robert Schumann) Introduction voraus, ähnlich dem Prolog eines Dramas. Für Schubert bedeutete die Introduction eine Rückkehr zur Tradition der „langsamen Einleitung“, die er in der Fünften und der Unvollendeten Sinfonie subversiverweise weggelassen

hatte, um mit der Sinfonie „in medias res“ zu beginnen. Aufgrund des vorgeschriebenen Alla Breve („in halben Noten“) muss die Introduktion dieser Sinfonie nicht langsam gehend (andante), sondern eher zügig gehend gespielt werden. Ihr Thema wird schon in den ersten acht Takten von den Hörnern als eine Art gregorianischer Choral intoniert, einstimmig, ohne jegliche Begleitung. Ich möchte ihm den Namen *Allmachtsthema* geben, nach Schuberts Lied *Die Allmacht* (D 892), im Juni 1825 im Kurort Bad Gastein komponiert. Dorthin war der Komponist nicht nur aus gesundheitlichen Gründen gereist, sondern auch um inspiriert von der überwältigenden Berglandschaft mit der Komposition der großen C-Dur-Sinfonie anzufangen. Er widmete das Lied seinem Textdichter, Johann Ladislaus Pysker von Felsö-Eör, dem Patriarchen Venedigs, der sich auch in Gastein aufhielt und Schuberts Musik liebte. Der von Schubert vertonte Text lautet wie folgt:

*Groß ist Jehova, der Herr!
Denn Himmel und Erde verkünden seine Macht!
Du hörst sie im brausenden Sturm,
in des Waldstroms laut aufruschendem Ruf,
du hörst sie in des grünenden Waldes Gesäusel,
du siehst sie in wogender Saaten Gold,
in lieblicher Blumen glühendem Schmelz,
im Glanz des sternebesäten Himmels.
Furchtbar tönt sie im Donnergröll,
und flammt in des Blitzes schnell
hinzuckendem Flug. [...]*

Die Ecksätze der Sinfonie, beide (wie auch das Lied) in C-Dur, scheinen mir ganz und gar den Geist dieses Gedichts zu atmen. Die Tonart C-Dur wird in einem Musiklexikon der Schubert-Zeit (Gustav Schilling u.a.: *Encyclopedie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, 1836-38) als „Tonart der Kraft, des festen, unerschütterlichen Willens“ gedeutet, „der beharrlicher noch gemacht wird durch das lautere Bewußtsein des Besseren und

Wahren“. Die Gesangslinie des Lieds fängt mit dem gleichen *Terzanstieg* an, mit dem auch die Chormelodie der Hörner die Sinfonie eröffnet und die ihr *Urmotiv* werden wird: c1, d1, e1. „Geheimnisvoll verhüllt“ (R. Schumann), wie aus einer anderen Welt, sollen die Hörner (traditionelle Klangsymbole für göttliche und weltliche Macht) „ihr“ Thema spielen, so leise wie nur möglich und in perfektem Einklang. So bringt dieses *Allmachtsthema* das von den Streicherbässen ebenfalls einstimmig und unbegleitet gespielte *Grabthema* am Anfang der *Unvollendeten Sinfonie* in Erinnerung, dort die Unterwelt symbolisierend, hier den Himmel. Beide Eröffnungsthemen beginnen mit einem Terzanstieg. Der Terzanstieg des Allmachtsmotivs (große Terz) scheint den Terzanstieg des Grabmotivs (kleine Terz: H, cis, d) übertreffen zu wollen. Man hat den Eindruck, als hätte Schubert mit einer geglückten Sinfonie in strahlendem C-Dur die aus seiner Sicht gescheiterte (!) Unvollendete und ihre düstere Tonart h-Moll „korrigieren“ wollen. Auch die Tatsache,

dass es das harmonisch geschlossene (auf der Tonika endende) Allmachtsthema zu einer weitgespannten Bogenform (70 Takte) entwickelt, mutet wie eine Wiedergutmachung an für das Verstummen des Grabthemas auf der Dominante in der vier Jahre zurückliegenden Unvollendeten Sinfonie, gewissermaßen als eine **Befreiung**.

Der weitgespannte Bogen (AA'BA'') bildet die erste von den vielen „himmlischen Längen“ der Partitur, mag „das verhängnisvolle Wort von Schumann nun lobend oder liebevoll tadelnd gemeint sein“, wie Alfred Einstein humorvoll bemerkt. Was Schubert mit diesen Längen erreichen will, „ist ja gerade das Gefühl der Zeitlosigkeit“, so Walter Dahms, „das Schweben über Zeit und Wirklichkeit.“

Das *Allmachtsthema* hat eine asymmetrische Struktur: Es besteht aus 3+3+2 Takten, anstelle der vertrauten 4+4. Die letzten zwei Takte bilden ein verlangsamendes Echo des sechsten Taktes,

ein mysteriöses Nachklingen der letzten Töne. In dieser Asymmetrie kann man ein Symbol des Unermesslichen sehen, des Unteilbaren, Unergründlichen. Eigentlich kann der Zuhörer am Anfang noch nicht „durchschauen“, ob die Musik in C-Dur oder in a-Moll geschrieben ist. Erst wenn er gehört hat, wie die Melodie sich in dem Umfang einer Septime um den Ton c1 bewegt, kann er die Tonart erraten. Dass eine Unzahl von Terzanstiegen (mit oder ohne Zwischenton) und *Terzmelodien* (in Terzen bzw. in Sexten „gesungene“ Melodien) die ganze Sinfonie durchziehen werden, wird in diesem Thema entschieden. Der zweite Takt des Themas (Terzanstieg a, b, c1, punktierte Viertel + Achtel + Halbe) wird sich bald abspalten; er bildet den „Embryo“ eines signalartigen Motivs, das in den Epilog-Abschnitten des ersten Satzes ertönen wird (*Posaunenmotiv*, als „Stimme des Allmächtigen“ deutbar). Die Holzbläser übernehmen das Allmachtsthema von den Hörnern (A), und die geteilten Bratschen und Celli ergänzen es mit einem Nachsatz. Jetzt, bei dem Eintritt

der Posaunen wird das reich-harmonisierte Thema (A') von einem „sieghaft-strahlenden“ Echo beantwortet. Immer stärker drängt sich der abgespaltene zweite Takt des Themas in den Vordergrund. Über As-Dur wird der Mittelteil der Bogenform (B) mithilfe eines „befreienden“ Quintabstiegs der Flöten, Oboen und Klarinetten in parallelen Terzen (drei Oktaven; erste Flöte: g3, f3, e3, d3, c2) zur Grundtonart zurückgeführt. (Dieser Quintabstieg ist der thematische Keim eines im ersten und vierten Satz in verschiedenen Varianten auf die Höhepunkte des sinfonischen „Dramas“ rekurrierenden *Befreiungsmotivs*, das selbst ein „Wegweiser“ ist zu einer Vielzahl von aus ihm entwickelten *Jubelmelodien*.)

