

Franz SCHUBERT: „Trock'ne Blumen“; Introdution, Tema und Variationen über „Ihr Blümlein alle“

Selten darf ein Flötist spielenderweise einem Kammermusikwerk eines der ganz großen Komponisten begegnen, das selbst in dessen Oeuvre und damit in der gesamten Kammermusikliteratur einen Sonderplatz einnimmt. Vor Debussys Sonate fallen mir dazu vielleicht Bachs h-moll Sonate BWV 1030 ein, die dieser immerhin einer eigenhändigen Reinschrift für würdig befunden hat, und eben Schuberts Variationen. Auch diese sind uns glücklicherweise in der Handschrift des Komponisten erhalten, die uns stellenweise sehr direkt am Kompositionsprozess teilhaben lässt.

Herausgefordert durch Kommentare und auch durch Interpretationen, die die Stringenz der Komposition nicht deutlich machen, möchte ich hier einige Bemerkungen niederlegen, die nicht beim Flötisten Ferdinand Bogner und der Entstehungsgeschichte ansetzen, sondern der Komposition als solcher möchten Gerechtigkeit angedeihen lassen. Das Stück mag von seiner Geschichte her ein Gelegenheitswerk sein, doch seine Qualität geht weit darüber hinaus. Diese Bemerkungen sollen illustrieren, dass dieses Meisterwerk einen außerordentlichen Rang unter den Variationenwerken des 19. Jahrhunderts einnimmt. Gleichzeitig mögen sie aber auch durchaus zur Interpretation hilfreiche Hinweise liefern. Vieles wird nur verständlich, wenn man die Noten vor sich liegen hat.

Das Tempo, der Puls, sie spielen wie so oft in der Musik so auch in diesem Werk eine wichtige Rolle. Das Tempo des Themas (Achtel ca.92, Viertel ca.46) durchzieht alle Variationen, an ihm sollte sich der Achtelpuls der Variationen 1-5 orientieren, bei Variation 6 ist der ganze Takt 46, also die Achtel im Verhältnis 3:2 schneller als die Achtel von Tema bis Var.5, somit MM.138. Dieses Tempo 138 eignet sich für die Viertel der letzten Variation. Dieses Tempogerüst sollte man sich bewusst machen, bevor man die Freiheiten in Anspruch nimmt, die sich bei Schubert aus dem Ausdruck selbstverständlich ergeben dürfen.

Die drei Abschnitte des Themas – der erste und der dritte sind wiederholt – haben deutlichen Wiedererkennungswert. Erst in den letzten beiden Variationen geht Schubert über die Form des Themas hinaus. Die ersten zwei Takte des Themas sind eine kleine Phrase, die über dem Grundton e schwebt. Die vier Noten h-e-g-h erinnern an das mittelalterliche Leidensmotiv (Kreuz), so deutlich, dass Schubert das Thema für die Introdution von h'-e''-g'-h' gleichsam komprimiert zu h'-c''-a'-h'. Der dritte Takt des Themas führt in Schubert'scher Weise nach g-moll, der vierte Takt rundet die Phrase in G-Dur ab, wohingegen die Wiederholung dieser vier Takte offen auf der Dominante zu e-moll endet. Diese acht Takte bleiben in der Schweben über dem Grundton. Diese Schweben soll man bewusst fühlen; man vergleiche etwa den zweiten Satz der Großen C-Dur Symphonie von Schubert mit dem zweiten Satz von Beethovens Eroica, um zu spüren, wie bodenlos leicht Schuberts Trauer sich anfühlt, über dem Grundton schwebend: hoffnungslos, aber nicht ernst!

Hoffnungslos, aber nicht ernst bedeutet auch, dass die Noten des Themas weich und leicht zu artikulieren sind, besonders leicht muss im Zweivierteltakt die vierte Achtel sein, es geht um „Ihr Blümlein alle“, nicht um eine Allee!

Der zweite Abschnitt des Themas gewinnt Richtung und mündet in die Frage: „wovon so nass?“. Diesem Fragemotiv sind wir auch in der Introdution schon begegnet. Der dritte Abschnitt, der Gedanke an die glücklos Geliebte, die nun doch spürt, dass er's treu meinte, erhält eine Bewegung

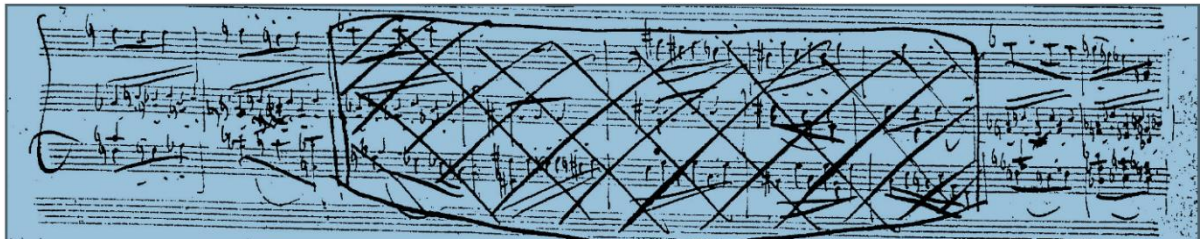
nach oben, aus dem Grab durch die Erde hinauf. Das Crescendo über die letzten vier Takte kehrt in vielen Variationen wieder, die Blümlein sollten also fast in jeder Variation herauskommen; besonders in den letzten beiden Variationen, die über die Dimension des Themas hinausgehen, ist dieses „Frühlingscrescendo“ wichtig, indem es die Energie aufbaut für die Erweiterungsteile.

