

## Vorwort.

Franz Schuberts "Sonate für 2 Pianoforte zu 4 Händen" ist in Zselez, dem ungarischen Wohnsitz des Grafen Esterhazy, im Juni 1824 entstanden, der Verleger Diabelli in Wien gab ihr bei der Drucklegung 1836 dann den Titel "Grand Duo op. 140". Unter den vierhändigen Klavierkompositionen Schuberts ist es die ausgedehnteste, und ihre Faktur hat den Gedanken nahegelegt, dass ihr eine orchestrale Konzeption zugrundeliegen könnte. Erstmals ist dieser Gedanke von Robert Schumann (Neue Zeitschrift für Musik 1838, Bd. VIII, 25 "Aus Franz Schuberts Nachlass") vertreten und auch dann verfochten, als er das Manuskript eingesehen hatte. Zur Stützung seiner Ansicht kann auf die biographischen Zeugnisse verwiesen werden, die Ernst Laaff in seiner grundlegenden Arbeit über "Franz Schuberts Sinfonien" (Wiesbaden 1933) zur Untersuchung des ganzen Fragenkomplexes zusammengestellt hat. Demnach geben die Briefäusserungen zu denken, in denen einerseits Schubert am 31. März 1824 schreibt, er wolle sich durch Komposition von Streichquartetten den Weg zur grossen Symphonie bahnen, andererseits Schwind am 31. 5. 1824 mitteilt, Schubert sei nach Ungarn abgereist und habe sich vorgenommen, eine Sinfonie zu schreiben. Wenn dann das Hauptergebnis dieser Sommermonate eine vierhändige Sonate fast von der zeitlichen Ausdehnung der grossen C-Dur-Symphonie Nr. VII ist, so erscheint der Gedanke, es könne sich dabei um ein vorweggenommenes "Arrangement" der geplanten Symphonie handeln, nicht abwegig.

Ob es sich dabei um eine klavieristische Vorform der "Gasteiner Sinfonie" in C handelt, die Schubert ein Jahr später auf einer Oberösterreich-Reise beendet und 1826 der "Gesellschaft der Musikfreunde" einreichte, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, da diese Symphonie wohl unwiederbringlich verlorengegangen ist. Ausgeschlossen ist auch das nicht, zumal die zeitliche Nähe der beiden Werke und die Tonartgleichheit zu denken gibt. Die wesentlichen Argumente ziehen alle Anhänger von Schumanns These, es handele sich bei dem Grand Duo um eine auf das Klavier übertragene Symphonie, aus der orchestralemässigen Anlage des Werkes. Laaff weist mit Recht darauf hin, dass die biographisch-philologische Beweiskraft dieses Argumentes nicht überschätzt werden darf, weil viele vierhändige Klavierwerke Schuberts ebenso wie manche Quartette eine Tendenz zum Orchesterklang haben. Tatsache ist andererseits aber, dass sich jedem, der gerade dieses Werk musiziert, bei aller Freude an dem Klaviersatz das Gefühl aufdrängt, dass das Stimmgefüge nach instrumentaler Klangfarbe verlangt und gewisse Ausbrüche des 1. Satzes vor allem, oder die dichte thematische

Arbeit des Finales eine restlose Erfüllung erst im Orchesterklang finden würden, - und "Erfülltheit" ist eines der Kennzeichen des Schubertschen Personalstils schlechthin!

Der formalen Anlage nach steht das Werk, seiner zeitlichen Entstehung entsprechend, in der Mitte zwischen der H-moll-Symphonie (1822) und der grossen C-dur-Symphonie (1828). Besonders die Nachbarschaft zur Unvollendeten ist stark spürbar, so im 1. Satz in der "eingenden" Anlage des Hauptthemas. Auch hier beginnt das Seitenthema in Violoncello-Lage und geht in Geigenlage über, während ein energischer Mittelteil das Motiv verfestigt und härtet, und genau wie in der Unvollendeten führt der Beginn der Durchführung (bei H) zu einer ostinaten und imitationsreichen Steigerung (ebenfalls über dem kleinen Dominant-Nonenakkord von H-moll), die modulatorisch überraschend im *ff* gipfelt. Die breiteren Dimensionen weisen allerdings schon mehr auf die grosse C-dur-Symphonie vor, doch ist von deren rauschhafter Ausweitung des Klanggeschehens noch nichts zu spüren. Im Gegenteil ist der 1. Satz trotz seines gesanglichen Beginns thematisch sehr streng gearbeitet: Jedes der vier Glieder seiner ersten Achttaktperiode wird genutzt, wobei vor allem durch die harmonische Beleuchtung die Motive einen überraschenden Ausdruckswandel erfahren. Noch stärker fällt dies beim Finale auf, dessen Hauptthema zunächst mehr auf eine spielerische Rondoform zugeschnitten scheint, bis es in der Durchführung zu Steigerungen und Entladungen treibt, die den Klavierklang sprengen. Weniger ist dies der Fall beim Scherzo, das ziemlich weit hinter dem entsprechenden Satz der grossen Symphonie zurückbleibt, und beim Andante. Dieser Satz ist freilich bei aller Anlehnung an Beethovensche Vorbilder melodisch so erfüllt, und so voller Anmut, dass auch hier der Wunsch nach einem Klangbild laut wird, welches seine latente Klangfarbenvielfalt freier werden lässt.