Im A''-Teil verwandelt sich das Allmachtsthema zum dritten Mal, zaubert, von den Geigen figuriert, noch einmal die übersinnliche Anfangsstimmung herauf. Aber „immer energischer richtet sich das Spiel auf, immer durchdringender und befehlender schiebt sich der punktierte Rhythmus (des

Posaunenmotivs) nach vorn.“ (Dahms) Acht Takte lang „pendeln die erregten Klangmassen“ zwischen Dominante und Tonika. Und plötzlich — „das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern“, so schreibt Robert Schumann — „sind wir angelangt, wissen nicht wie.“

Der erste Satz (*Allegro ma non troppo*, Zweihalbetakt, Sonatensatz, C-Dur)

Felix Mendelssohn, der die große C-Dur-Sinfonie am 21. März 1839 in Leipzig uraufführte, wusste schon wie! (Alle Schumann-Zitate stammen aus seinem Bericht vom 10. März 1840 über diese Uraufführung in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1840), Bd. 12, Nr. 21.) Bei einer richtigen Tempowahl (*Alla breve*) klingen die Punktierungen des *Allegro ma non troppo* (Achtel, Sechzehntel) genauso schnell wie die vom Andante der Introduction (Viertel, Achtel). Das war genau, was Schubert wollte: eine Metamorphose, kein Bruch! Das **erste Thema** reißt den Zuhörer

unerwartet aus der hohen Atmosphäre der Introduction fort, um ihn in die Welt des Niedrigen, ja, des Komischen hineinzuworfen. Er bringt Schuberts Dritte Sinfonie in Erinnerung, in der — dort ebenfalls als Hauptthema des ersten Satzes — ein sehr ähnliches Thema (Klarinette, *pianissimo*!) auf Anhieb gute Laune verbreitete, und besteht aus zwei Motiven, einem „männlichen“, protzenden, punktierten Motiv aus pochenden Tonika- und Dominanttönen und einem „weiblichen“, kichernden Motiv aus Staccato-Triolen. Beide Motive überlappen sich. Schubert instrumentiert mit Mozart'schem Witz. Forte gegen piano, Kraft gegen Feingefühl, Unisono-Streicher, Posaunen und Pauken für das „Prahlen der Männer“ gegen Holzbläser und Hörner für das „spöttische Kichern der Frauen“? Mehrere Skizzen waren offenbar notwendig, ehe die definitive Gestalt des Themas fixiert wurde. Peter Gülke hat darauf hingewiesen, dass Schuberts erste Skizze die Arietta zitiert, mit der Leporello in Mozarts *Don Giovanni* nach der Ouvertüre die Bühne

betrifft: „Notte e giorno faticar/per chi nulla
sa gradir;/piova e vento sopportar...” (Tag
und Nacht nur Schinderei/
für einen, der’s nicht zu schätzen weiß; ich
halte Wind und Regen aus ...)“ Die ersten elf
Takte der Skizze (Urgestalt des definitiven in
der Sinfonie gespielten Themas) entsprechen
Leporellos Text und Musik ziemlich genau:
Schubert hat wohl also das erste Thema des
Satzes in seiner definitiven (geänderten)
Gestalt auch komisch gemeint.

Komisch, ja vielleicht sogar burlesk, wirkt
auch das **zweite Thema** (Seitenthema).
Es scheint von weit weg zu kommen
(piano) und besteht aus springenden,
in volkstümlichen Terzen gespielten
Viertelfiguren der Oboen und Fagotte
(hier als schalmeienhafte Instrumente
eingesetzt) auf einem dudelsackartigen
Streicherhintergrund (Pedalton in den
Bratschen, wellenartiges „Brummen“ in
den Geigen und Celli.) Eine „ländliche
Tanzszenen“ (Wolfram Steinbeck) wird
vorgeführt, die außerdem spaßhaft

gemeint ist: Die Kontrabässe scheinen
aus dem Takt zu geraten! Die neue Tonart
e-Moll (Obermediante von C-Dur) wird
zwar in Johann Matthesons Traktat *Der
vollkommene Capellmeister* (zurecht) als
„sehr pensiv“ charakterisiert, aber das
Thema moduliert bald nach G-Dur, der
Tonart für „alles Ländliche“ (Christian
Friedrich Daniel Schubart), in der es noch
bäuerlicher und witziger klingt als in
e-Moll. Ein derber „Hopsasa“-Rhythmus
(Ausruf, mit dem man jemanden zum
Springen auffordert) durchzieht den ganzen
Seitensatz. Aus ihm entsteht ein „Hopsasa“-
Teilmotiv (mit einem hinzugefügten
Auftakt), das in dem G-Dur-Abschnitt auf
komische Weise durch „falsche“ synkopische
Betonungen karikiert wird.

