

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	37 (2017)
Artikel:	Warum blieb die «Unvollendete» von Franz Schubert D 759 unvollendet? Das Scherzo als möglicher Schlüssel zur Erklärung
Autor:	Takamatsu, Yusuke
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1089891

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

YUSUKE TAKAMATSU (Zürich)

Warum blieb die «Unvollendete» von Franz Schubert D 759 unvollendet? Das Scherzo als möglicher Schlüssel zur Erklärung

Einleitung

Franz Schuberts «unvollendete» *h-Moll-Sinfonie Nr. 7 D 759* ist vor allem als zweisätziger Torso bekannt, es existiert aber auch das Fragment eines wohl als Tanzsatz anzusehenden weiteren Satzes. Bisher sind deshalb viele Spekulationen darüber angestellt worden, warum Schubert dieses Werk nicht vollendete, oder noch genauer gesagt: warum Schubert dieses Werk als zweisätzliches seinem Freund Anselm Hüttenbrenner übergab, eventuell sogar als wohl fertig angesehenes Dankgeschenk, obwohl er einen weiteren Satz zu komponieren und sogar zu instrumentieren begann.

Bereits im 19. Jahrhundert fand sich die Meinung, dass Schubert diese Sinfonie überhaupt als zweisätzliches Werk und damit als «vollendet» konzipiert habe¹. Diese Meinung wird häufig auch noch im 20. Jahrhundert vertreten, repräsentiert etwa von der Behauptung «Das Bruchstück [ist] in seiner Zweisätzlichigkeit [...] innerlich vollendet»². Dies wird ergänzt durch Urteile wie jenes, der zweite Satz erhalte ein stärkeres Gewicht und damit entfalle der «Raum für ein Scherzo oder gar ein Ansatzpunkt für ein Finale»³.

Als Beweis dafür, dass Schubert diese Sinfonie als zweisätzliches Werk habe gelten lassen, gilt sein Dankschreiben vom 20. Juli 1823 an den Steiermärkischen Musikverein für das Ehren-Mitglied-Diplom, das er im April desselben Jahres erhalten hatte. In diesem Brief plante Schubert, «eine meiner Sinfonien in Partitur zu überreichen», um «auch in Tönen

* Für die wertvollen Ideenvorschläge und Verfeinerungen des Aufsatzes schulde ich Prof. em. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen tiefsten Dank. Herzlich bedanke ich mich auch bei Gian Marco Lori sowie Andreas Hösl für die Textprüfung des Deutschen sowie bei Ezra Toback für die des englischen Résumés. Der vorliegende Aufsatz entstand in Zusammenhang mit der Arbeit an einer Dissertation des Verfassers an der Universität Zürich, die durch das Schweizer Bundes-Exzellenz-Stipendium für ausländische Forschende und Kunstschaflende (Verfügung Nr. 2015.0132) sowie den Forschungskredit der Universität Zürich (Verfügung Nr. FK-18-073) ermöglicht wird.

¹ Maurice J. E. Brown, *Schubert: a critical biography*, London: Macmillan, 1958, S. 119: «it [the first question] arose in the years immediately following the production of the work».

² Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig: Peters, 1953, Bd. 1, S. 274.

³ Joseph Müller-Blattau, «Schuberts «Unvollendete» und das Problem des Fragmentarischen in der Musik», in: *Das Unvollendete als künstlerische Form*, hrsg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern: Francke, 1959, S. 141–153, hier S. 144.