Die 32-ten der Var.1 sind nicht schneller als der ausgeschriebene Doppelschlag im 14ten Takt des Themas. Aus dieser Bewegung heraus ist die erste Variation zu entwickeln – diesen Hinweis verdanke ich Ann-Kathrin Graf - und erhält so bei konstantem Metronom eine mitreißende Beschleunigung über die ganze erste Variation. Die ersten beiden Variationen sind auf einander bezogen. Ob die Oktaven der linken Hand auf einem modernen Flügel sinnvoll sind, ob nicht schon eine einfache Basslinie auf einem Steinway stärker klingt als die Oktaven auf Schuberts Klavier, bleibe hier als Frage offen. Die Oktavierungen (Introduktion Takte, 8, 10, 11 oder Var.4 T.18) legen die Vermutung nahe, dass Schuberts Klavier mit dem Kontra E⁴ endete, allerdings sind dann einzelne Oktavierungen - etwa in Var.7 T.50 oder Var.6 T.59, 77, Var.4 T.2,6 - nicht leicht zu verstehen. Keine Frage scheint mir, dass in den Takten 19 und 20 der zweiten Variation die Flöte in cis-moll mit dis (Ganztontriller) zu trillern hat, auch wenn - aus welchen Gründen auch immer - viele Herausgeber einen Halbtontriller mit d empfehlen zu müssen glauben. Das d in der A-Dur Tonleiter im Bass ist jedenfalls kein Grund für die Flöte, mit d⁴ zu trillern, in den gleichen Takten leben im Klavier ja auch fis und fisis friedlich zusammen. Versieht man die Triller im dritten Abschnitt der Var.2 mit Nachschlägen – was sicher nicht falsch ist - , bekommt der cis-dis Triller einen Nachschlag mit his. Um sich eine eigene Meinung in dieser Vorzeichenfrage bilden zu können, möge man die Takte 19 und 20 mit einem langsamen Doppelschlag anstelle des Trillers testen. In diesem dritten Abschnitt der Var.2 ist Schubert ein Takt abhanden gekommen, der dritte Abschnitt ist plötzlich einen Takt kürzer als in allen anderen Variationen, von Taktmitte 21 bis Taktmitte 22 müsste der musikalischen Logik halber wiederholt werden. Das als Reinschrift beginnende Manuskript zeigt hier eher Schubert bei der Arbeit, ich glaube deswegen an ein Versehen und empfehle, den fehlenden Takt einzufügen.

Die Var 3 steht zwischen den zwei Paaren Var 1+2 und Var 4+5 als ruhiger Abschnitt und Dur-Variation in diesem Mollwerk. Dennoch sollte die Bewegung des Bächleins in der Linken Hand nicht zu einem stehenden Gewässer verkommen, als Orientierung scheint mir der Achtelpuls 92 vernünftig. Die Flötenstimme ist am Beginn aus h⁴-e⁴-gis⁴-h⁴ zu entwickeln. Statt nach G-Dur entwickeln sich in dieser Dur-Variation die ersten vier Takte nach gis-moll, das nimmt das faszinierende Spiel mit den Tonarten im jeweils ersten Abschnitt der vierten, sechsten und siebenten Variation vorweg.

Die vierte und fünfte Variation stehen in engem Zusammenhang. Dem Dialog zwischen Linker Hand und Flöte in Var 4 entspricht der choralartige Klaviersatz des Themas in Var 5. Diese Elemente sind das Wichtigste in diesen Variationen. Bemerkenswert, mit welcher Selbstverständlichkeit Schubert in Var 4 das Thema nach G-Dur bzw.nach gis-moll führt, wobei dem todverkündenden chromatischen Bass eine besondere Rolle zufällt. Darauf antwortet die Variation 5 mit einer choralartigen Bestätigung der vertrauten Harmonisierung des Themas. Die virtuoson Umspieldungen in Var 4 (Rechte Hand) und in Var 5 (Flöte) sind die Schlingpflanzen am Themengebäude. Wie unwichtig die einzelnen Noten dieser virtuoson Passagen sind, ersieht man allein daraus, dass Schubert in der Var 5 nachträglich die Flötenstimme durch eine weitgehend neue und wesentlich besser spielbare Version ersetzt hat, was an der Substanz der Var 5 nichts verändert hat. Die Passagen haben sich nach der Phrase des Themas zu richten, keinesfalls umgekehrt. Besonders stört, wenn große Atemstellen auf den Taktstrichen den Fortgang des Themas aufhalten.