Kurz vor dem Schlussabschnitt („Epilog“) der
Exposition moduliert Schubert überraschend
in eine alles andere als lustige Tonart: Es-Dur,
die Tonart des „Erhabenen“. Nach und nach
fühlt man „das geheimnisvolle Herannahen
eines Gottes“ (Felix Weingartner). Orakelhaft

ertönt im leisen Unisono der drei Posaunen
die Augmentation des zweiten Taktes des
Allmachtsthemas, mit einem zusätzlichen
mahnenden Quartaufschlag ausgestattet
(**Posaunenmotiv**): ein unerbittliches
Memento mori (Bedenke, dass du sterben
wirst), so Peter Gülke, das einen bedrohlichen
Schatten wirft über so viel Festfreude.
Die sequenzierenden Posaunenmotive
werden immer lauter, bis sie in das in der
Introduction gekeimte **Befreiungsmotiv**
münden. (Holzbläser: Terzmelodie in drei
Oktaven). Dieses wiederum wächst sich
durch dreifache Sequenzierung zur ersten,
dreimal kadenzierenden **Jubelmelodie** der
Sinfonie aus. Sie fungiert als Rückmodulation
von Es-Dur nach G-Dur, mithilfe eines
befreienden übermäßigen Quintsextakkords
(es, g, b, cis), fängt also mit einem G-Dur-
Akkord an, wenn auch als „unirdischer“
Quartsextakkord (d, g, h), nicht mit dem
Akkord in seiner „irdischen“ Grundstellung (g,
h, d): ein harmonischer Vorgang, der sich im
vierten Satz wiederholen wird.
Nach der obligatorischen Wiederholung der

Exposition beginnt, hinterhältig-leise von
der Dominanttonart G-Dur einen Halbton
höher rückend, in der überirdischen Tonart
As-Dur (Ferdinand Gotthelf Hand, *Ästhetik
der Tonkunst*, 1837), die **Durchführung**.
Durchgeführt werden das punktierte Motiv
(später auch das Triolengekicher) des ersten
Themas und das „Hopsasa“-Motiv des
zweiten. Wenn nach einer chromatischen
Basslinie auch noch das Posaunenmotiv
zurückkehrt, in Es-Dur, noch gebieterischer
als zuvor, der punktierte Rhythmus jetzt
durchgehend in den Holzbläsern erscheint
und ein drohender Paukenwirbel Ehrfurcht
gebietet (dreifaches Forte, As-Dur), hat
der Zorn (Gottes?) seinen Höhepunkt
erreicht. Die Besänftigung des Zorns hört
man darin, dass die Blechbläser plötzlich
schweigen und die Posaunenmotive (von
den Bratschen, den Streicherbässen und
einem Fagott gespielt) nach und nach
verstummen. Zweimal keimt die Erinnerung
an die Jubelmelodie wieder auf, kaum
identifizierbar, in den tiefen Streichern und
der zweiten Klarinette – Terzmelodien ohne

Terzen. Punktierter Oktavsprünge der Hörner auf der Dominanten G kündigen wie am Schluss der Introduction die Rückkehr des ersten Themas an, das jetzt im Piano (nicht im Forte wie in der Exposition!) die Reprise des Sonatensatzes eröffnet (in C-Dur: höchst regelkonform).

Diese folgt dem gleichen „Szenario“ wie die Exposition. Das zweite Thema erscheint jetzt in c-Moll: „Hoffnung der reinsten in C-Dur sich auflösenden Seligkeit“ (C.F.D. Schubart) bricht durch. Die Posaunenmotive (Epilog) beginnen in Des-Dur, für F.G. Hand eine „pathetische“ Tonart, die „hohe Schönheit“ darstellen kann. Die Jubelmelodie beendet die **Reprise**, tonsymbolisch und sonatensatzmäßig passend, in der Grundtonart C-Dur.

Das Ziel und die Schlussapothese des Satzes — die zweimalige Rückkehr des (um zwei Takte verkürzten) **Allmachtsthemas** in der **Coda** — wird auf dramatische Weise vorbereitet (80 Takte lang). In diesen höchst

virtuosen Takten wütet ein verbissener Kampf der strahlenden Tonart C-Dur (Jehova?) gegen die dunkle Welt der Tonarten c-Moll, As-Dur und Es-Dur. Dieser Kampf ist sehr hart, wie man aus einem schmerzlichen chromatischen Aufstieg der ersten Geigen (von g₂ zu e₃) und einem noch schmerzlicheren Abstieg der Bassposaune, den Celli und den Kontrabässen (von cis₁ zum e) heraushören kann. Am Ende siegt das Allmachtsthema. Zu Beginn der Introduction von zwei einsamen Hörnern gespielt, wird es zum feierlichen Abschluss des ersten Satzes vom ganzen Orchester hymnisch skandiert.

Der zweite Satz (Andante con moto,
Zweivierteltakt, Sonatenrondo, a-Moll)

Die mittleren Sätze der großen C-Dur-Sinfonie haben mit den Ecksätzen zwar die Monumentalität gemeinsam, aber vom Affekt her stehen sie den Ecksätzen genau gegenüber. Vor allem die desillusionierte Welt des zweiten Satzes ist weit entfernt von der idealisierten Welt des ersten Satzes. Für den

zweiten Satz ist der affektive Ausdruck der Tonart a-Moll (im Kontrast zu A-Dur) von erheblicher Bedeutung. In der *Winterreise*, mit deren Komposition Schubert wohl kurz nach Abschluss der C-Dur-Sinfonie begonnen hat, bedeuten laut Walther Dürr **a-Moll** die Tonart der **Wirklichkeit** und **A-Dur** die Tonart der **Illusion**. In a-Moll ist der zweite Satz der Sinfonie komponiert, in A-Dur dagegen das Trio des dritten Satzes. In diesen beiden Stücken sind im gewissen Sinne „Vorahnungen“ der *Winterreise* spürbar. Der Marschcharakter und die Melancholie, auch die Verzweiflung des Liedes *Der Wegweiser* können vom zweiten Satz der Sinfonie inspiriert sein, während die Melodie des Liedes *Die Nebensonnen* deutlich dem Trio-Thema entnommen wurde, beide in A-Dur.

Formell ist der zweite Satz ein weit gedehntes „Sonatenrondo“ (ABA'B'A''), wobei die A-Teile selber rondoartig angelegt sein können („Rondino“, kleines Rondo):

A = Rondino (aba'b'a'');
B = erster Kontrastteil;
A' = Reprise von A; die Reprise des fünften Abschnitts A'' wird durch eine „Katastrophe“ vereitelt;
B' = zweiter Kontrastteil;
A'' = zwei Schein-Reprisen von A (Ansätze); eine echte Reprise scheitert, ein „Happy End“ kommt nicht zustande.