meinen lebhaften Dank auszudrücken»⁴. Dies scheint auch mit der Tatsache übereinzustimmen, dass Josef Hüttenbrenner viele Jahre später im Brief an Johann Herbeck vom 8. März 1860 berichtet, dass Schubert die Partitur der beiden vollendeten Sätze «zum Danke» für die Verleihung des Ehrendiploms seinem Bruder Anselm Hüttenbrenner geschenkt habe⁵, der die Partitur danach lange besessen hat. Die Authentizität des Dankschreibens ist wegen des Verlusts des Originals bisher jedoch mehrfach bezweifelt worden⁶. Wie die neueste Studie von David Montgomery betreffend eine Untersuchung der Handschrift zeigt, soll das überlieferte Dankschreiben nicht von Schubert selbst, sondern von Anselm Hüttenbrenner geschrieben worden sein⁷. Wenn dieses aber nur eine Abschrift ist und das authentische Original verloren gegangen ist⁸, was wiederum auch nicht definitiv widerlegt wird, sind die bisher akzeptierten Meinungen, dass Schubert das zweisätzige Werk als Geschenk «damit gewissermaßen der Öffentlichkeit übergeben»⁹ wollte und dass der Komponist die ersten zwei Sätze als vollendet angesehen habe, immer noch gültig.

Dagegen deutet Michael Griffel darauf hin, dass die Sinfonie unvollendet sei, da der Entwurf, den Schubert jeweils nach der Anfertigung zu vernichten pflegte, noch vorhanden ist, und dass damit Schubert die Zweisätzlichigkeit nicht als fertiges Resultat angesehen habe¹⁰. Montgomery behauptet hingegen, dass Schubert – wegen des Vorhandenseins eines konventionellerweise erst nach der Anfertigung eines Werks erstellten Titelblattes – wohl den Entwurf der ganzen Sinfonie zumindest als Idee vollendet habe¹¹. Da das Faktum insofern aus dem jetzigen Quellenbestand nicht eindeutig bestimmt werden kann, muss der Grund der Unvollendetheit unter einem analytischen, werkimannten Aspekt untersucht werden, wie etwa Feigl Einsteins Argument, dass ein Scherzo im traditionellen Stil, einen «Allgemeinenplatz» darstellend, sich in das Konzept der vorangegangenen Sätze nicht hätte einfügen lassen¹².

4 Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, Erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, S. 200.

5 In einem Brief an Johann Herbeck vom 8. März 1860. Siehe Schubert: *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1966, S. 497.

6 Für das Nähere siehe Werner Aderhold, «Vorwort», in: *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von ders., Kassel: Bärenreiter, 1997 (= Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3), S. XII.

7 David Montgomery, *Unfinished history: a new account of Franz Schubert's symphony in B minor: manuscripts, paper, handwriting, structural concepts, compositional dates, and an essay on performance*, Boca Raton: Brown Walker Press, 2017, S. 165.

8 Siehe Kommentar zum Abdruck des Schreibens, in: *Franz Schubert: Briefe und Schriften*, hrsg. Otto Erich Deutsch, Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1954, S. 72. «Original verschollen. (Das Manuskript beim Steiermärkischen Musikverein, reproduziert in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 24. Mai 1905, ist nur eine Abschrift.)»

9 Walther Dürr und Christa Landon, «Nachwort», in: *Franz Schubert: Sinfonie in h-moll «Die Unvollendete»*, Salzburg: Katzbichler, 1978 (= Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 3), S. II.

10 L. Michael Griffel, «A reappraisal of Schubert's methods of composition», in: *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), S. 186–210, hier S. 190.

11 Montgomery, *Unfinished history*, S. 99.

12 Franz Schubert, *H moll Symphonie*, Reprod. des Autogr., München: Drei Masken Verlag, 1923, S. 236. Zitiert nach Margret Jestremski, Art. «Unvollendete», in: *Schubert-Enzyklopädie*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski; Tutzung: Schneider, Bd. 2, 2004 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 14), S. 783.

Die bisherigen Vermutungen beruhen grundsätzlich auf folgender Basis:

- 1) Zufriedenheit Schuberts mit den beiden ersten Sätzen¹³;
- 2) Nachahmung oder Einschüchterung durch das übermächtige Vorbild Beethoven¹⁴;
- 3) ästhetisches oder programmäßiges (außerkompositionstechnisches) Problem¹⁵;
- 4) Quellenverlust oder Störung durch andere Kompositionen¹⁶.

Da die Unvollendetheit der vorliegenden Sinfonie bisher nicht durch die werkimmanente, analytische Auseinandersetzung mit dem Scherzo untersucht werden ist, zielt der vorliegende Aufsatz darauf ab, anhand der konzeptuellen Entwicklung in den sinfonischen Tanzsätzen¹⁷ Schuberts eine neue Hypothese für diese Unvollendetheit vorzulegen.