Einen seltenen Höhepunkt in der Variationskunst von Mozart über Beethoven bis Brahms erreicht Schubert in der sechsten Variation, die als E-Dur Variation daherkommt, aber eigentlich in cis-moll beginnt, was für das kontrapunktische Meisterstück eines strengen Kanons im Terzabstand notwendig ist: die Rechte Hand beginnt in cis-moll, Flöte folgt in E-Dur, zehn Takte später beginnt die Flöte in e-moll, Rechte Hand folgt in G-Dur. Die Variationen der beiden Viertakter des ersten Abschnitts sind aufgrund des Kanons und der erforderlichen Modulationen – diese gelingen so natürlich, dass sie gar nicht auffallen - zehn bzw. elf Takte lang. Bereits in dieser, der zweitletzten Variation sprengt Schubert die Form des Themas und fügt eine Erweiterung an, die über C-Dur, f-moll, As-Dur, des=cis-moll einmal rund um die Welt des Quintenzirkels wieder nach e-moll führt. Ein textkritisches Detail zum Takt 64 der sechsten Variation sei hier noch angemerkt. Der folgende Ausschnitt aus dem Manuskript



zeigt, dass der Sechstakter, der von f-moll nach As-Dur führt und in einem entsprechenden Sechstakter von cis-moll (enharmonisch umgedeutetes des-moll) nach E-Dur sequenziert wird, ursprünglich wesentlich anders, auf eine Länge von vier Takten geplant war, von da stammen die Punkte auf den Flötenachteln in Takt 64. Es scheint mir deshalb logisch, die Artikulation von Takt 70 auf den Takt 64 zu übertragen und die drei Achtel zu binden.

Im E-Dur Alla Marcia legt Schubert einen unerwarteten und fast frivolen Aspekt des Themas frei. Schuberts unerschöpflicher harmonischer Fantasie ist im Erweiterungsteil agogisch genügend Raum zu geben, etwa wenn er nach den einleitenden Modulationen des Erweiterungsteiles immer wieder der Zieltonart H-Dur bzw. E-Dur überraschend ausweicht (T. 39, 41, 43), ganz besonders aber bei den zweimal in verschiedener Weise faszinierenden Modulationen nach den beiden verminderten Septakkorden (T.51-52 und T.66-67). Ein fixes (oder gar beschleunigendes?) Tempo für die Stretta installiert man am besten, wenn die Grundtonart wieder spürbar ist (T.72). Ist hier auch Rossini nicht fern, so ist die Stretta mit dem steten Memento Mori im Bass trotz allem Schubert. Die drei Schlussakkorde sind in alter Schreibweise notiert: der letzte scheint doppelt so lang wie die beiden anderen. Nikolaus Harnoncourt hat zweifellos recht mit seinem Plädoyer dafür, derartige drei Schlussakkorde grundsätzlich einander ähnlich zu spielen, den letzten kaum länger als die beiden anderen.

Mit dem Stichwort Memento Mori sind wir bei der Introduction angekommen und dem Kreuzmotiv über einem Bassrhythmus, der an den „Tod und das Mädchen“ erinnert. Das Kreuzmotiv ist auch in dem Motiv in der Flöte T.12-13 enthalten, das als variiertes Kreuzmotiv mit der Grundgestalt des Kreuzmotivs verwoben wird. In den Takten 12-17 sowohl in der Grundform als auch in der variierten Form des Kreuzmotivs konsequent auf die dritte Note hinzuspielen bewirkt, dass Klavier und Flöte ihre Schwerpunkte nicht übereinander haben sondern eine halbe Note versetzt. Wenn man dies genau beachtet, wird dieses Spiel plastisch. Ab Takt 24 sollte das Anfangstempo wieder aufgenommen werden, wenn man es im Abschnitt 18-23 verlassen haben sollte. Die letzten acht Takte der Introduction verlangt Schubert pp mit nachfolgendem langem Diminuendo. Ab T.32 liegt in

der Flöte das Gewicht jeweils in der Taktmitte, im Klavier am Taktbeginn. Diesen Dialog kann man – um das lange Diminuendo zu ermöglichen - nochmals im p/mp beginnen, um das Verlöschen am offenen Ende der Introduction deutlich zu machen. Harmonisch bewegt sich Schubert in diesen ganzen acht Takten zwischen den zwei Akkorden der phrygischen Wendung, es gibt keinen Grund (außer hier nicht angebrachter flötistischer Eitelkeit), in den zwei letzten Takten aufzutragen. Nur der Dominant-sept-nonen-akkord im Drittlezten Takt soll ein weiches Fortpiano erhalten, ein in Schubert'scher Weise vom Gesang her empfundenes, nicht vom Klavier her wie bei Beethoven. Überhaupt fällt in Schuberts Manuskript ins Auge, wie lange gezogen er viele Akzente schreibt, sie sehen eher wie Diminuendi aus als wie Akzente.