A. Nach einem achttaktigen Streichervorspiel, in dem die leise pochenden Achtel der Geigen und Bratschen die beschwingten Schritte einen ruhlosen Wanderers darstellen könnten und die Bässe vergebens eine Melodie zu suchen scheinen (drei Terzanstiege C, d, e; punktierte Sechzehntelfiguren), stimmt die Oboe eine gedämpfte, leicht ungarisch kolorierte Marschmelodie (**erstes Thema**). Störrische Repetitionen von zwei akzentuierten Viertelnoten, die im Verlauf des Satzes eine immer destruktivere Rolle spielen werden, verhindern eine fließende Bewegung der Melodie. „Was vermeid ich denn die

Wege, wo die anderen Wanderer geh'n?" (Textanfang des *Winterreise*-Liedes *Der Wegweiser*) scheint der Oboist sich zu fragen. Zunehmend von den ostinatorischen punktierten Sechzehntelfiguren der Einleitung beeinflusst, droht die Melodie zu verstummen. Eine Klarinette mischt sich ein: In Einklang mit der Oboe vervollständigt sie die Melodie, überraschend in A-Dur kadenzierend, der Tonart der Illusion. Auf diesen zarten (a)-Abschnitt folgt eine brutale Unterbrechung (b): Zweimal wird eine hartherzige „Frage“ (fortissimo) der Streicher von den Holzbläsern und Hörnern friedlich (pianissimo) beantwortet. Das Streitgespräch verdichtet sich in einer wütenden Anhäufung von akzentuierten Achtel- und Viertelrepetitionen und punktierten Sechzehntelfiguren. Auf den Unisono-Abschluss dieser Passage folgt eine gekürzte Reprise des (a)-Abschnitts (a'). Der gleiche Vorgang (b', a'') wiederholt sich in einer variierten und gesteigerten Form.

B. Die Umdeutung (durch die Streicherbässe) des Grundtons a zur Terz der pastoralen Tonart F-Dur mutet wie ein Szenenwechsel an. Sofort verschwindet der Marschcharakter der Musik. Alle Instrumente werden zu Menschenstimmen, wie Schumann anlässlich der Probe zur zweiten Leipziger Aufführung (1839) an Clara Wieck schrieb. Ist dies ein Thema? Gesungen wird durch die „Menschenstimmen“ das **zweite Thema** (Seitenthema). Die zweiten Geigen zitieren eine Phrase aus Mozarts Violinsonate K 481 in Es-Dur. Hieraus entsteht nach dem Satzprinzip der entwickelnden Variation ein idyllischer Satzteil von großzügiger Ausdehnung, bis eine rätselhafte Rückführung nach a-Moll den B-Teil abschließt. Dies ist die Stelle, an der, wie Schumann schwärmend berichtet, „ein Horn aus der Ferne ruft: das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch Alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.“ Mit der „anderen“ Sphäre ist die Sphäre der Introduction gemeint.

Die gleichen beiden Hörner, die mit dem Allmachtsthema die Sinfonie eröffneten, wiederholen jetzt im Einklang acht Mal den gedämpften Ton g1, jedes Mal durch eine nachdenkliche Pause unterbrochen. Durch die Harmonisierung dieser „Eintonmelodie“ (Klaus Bangerter) in den Streichern bekommt jeder der acht Töne seine eigne Farbe, bis die Hörner sich aus dem Bann des einen Tons befreien und die Harmonie nach a-Moll zurücklenken können.

A'. Die erste Reprise des A-Teils reaktiviert und „militarisiert“ den anfänglich friedlichen Marsch. Der Zuhörer muss gut auf die zunächst kaum auffallenden, aber immer penetranter werdenden Trompetensignale achten: Sie werden nicht nur von den Trompeten, sondern auch vom ersten Horn, den ersten Geigen und – kurz vor der „Katastrophe“ – von den Streicherbässen gespielt. Ist ein Krieg ausgebrochen? Die friedliche ungarische Melodie der Oboe scheint ihn nicht wahrhaben zu wollen, den Verlauf des Satzteils (aba'b') ist, mit

Ausnahme der Trompetensignale, zunächst der gleiche wie vorher. Unerwartet aber vereitelt eine barbarische Episode die zweite Reprise (a'') der ungarischen Melodie. Wie Hammerschläge zerstören die störrischen Viertel- und Achtelnotenrepetitionen – das feindliche Element des Satzes seit den ersten Takten – eine Fortsetzung der Melodie, während die Harmonik durch den befehlischen Ton h, zuerst in einem gefühllosen Unisono, dann in einer Folge von Schreckensakkorden aufgenommen, aus den Fugen gerät. Eine Generalpause verschweigt das Unsagbare („Aposiopese“ in der musikalischen Figurenlehre). Gibt es nach dieser *Katastrophe* noch ein Leben?

Ein schrecklicher harmonischer Bruch (H-Dur/F-Dur, Intervall des „Tritonus“, des „Teufels in der Musik“) beantwortet diese Frage: Nur ein neues Leben in F-Dur, der idyllischen Tonart des B-Teils, ist noch möglich. Die Achtelnotenrepetitionen werden in den Streichern (pizzicato) und den Hörnern (pianissimo) wieder aufgenommen.

Sie klingen wie ein ängstliches Nachzittern. Die Celli stimmen eine aus dem Kopf des ersten Themas entstandene Hoffnungsmelodie an, die von einer Klarinette im Kanon nachgesungen wird. Dass dieser Epilog der Katastrophenpassage nicht von F-Dur nach a-Moll (Tonart der Wirklichkeit) führt, wie das Ohr bis im vorletzten Takt der Modulation erwartet, sondern nach A-Dur (Tonart der Illusion), kommt als eine angenehme Überraschung.

B'. Es folgt die variierte Transposition des F-Dur-Idylls (B) nach A-Dur. Die neue Fassung ist beweglicher und belebter als die alte. Schuberts Lied *Frühlingstraum* (A-Dur) in der *Winterreise* atmet den gleichen Geist. Die „Eintonmelodie“, jetzt die fünfmalige Wiederholung der Note h1 durch zwei Klarinetten, wirkt weniger mahnend als die achtmalige Wiederholung des g1 durch die Hörner vor der „Katastrophe“, aber dafür menschlicher. Sie führt zur resignierten Tonart a-Moll zurück.