-
- 13 Neben den oben angeführten Literaturen finden sich bereits immerhin auch Behauptungen, dass das Scherzo der «unvollendeten» Sinfonie, im Vergleich zu den beiden ersten Sätzen, als unreif zu betrachten sei. Dabei werden sie jedoch nicht durch die Stilentwicklung der ganzen sinfonischen Tanzsätze beurteilt, was der vorliegende Aufsatz aufzeigen soll. Siehe Herbert F. Peyser, «The epic of the unfinished», in: *The Musical Quarterly*, 14 (1928), S. 639–660, hier S. 660; Hans Gál, «The riddle of Schubert's Unfinished Symphony: a contribution to the psychology of musical creative work», in: *The Music Review*, 1 (1940), S. 63–67, hier S. 64.
 - 14 Kloiber stellt eine Spekulation zur Zweisätzigkeit im Zusammenhang mit Beethoven an, etwa Schubert sei «zu der Überzeugung gelangt [...], in den beiden Sätzen alles wesentliche ausgesagt haben, so daß ihm, ähnlich wie Beethoven in der Klaviersonate op. 90, eine viersätzige Fassung überflüssig erschien». Im Zusammenhang mit Beethoven vermutet Chusid auf andere Weise, dass Schubert dieses Werk vielleicht deshalb abgebrochen hat, weil er in seiner Thematik Anklänge an Beethoven entdeckt hatte. Steinbeck zitiert aber die beiden Behauptungen und schreibt, die «am hartnäckigsten sich haltende Meinung» sei «auch durch den Quellenstand nicht auszurotten». Siehe: Rudolf Kloiber, *Handbuch der klassischen und romatischen Symphonie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964, S. 129; Martin Chusid, «Beethoven and the Unfinished», in: *Symphony in B minor (Unfinished): an authoritative score, Schubert's sketches, commentary, essays in history, and analysis*, New York: Norton, 1968 (= Norton Critical Score), S. 98–110, zitiert nach Peter Andraschke, *Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-Moll, «Unvollendete»: Einführung und Analyse zur Taschenpartitur*, Mainz: Goldmann Schott, 1982, S. 81; Wolfram Steinbeck, «Die Sinfonien», in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 549–669, hier S. 634.
 - 15 Schering stellte beispielsweise die These auf, dass die Erzählung «Mein Traum» das Programm der beiden ersten Sätze sei und dass Schubert sehr schnell eingesehen haben dürfte, dass «eine solche Fortsetzung [...] einen Verstoß gegen die Logik seines in den beiden ersten Sätzen durchgeföhrten Programms bedeute». Die neuere These von Hori basiert auch auf solcher zweisätzigen Vollständigkeit und der Existenz des Programms, dass die vollendeten zwei Sätze als «Verlust des Liedes» und «Wiedergeburt des Liedes» bereits vollständig seien. Siehe: Arnold Schering, *Franz Schuberts Symphonie in h-moll («Unvollendete») und ihr Geheimnis*, Würzburg: Triltsch, 1939; Tomohei Hori, *Geburt von Franz Schubert: eine Odyssee um Verlust und Wiedergeburt [auf Japanisch]*, Tokio: Hosei University Press, 2016, S. 250 ff.
 - 16 Der für Schubert lukrative Kompositionsauftrag wie die Wandererfantasie (November 1822) dürfte ihn veranlasst haben, die Komposition nicht mehr fortzusetzen. Goldschmidts Meinung, die Wandererfantasie «als das Aequivalent zu dem ungeschriebenen oder verschollenen Schlußsatz der Sinfonie verstanden» zu werden, wird hier zitiert durch Jestremski, «Unvollendete», S. 783; Hans-Joachim Hinrichsen, *Franz Schubert*, München: C.H. Beck, 2014, S. 59.
 - 17 Im vorliegenden Aufsatz werden die beiden Satztypen vom Menuett und Scherzo zusammen als «Tanzsatz» behandelt, denn sie können nicht eindeutig bestimmt werden, weil sie auch bereits im 19. Jahrhundert des Öfteren noch synonym gebraucht wurden. Siehe Wolfram Steinbeck, Art. «Scherzo», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 13. Auslieferung, Winter 1985/86, S. 1–12, hier S. 8.