Wenn in der vorliegenden Orchesterfassung, die ihre Anregung durch einen Schubert-Gedenkaufsatz Armin Knabs empfangt, ein erneuter Versuch gemacht wird, diesen latenten Orchesterklang dieses prachtvollen Klavierwerkes offenbar werden zu lassen, so soll dieses Unterfangen nicht missdeutet werden, mag auch, wie eingangs erwähnt, die Möglichkeit noch offen stehen, dass die Sonate die Klaviereinrichtung der verlorengegangenen Symphonie darstellt: sie so rekonstruieren zu wollen, wie Schubert sie gestaltet haben mag, wäre ein anmassendes Unternehmen das angesichts der Problematik aller Bearbeitungen mit Recht auf Ablehnung stossen würde. Diesen Versuch der

Offenlichkeit vorzuführen, bewog den Verfasser ein anderer und, wie ihm scheint, ernstzunehmender Grund: Die Hausmusik, für die Schubert sein Werk bestimmt hatte, geht mehr und mehr zurück, und die Zeiten, da der Musikfreund sich den Zugang zur symphonischen Orchestermusik durch das häusliche Musizieren von 4händigen Klavierauszügen erarbeitete, sind vorbei. So geraten die grossartigen Werke, die Schubert für das Klavier zu vier Händen geschrieben hat, in Gefahr, dem Gedächtnis zu entschwenden. Infolgedessen scheint es nicht allzu abwegig zu sein, wenn aus der Not eine Tugend gemacht und auf dem Umweg über eine Orchesterfassung, die der wesentlichen Substanz des Werkes nicht Gewalt antut, dem Konzertpublikum kundgetan wird, welche Schätze bei Schubert noch zu haben sind und in welchem Masse der Akzent seines Schaffens auf instrumentalen Gebiete liegt. Gerade aber die beiden letzten Symphonien (und besonders die Unvollendete), die diese Grösse Schuberts überragend verkünden, sind in der entgegengesetzten Gefahr, durch allzuhäufiges Gespieltwerden entwertet und dem Schicksal der Abnutzung unterworfen zu werden. Dieses Schicksal droht bei der zunehmenden Einseitigkeit und Verarmung unserer Konzertprogramme vielen unserer Meisterwerken; ihm entgegenzuwirken, würde kaum allein durch die vermehrte Beachtung der vorgehenden fünf Symphonien gelingen, weil diese überaus liebenswerten Jugendwerke zu leichten Gewichtes sind. Die Symphonie dagegen, die in der Duosonate aus Schuberts reifsten Jahren steckt, wäre eher dazu imstande, und wenn die vorliegende Orchesterfassung auch nur annähernd ein Bild von Schuberts symphonischer Gestaltungskraft über die bekannten Zeugnisse hinaus vermitteln würde, so wäre ihr Zweck erfüllt.

Wenn oben von einem "erneuten" Versuche der Instrumentierung die Rede war, so bezog sich diese Bemerkung auf die Orchesterfassung, die in den 60iger Jahren des vergangenen Jahrhunderts Joseph Joachim machte und auf die hier ein Hinweis nicht fehlen darf. Die Tatsache dieses Unternehmens liess sich aus der Schubert-Literatur feststellen; dass die Partitur gedruckt worden war und an der einen oder anderen versteckten Stelle noch existieren mag, zeigte sich erst nach Abschluss dieser Arbeit, als der Verfasser auf das Vorhandensein eines solchen Partiturexemplares aufmerksam gemacht wurde. Ein Vergleich der beiden Versuche förderte zwei Erkenntnisse zutage: einmal ergibt sich aus einer häufigen Übereinstimmung der klanglichen Gesamtlage, dass Schuberts Klaviersatz so deutlich auf den orchestralen Satz angelegt ist, dass für den Instrumentator sich bestimmte Lösungen

zwangsläufig anbieten. Zum anderen scheinen grundsätzliche Verschiedenheiten zu beweisen, dass ein neuer Versuch der orchestralen Ausdeutung selbst dann nicht überflüssig sein würde, wenn die Joachimsche Bearbeitung noch allgemein zugänglich wäre. Das Bedürfnis nach Wohlklang hat Joachim, wie das im Stilwillen seiner Zeit lag, dazu veranlasst, so sehr Schubert nicht gemässe Klangmitteln (Verwendung von 4 Hörnern, die wie die Trp. allzureichen Gebrauch von den Ventilen machen, Einsatz der schubertfremden Piccoloflöte, Veränderung der Dynamik, Ausfüllung des Satzes auch bei bewusst einstimmig gehaltenen Partien, allzu virtuose Geigenbehandlung) anzuwenden, dass es unserem heutigen Stilempfinden widerspricht.

Aus dieser Gegenüberstellung, die selbstverständlich keine Wertung nach der reinmusikalischen Seite der Bearbeitungen sein soll, ergeben sich die Prinzipien, die der vorliegenden Orchestrierung zugrundeliegen: strengste Anlehnung an Schuberts Notentext, besonders hinsichtlich der Stimmigkeit (wobei äusserste Oktavlagen in Bass und Diskant als vom Klaviersatz und -klang her bedingt unberücksichtigt bleiben mussten), der Dynamik und Agogik; textgetreue Übernahme der Legatobögen, die natürlich für die Strichpraxis der Streichinstrumente der Modifizierung bedürfen; Beschränkung der Klangmittel auf die, von welchen Schubert selber Gebrauch gemacht hat, und ihre Verwendung nach den Prinzipien, wie sie sich bei eingehendem Studium der Schubertschen Partituren als tragende Elemente seiner Klangphantasie herauschälten. Inwieweit hierin die Orchesterfassung wenigstens einen Annäherungswert darstellt, vermag selbstverständlich einzig und allein die Praxis, der lebendige Klang zu enthüllen.

Wiesbaden, im Oktober 1948

Pritz Oeser

29.<sup>11</sup>  
12 36  
11 27  
5 06  
10 43

13 07  
11 44  
4 15  
10 33

39.32

39.36