A''. Die zweite Reprise des A-Teils ist zum Scheitern verurteilt. Nach der „Katastrophe“ ist nichts mehr wie zuvor. Nur zwei „Scheinreprise“ kommen zustande, wobei Material aus dem A-Teil variiert und immer mehr in seine Bestandteile aufgelöst wird. Was sich nicht auflöst, ist die brutale Rückkehr, zehn Takte vor Schluss, der unerbittlich harten Unisono-Viertelnotenrepetitionen der Katastrophenpassage, zerstörerischer, unmenschlicher noch als zuvor — obwohl es nichts mehr zu zerstören gibt, bleibt doch nur noch, wie im Schlusslied der *Winterreise* (*Der Leiermann*, ebenfalls in a-Moll), die totale, selbstzerstörerische Leere übrig.

Der dritte Satz: Scherzo-Trio-Scherzo (**Allegro vivace**, Dreivierteltakt)

Scherzo (Sonatensatz, C-Dur)

Dieses Scherzo mag zwar riesige Dimensionen haben, es bleibt aber in jeder Note, was sein Name besagt — scherzhaft

— und der Kontrast zur depressiven Atmosphäre des zweiten Satzes könnte wirksamer nicht sein. Es knüpft an die Tonart und den komödiantischen Charakter des **Allegro ma non troppo** des ersten Satzes an. Sind seine gigantischen Ausdehnungen eine Art Kompensation Schuberts (bewusst oder unbewusst) für den Abbruch des inspirationslosen Scherzos der Unvollendeten Sinfonie? Wie auch immer, die monumentale Anlage dieses Scherzos ist glasklar: Die stereotype Scherzo-Liedform (aba'ba''ba'') wurde zu einem großzügigen Sonatensatz ausgeweitet, in dem der Mittelteil (b) zu einer richtigen Durchführung ausgewachsen ist. Wenn man die Takte der beiden Scherzi (vor und nach dem Trio) zusammenzählt, kommt man auf 952 Takte: 92 mehr noch als der komplette erste Satz! Vorausgesetzt, alle vorgeschriebenen Binnenwiederholungen werden auch wirklich gespielt ...

Wie im Hauptthema des ersten Satzes — dem frechen „Leporello-Thema“ — kann man, wenn man das möchte, auch im

Hauptthema des Scherzos die „große Schnauze“ der „Männer“ hören („Lachmotiv I“: forte, mottoartiges Streicherunisono), mit dem gleich anschließenden „Kichern“ der „Damen“ („Lachmotiv II“: piano, Holzbläser, Pauken). Es sind die „Damen“, die das dröhnende Gelächter der „Männer“ in ein mädchenhaftes (Aus-)Lachen umdeuten. Beide Gruppen benutzen zwar das gleiche Motiv von sechs Achteln und drei repetierten Vierteln, aber führen es sehr unterschiedlich aus: die Achtel ruppig oder leicht, die Viertel heftig akzentuiert oder staccato, je nach „Geschlecht“. Das Intervall zwischen dem letzten Achtel und dem ersten Viertel ist bei den „Männern“ ein arroganter Quartsprung, bei den flexiblen (modulationswilligen) „Damen“ hingegen ein cooler Kleine-Terz-Abstieg, der bereit ist, sich in der Fortsetzung in ein anderes Intervall zu verwandeln, wenn notwendig.

Wie im ersten Satz auch hat das **Seitenthema** des Scherzos einen deutlichen Tanzcharakter (Walzerrhythmus). Es ist aber

viel gesanglicher: Während sich die reizende Melodie mit ihrem aufsteigenden Arpeggio in einem Kanon zwischen den ersten Geigen und den Celli entfaltet und in wogenden Dreiklangsbewegungen weiterspinnt, kichern die Holzbläser (Lachmotiv II) lustig weiter, bis die sturen Unisono-Streicher mit übersteigter Arroganz (Lachmotiv I) mit einem übermäßigen Quartsprung!) die **Exposition** beenden.

Nochmals wie im ersten Satz schließlich fängt die **Durchführung** mit einer Halbtonrückung von G-Dur (Dominante) nach As-Dur an. Lachmotiv I wird sequenziert (Streicher) und harmonisiert (Bläser). Demzufolge büßt es an Kraft ein, egal, wie laut es gespielt und begleitet wird (Bläser: Gruppen von vier durch Sforzandi akzentuierten Ganztakten, die im vierten Satz wieder auftreten werden). Durchgeführt werden neben dem hohen Lachmotiv I auch das zarte Lachmotiv II, Letzteres entweder zu einer Terzmelodie mit Ländlercharakter ergänzt oder durch

„falsche“ synkopische Betonungen verzerrt. Die Beharrlichkeit des harten Lachmotivs I ist inzwischen so abgeschwächt, dass die erste Flöte und die zweite Oboe es sich leisten können, eine melodiose sechzehntaktige Reminiszenz einer früheren Komposition Schuberts (Oktett D 803, dritter Satz) einzuschieben. Zu allem Unglück verliert Lachmotiv I jetzt auch noch seinen zweiten Takt (die drei akzentuierten Viertel) und verirrt sich verzweifelt in den schwermütigen Tonarten f-Moll und Des-Dur! Mit so einem „kastrierten“ Motiv haben die wogenden Dreiklangsbrechungen des Seitenthemas ein leichtes Spiel: Von den ersten Geigen (!) anfangs noch kleinlaut und dann unter Zwang der Bläser immer trotziger gespielt, lenken sie den Durchführungsteil auf einen verwirrenden harmonischen Weg von D-Dur weg zur Dominanten der Grundtonart, G-Dur.

In der **Reprise** haben die Damen sich definitiv „emanzipiert“ — unter dem Einfluss der Durchführung! Sie werden jetzt mit dem

„männlichen“ Lachmotiv I betraut, spielen es aber ironisch-leise. Die „Verlierer“ ergreifen die Flucht, d.h. tonsymbolisch übersetzt: Die Streicher des Lachmotivs I in der Exposition werden in der Reprise mit dem „weiblichen“ Lachmotiv II beauftragt und spinnen es fugatisch („Fuga“ bedeutet „Flucht“!) weiter. So lustig kann die „erhabenste“ Sinfonie Schuberts sein, wenn der Komponist von *Lachen und Weinen*, D 777 es will.