Die bis hierfür angestellte Untersuchung liefert möglicherweise den Kontext für ein neues Argument.

Zunächst einmal wird die Stilverwandlung dieses Satztypus im sinfonischen Schaffen Schuberts geklärt, so dass man das vorliegende Stück im ganzen Œuvre richtig verorten kann.

Frühe Werke

Bereits in den ersten beiden Sinfonien lässt sich die Schubertsche Kernidee erkennen: Der Tanzsatz besteht aus dem Hauptsatz, dem Trio, und dem «da capo» des Hauptsatzes, und jeder wird mit einem ständig wiederholten rhythmischen Gerüst aufgebaut. Der Hauptsatz besteht aus zwei wiederholten Teilen, wobei das vier Takte umfassende Thema im ersten Teil sequenziert wird. Durch diese Sequenzierung moduliert der erste Teil meistens, wie im Tonarten-Ablauf der Sonatenform, zur Dominante (Dur) oder zur Durparallele (Moll), sofern er nicht in der Tonika bleibt.

Der zweite Teil besteht, wie in der Sonatenform, aus dem durchführenden Mittelteil und der Reprise des ersten Teils, wobei die rhythmische Verarbeitung im Mittelteil stattfindet und die Reprise durch die harmonische Anpassung in der Tonika schließt. Da das Trio in der Regel einfacher als der Hauptsatz konstruiert ist, wird im vorliegenden Aufsatz das Augenmark lediglich auf den Hauptsatz gerichtet.

Als Beispiel soll das «Menuetto» der *ersten Sinfonie* D 82 (entstanden im August 1813) dienen. Das viertaktige Thema besteht aus ganzen Noten und drei Vierteln, die aber komplementär stets in irgendeiner Stimme erklingen, was eine Grundidee des Tanzsatzes durch Schuberts ganzes Œuvre so bleibt (Bsp. 1). Nachdem das Thema dann noch zweimal sequenziert wird, wird am Schluss nur der Viertelrhythmus wiederholt und eine zweitaktige, aus dem Viertel stammende Achtel-Phrase hinzugefügt, damit die Metrik am Ende des ersten Teils abweicht.

Obwohl der erste Teil monothematisch ist, ergibt sich am Ende des ersten Teils die Dominante als Ergebnis der Themensequenzierung. Im Mittelteil werden die zwei rhythmischen Muster von Vierteln und Achteln verarbeitet. Die Idee, das Motiv aus dem Ende des ersten Teils als Hauptmaterial des durchführenden Mittelteils zu übernehmen, überträgt Schubert häufig auch in andere Gattungen. Wichtig ist aber zu erkennen, dass hier die aus dem ersten Teil stammenden Materialien im Mittelteil verarbeitet werden.

Bsp. 1: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 1 D 82*, 3. Satz Menuetto, Hauptsatz, T. 1–34¹⁸. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

MENUETTO
Allegretto *)

*) Autograph: ursprünglich Allegro vivace, wahrscheinlich in Allegretto geändert. Stimmen: Allegro. **) Zur Dynamik siehe Vorwort.

Musical score for orchestra and piano, pages 64-65. The score consists of two systems of musical staves.

System 1 (Measures 19-21):

- Measure 19: Dynamics include *p*, *pp*, and *p*. The piano part features eighth-note patterns.
- Measure 20: Dynamics include *pp* and *p*.
- Measure 21: Dynamics include *pp* and *p*.

System 2 (Measures 27-29):

- Measure 27: Dynamics include *f*, *f*, *f*, *sf*, *sf*, and *p*.
- Measure 28: Dynamics include *f*, *f*, *f*, and *fp*.
- Measure 29: Dynamics include *fp*, *fp*, and *f*.