Trio (Bogenform, A-Dur)

Im Trio kehrt die melancholische Atmosphäre des A-Dur-Abschnittes des zweiten Satzes zurück, eine „himmlische“ Zeit lang. Wie das Scherzo wird auch das Trio zu einem großzügigen Bogen (ABA') ausgedehnt. Er hat eigentlich nur ein einziges Thema, das ich *Nebensonnenthema* nennen möchte, weil es von Schubert im vorletzten Lied der *Winterreise*, *Die Nebensonnen* notengetreu zitiert wird. Nebensonnen sind eine Illusion, eine Sinnestäuschung, ein durch Spiegelung der Sonne in den Wolken hervorgerufenes

Bild. Weil A-Dur für Schubert die Tonart der Illusion bedeutete, hat er wohl auch in dem Lied (komponiert im Herbst 1827) die Tonart des Scherzos (komponiert im Jahr 1826) übernommen: „Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,/ hab lang und fest sie angeseh'n ...“

Die ekstatische, nahezu obsessive, in Oktaven gespielte Terzmelodie der Holzbläser wird auf einem belebten Hintergrund von kurzen, ineinander verschränkten Begleitmotiven (Blechbläser, Streicher, später auch Flöten und Oboen) „unendlich“ („lang und fest“) erweitert (A). Schubert strukturiert die A-Teile wie altgriechische „Pindarische Oden“ (Festchöre des Dichters Pindaros, geboren 522 vor Christus, für die Sieger bei altgriechischen sportlichen Wettkämpfen): Auf einer *Strophe* (forte) für die sämtlichen Holzbläser folgt eine *Gegenstrophe* (piano), die nur vom „kleinen Chor“ der Klarinetten und Fagotte gespielt wird und sich nach a-Moll wendet — der Tonart der Desillusion in der *Winterreise* —

und crescendoend nach cis-Moll moduliert (Mollparallele von A-Dur). Eine kurze *Epode* (ein Abgesang) rundet die Melodie leise und ohne Blechbläser ab.

Im **Mittelteil** (B) verwandelt sich auf dem Pedalton E das Nebensonnenthema variierend weiter (A-Dur, a-Moll) und steigert sich zum hymnischen Höhepunkt: einer zweimaligen Variante der **Jubelmelodie** des ersten Satzes (F-Dur, C-Dur). Ein Rückführungsabschnitt deutet die C-Dur-Terz (e) zum Quintton der Grundtonart A-Dur um. Die **Reprise** (A') folgt dem gleichen „Szenario“ wie die Exposition (A) — in einer so veränderten Gestalt, dass sie eine teilweise neue Geschichte zu erzählen scheint. Die *Strophe* wird jetzt piano „gesungen“ (als Triosatz mit der Klarinette als erster, der Altposaune als zweiter und dem Fagott als dritter Stimme), während die *Gegenstrophe* (forte, sämtliche Holzbläser) jetzt in der Mollparallele fis-Moll anfängt, um auf einem unerwarteten (subito

piano!) „exotischen“ Umweg (B-Dur) zur Grundtonart zurückzufinden.

Der vierte Satz: Finale (Allegro vivace,
Zweivierteltakt, Sonatensatz, C-Dur)

Das Finale ist das Ziel, die Apotheose und die Zusammenfassung der ganzen Sinfonie. Es greift auf die Motivik des ersten Satzes zurück (Allmachtsthema, die Terz als Urmotiv, Befreiungsmotiv, Jubelmelodie) und teilt seinen „enthusiastischen“ Geist, wobei ich das Wort „enthusiastisch“ durchaus in seiner etymologischen Bedeutung von „gotterfüllt“ verstehe (vom Griechischen „entheos“, voll von Gott).

Die **Exposition** beginnt mit einer **Chiamata** (Ausdruck aus der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts: Trompetenfanfare (Chiamata di guerra, avanti la battaglia, di capriccio usw.), auch am Anfang einer Oper, z.B. die eröffnende „Toccata“ von Monteverdis *Orfeo*), die ich als einen Appell zum Antreten einer musizierenden Himmelsarmee deuten

möchte. Einstimmig steigen fanfarenhafte Auftaktmotive empor: im vollen Orchester punktiert, himmelhoch und gebieterisch laut; im „kleinen Chor“ der Streicher dagegen triolisch, demütig tief und unterwürfig-leise. Diese Auftaktmotive — Terzanstiege — sind die ostinatorischen Bausteine für die Melodien und/oder die Begleitung der **drei** Themen des Satzes. Die Triolen der Chiamata verselbstständigen sich zu einer stürmischen Triolenkette, die zum **ersten Thema** führt. Dieses setzt die Chiamata melodisch fort mit Hilfe des aus dem zweiten Takt des Allmachtsthemas entstandenen Posaunenmotivs (Terzanstieg in der ersten Flöte: a2, h2, c3; jetzt ergänzt zum Quintanstieg a2, h2, c3, d3, e3) und schließt es mit einer empathischen Schlussformel ab.

Das gleich anschließende, auf der Pedalnote g (Dominante) aufgebaute **zweite Thema** initiiert eine lange Sequenz. Sequenziert wird eine schwebende, sich um ihre eigene Achse drehende Terzmelodie für die Oboen, Fagotte und — in diminuierter Gestalt

(Triolenketten) — die Geigen. Punktierte, an die Introduktion erinnernde Oktavsprünge der Hörner und Streicherbässe beleben den Pedalton rhythmisierend (C-Dur als Quartsextakkord). Die nicht enden wollende Sequenz (anfangs piano, dann immer lauter werdend und immer üppiger instrumentiert) mündet in eine stark komprimierte und variierte Wiederholung der Chiamata. Anschließend vermischt ein modulierender Fortführungsabschnitt (F-Dur, C-Dur, G-Dur) Elemente aus den ersten beiden Themen und bricht abrupt ab. „Was jetzt?“, scheinen die nachfolgenden zwei Generalpausentakte sich zu fragen.

Was jetzt folgt — das **dritte Thema** — ist ein Aha-Erlebnis. Wiederholte Viertaktgruppen von stampfenden halben Noten, die erste Gruppe noch unbegleitet (Hörner, Klarinette), nachher aber in parallelen Terzen von den Oboen, Klarinetten, Fagotten und einer Posaune gespielt und von den Streichern begleitet (Triolenaufakte der Chiamata, Pizzicato-Arpeggien im Bass),

lassen keinen Zweifel: Hier nähert sich leise in G-Dur (Schubart: „Tonart für alles Ländliche“) eine Volkstanzgruppe, die gleiche vielleicht, die schon im ersten Satz (in e-Moll) aufgetreten ist, dort wie hier in einem typischen „Seitensatz“. Die vier stampfenden Tonwiederholungen werden mit einer zweiten Viertaktgruppe ergänzt, in der sich die Terzmelodie einmal um ihre eigene Achse dreht (wie das zweite Thema dieses Satzes). In dieser kompletten Form (Viernotenmotiv & Kreisfigur) wird das Thema sequenziert: in D-Dur, G-Dur und A-Dur, dort mithilfe einer Variante des **Befreiungsmotivs** nach G-Dur modulierend (Oboe II, Klarinette I: d2, c2, h1, h1, c2, h1, a1, g1). Mit einer leicht variierten Kreisfigur sequenziert es weiter, in H-Dur, e-Moll und nochmals H-Dur, worauf die erste Sequenz wiederholt wird. Immer mehr wird dieses Thema, das übrigens schon zweimal heimlich antizipiert wurde (im modulierenden Fortführungsabschnitt des zweiten Themas und, noch früher, in der Begleitung des zweiten Scherzo-Themas!), zum Ohrwurm und die Viertaktigkeit zum

„Beat“ des gesamten Finales. Die vier Zweivierteltakte entpuppen sich als die vier Zählzeiten eines einzigen Vierhalbetaktes, weshalb schon Franz Liszt, laut Richard Strauss, den ganzen Satz — ungeachtet mancher „asymmetrischer“ Passage — „in Vier“ dirigierte. Doch sollte man im Auge behalten, dass das Beiwort *vivace* damals nichts anderes als „lebhaft“ bedeutete und die Spieler zu einer „herzhaften Ausführung voll Feuer“ aufforderte, wie es in einem Musiklexikon der Zeit heißt (J.J.O de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, 1787), „bei der es sich nicht darum geht, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm Wärme zu geben.“

Im **Epilog** der Exposition (G-Dur) erscheint zuerst die letztgenannte Variante des **Befreiungsmotivs** in einer dreimaligen Überhöhung, um nach einer neuen Steigerungspartie eine wahre Apotheose zu erleben (dreifaches Forte und langes Decrescendo, während das Motiv kanonartig weitergesponnen wird und die punktierten

Auftaktmotive der Chiamata ein „Comeback“ versuchen). Ein letztes Echo des Befreiungsmotivs klingt in den Fagotten und Bratschen nach, bis die Musik im Tremolo der übrigen Streicher verklingt. (Die Reprise der Exposition ist von Schubert vorgesehen. Mendelssohn empfahl der Londoner Philharmonic Society in einem Brief von 1839, sie wegzulassen.)

Nur die Celli steigen, kaum hörbar, zum tiefen Es hinunter, wo die bedeutungsschwere **Durchführung** des Satzes anfängt. Die Stelle bringt den geheimnisvollen Abstieg der Streicherbässe zum Kontra-C im ersten Satz der *Unvollendeten* in Erinnerung (Arnold Schering: „das Herunterlassen der Bahre“), dort auch in die Durchführung hinüberführend. Das **Befreiungsmotiv** erklingt jetzt in den Klarinetten. Auf einem ruhelosen Hintergrund von punktierten Streicherfiguren — Nachklängen der Chiamata — wird die Melodie, jetzt in Es-Dur (b2, as2, g2, g2, as2, g2, f2, es2) mit einem

überlappenden Halbschluss (es2, f2, g2, g2, f2) ergänzt, wodurch ein (ungefährtes) Zitat des Freudenthemas in Beethovens Neunter Sinfonie entsteht („Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium“). Es ist sehr zweifelhaft, ob Schubert Beethoven auf diese Weise seine Reverenz erweisen wollte, allein schon, weil nach den zwei Auftritten des neu entstandenen pseudo-hymnischen Themas (in Es-Dur und As-Dur) nur noch sein erster Bestandteil (das Befreiungsmotiv) durchgeführt wird! Wichtiger als das wohl unbewusste Beethoven-Zitat ist der Affektwandel, der in der Durchführung stattfindet. Die Tonartensymbolik ist vielsagend: Es-Dur als „Ton der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine drei b’s (Erniedrigungszeichen) die heilige Trias ausdrückend“, wie es bei C.F.D. Schubart heißt (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806) und As-Dur als „Gräberton, Tonart des Todes, der Verwesung und der Ewigkeit“ (ebendort). Nach einer enharmonischen Verwandlung des as2 der ersten Geigen zum gis2 begibt sich das Befreiungsmotiv

in cis-Moll auf einen fugatistischen „Horrortrip“, der ängstlich tremulierend in den Streichern anfängt und die Holzbläser crescendo an sich zieht, bis es von den vier stampfenden Halben des dritten Themas brutal zerschlagen wird. Hörner, Posaunen und Streicherbässe hämmern, in einem herzlosen D-Dur-Unisono und ohne die volkstümlichen Terzparallelen, das früher mal tänzerisch-frische Thema. Dadurch, dass die viertaktige Kreisfigur durch „falsche“ Akzentuierungen des schwachen zweiten Taktes verstümmelt wird, kommt die Symmetrie der Viertaktigkeit in Gefahr und das Gebäude droht zu zerfallen. Es droht, wie im zweiten Satz, eine Katastrophe! Um die Spannung noch zu erhöhen, wird diese destabilisierende Passage vollständig wiederholt und intensivierend variiert. Die Überleitung in die Reprise ist nichts anderes als ein langer dominantischer Orgelpunkt in allen Stimmen, anfangs noch in einer Pendelbewegung mit dem Akkord as, c, fis, nachher auf dem Dominantton G bleibend und langsam zum Fortissimo

crescendierend. Die Viertaktsymmetrie wird wiederhergestellt und punktierte Oktavsprünge in den Streichern kündigen die Heimkehr der **Chiamata** an. In den letzten acht Durchführungstakten begleitet ein es des ersten Fagotts sowie der ersten und der zweiten Posaune das einsame G, um die Harmonie mediantisch nach Es-Dur zu lenken.

In dieser „heiligen“ Tonart klingt die Chiamata der **Reprise** dunkler, mystischer. Ein eingeschobener Modulationsabschnitt steuert die Musik nach g-Moll für das zweite Thema, das mithilfe zweier weiterer Einschübe nach F-Dur und E-Dur moduliert, sodass die „Volkstanzgruppe“ des dritten Themas jetzt in C-Dur auftreten kann (mediantischer Anschluss). Am Schluss der Reprise steigen die Celli im Pianissimo vom C über das B zum A herab: eine Überraschung, weil man — bei einer regulären Transposition der entsprechenden Stelle in der Exposition — ein As erwarten würde.

Die jetzt anschließende **Coda** beginnt mit der viermaligen Sequenz einer neuen, aus dem letzten Befreiungsmotiv entstandenen **Jubelmelodie**: in Es-Dur, F-Dur, G-Dur und C-Dur (jedes Mal als Quartsextakkord und von einem „befreienden“ übermäßigen Quintsextakkord eingeleitet, siehe auch im ersten Satz). Erst das letzte Sequenzglied (C-Dur) endet mit einem Ganzschluss, der das Erscheinen Gottes („Epiphanie“) symbolisieren könnte.

Der Abschluss der Coda ist, so wie das Trio, als eine „Pindarische Ode“ aufgebaut. — In der *Strophe* verwandeln die vier stampfenden Halbe-Repetitionen des dritten Themas sich in wütende „Donnerschläge“ (Streicher, Fagotte und Hörner im Unisono, fortissimo, sforzandi). Die Bässe sinken trugschlüssig zum „Grabeston“ As herab. Vier As-Dur-Akkorde des vollen Orchesters, dazu Fanfarenmotive in den Hörnern und Trompeten, Donnergerollen in der Pauke und Triolenmotive (aus der Chiamata) in den Geigen, scheinen das Jüngste Gericht zu

verkünden. Dieser Vorgang wiederholt sich, nur stürzen dieses Mal die Bässe tiefer herab, zum Fis (Schreckensintervall des Tritonus)! Anschließend wird das **Befreiungsmotiv** ein letztes Mal umgewandelt. — In der *Gegenstrophe* passiert im Prinzip das Gleiche. Sie ist aber acht Takte länger als die Strophe, weil sich jetzt das letzte Befreiungsmotiv in dreifacher Wiederholung zur definitiven **Jubelmelodie** auswächst. — Die nachfolgende Himmelsfanfare (Streichertriolen und das punktierte Auftaktmotiv aus der **Chiamata**) bildet die *Epode* (den Abgesang) dieser „Schluss“-Ode und sie gehört allein noch der Tonart C-Dur. Der letzte Viertakter ist ausschließlich für die **Note C** (über fünf Oktaven) reserviert — und für eine letzte „Aposiopese“, das Geheimnis der Ewigkeit.

Mein Traum
Den 3. Juli 1822

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmals führte uns der Vater zu einem Lustgelage.

Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater zürnend mich aus seinem Angesichte verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem

Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen.

Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten: er fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweiten Male erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweiten Male wandte ich meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. 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.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die einst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da scheute ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, immer Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu, und eh' ich es wähte, war ich in dem Kreise, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.

My Dream
3 July 1822.

I was a brother of many brothers and sisters. Our father and mother were good people. I was devoted to them all with a deep love. Once, my father took us to a feast. There my brothers became very merry. I, however, was sad. My father approached me and commanded me to enjoy the delicious food. But I could not, wherefore my father, becoming angry, banished me from his sight. I turned my steps away and, my heart full of infinite love for those who disdained it, wandered into a far country. For long years I felt torn between the greatest grief and the greatest love. Then the news of my mother's death reached me. I hastened to see her, and my father, softened by sorrow, did not hinder my entrance. Then I saw her corpse. Tears flowed from my eyes. I saw her lying there like the happy old past, in which, according to the deceased's wish, we were to live as she herself once had.

And we followed her corpse in sorrow and the coffin sank down. From that time on I again remained at home. Then one day my father took me once again to his favourite garden. He asked me if I liked it. But the garden was wholly repellent to me and I dared not say so. Then, flushing, he asked me a second time: did the garden please me? Trembling, I denied it. Then my father hit me and I fled. And for the second time I turned my steps away and, with a heart full of infinite love for those who disdained it, I again wandered into a distant land. For long, long years I sang songs. When I would sing of love, it turned to pain. And again, when I would sing of pain, it turned to love.

Thus love and pain divided me.

And one day, I had news of a pious virgin who had just died. And around her tomb formed a circle in which many youths and old men walked as though in everlasting bliss. They spoke softly, so as not to wake the virgin.

Heavenly thoughts seemed forever to be showered upon the youths from the virgin's tomb, like fine sparks producing a soft rustling. I shied away from walking there too. Only a miracle, people said, leads into this circle. However, I went to the tomb, with slow steps and lowered gaze, filled with devotion and firm belief, and, before I was aware of it, I found myself in the circle, from which a wondrously lovely sound arose; and I felt as though eternal bliss were compressed into a single moment. My father I saw, too, reconciled and loving. He clasped me in his arms and wept. But I wept even more.

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | A&R Manager **Kate Rockett**
Recording producer, Balance engineer & Editor **Erdo Groot** (Polyhymnia International B.V.) | Recording engineer **Carl Schuurbiers**

Liner notes **René Jacobs** | English Translation **Calvin B. Cooper**
Cover design **Lucia Ghielmi** | Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at De Singel, Antwerp, in December 2020.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**
Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

Also available
on PENTATONE



PTC5186707



PTC5186759



PTC5186856



Sit back and enjoy