In der *dritten* und *vierten Sinfonie* bleiben diese Grundideen bestehen. Ferner ist noch das in diesem Satztypus spezifische Variationsverfahren zu berücksichtigen, wobei ein Motiv im Mittelteil rhythmisch beibehalten, aber melodisch variiert erscheint.

Beispielsweise wird der durch die Hemiole charakterisierte Grundrhythmus des Menuettos der *vierten Sinfonie* D 417 stets im Mittelteil beibehalten, aber melodisch variiert, bis der normale drei-Viertel-Takt am Ende des Mittelteils erscheint (T. 31–38). Die Idee, mit dem gleichen Rhythmus eine neue Melodie im Mittelteil zu konstruieren, begegnet zudem auch in der späteren *D-Dur-Klaviersonate* D 850. In der *fünften Sinfonie* D 485 wird im Mittelteil ein Durchführungsverfahren mit dem neuen Mittel durchgeführt, indem hinter dem viertaktigen, stets sequenzierten Kopfthema eine neue Gegenstimme in den Bläsern erscheint. Dabei bleibt aber die Idee des beibehaltenen Grundrhythmus bestehen.

Der Scherzosatz der nächsten, der *sechsten Sinfonie* D 589 enthält dann ein deutliches Zeichen des Entwicklungsstadiums zu den mittleren drei Sinfonien und zur «großen» Sinfonie: doppelte Länge im Vergleich zu den Tanzsätzen der vorigen Sinfonien und die strukturelle Ausweitung des ersten Teils. In diesem Satz wird die in der *Fünften* ausprobierte Idee der neuen Gegenstimme nicht mehr übernommen, sondern die in der *Dritten* und *Vierten* versuchte Idee der melodischen Variation weiterverfolgt. Dabei wird die Melodie natürlich sequenziert, nämlich vielfach moduliert. Wenn man bedenkt, dass Schubert dieser *sechsten Sinfonie* die Überschrift «Große Sinfonie in C» gegeben hat¹⁹, obwohl diese Sinfonie heute zwar als die «Kleine» im Vergleich zur späteren «Großen» bekannt ist, scheint es, als ob der Komponist diese Länge des Mittelteils mit der Modulation bestreiten wollte. Darin liegt wohl der Grund für die Länge dieser Sinfonie, die mit den zahlreichen Modulationen begründet werden dürfte.

Ein weiterer Grund für diese Länge liegt in der Struktur des ersten Teils: Dieser wird zum ersten Mal im sinfonischen Schaffen Schuberts zweiteilig, was einen qualitativen Sprung gegenüber den vorigen, sinfonischen Tanzsätzen zeigt. Nachdem der erste Teil mit dem C-Dur-Thema eröffnet wird, erscheint im Takt 21 eine neue Figur, die damit das Wesen des «zweiten Themas» bestätigt (Bsp. 2). Das neue Thema setzt auf dem doppeldominantischen Orgelpunkt von D ein, aber vor der Festsetzung des dominantischen G-Durs weicht es plötzlich nach Es-Dur ab (T. 33). Der zuerst vermiedene, vollkommene Ganzschluss nach G-Dur erfolgt erst am Ende des ersten Teils, nämlich im Takt 46. Dies lässt erkennen, dass die Tonartenstruktur des ersten Teils, der in der Tonika beginnt und am Ende in der Dominante schließt, sich ähnlich wie bei den früheren Sinfonien zeigt, obwohl hier ein neues Thema eingeleitet wird. Dieser hier zu beobachtende Ansatz zur Zweiteiligkeit des ersten Teils, die hier aber insofern noch nicht ganz raffiniert erreicht wird, als der Einsatz des zweiten Themas wegen der Tonart nicht vollständig wahrgenommen werden kann, wird durch die weiteren Sinfonien bis zu D 944 weiterentwickelt.

19 Steinbeck, «Die Sinfonien», S. 610.

Notenbsp. 2: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 6 D 589, 3. Satz Scherzo, Hauptsatz, T. 13–40*²⁰. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

20 Franz Schubert, *Sinfonien Nr. 4–6*, hrsg. von Arnold Feil und Douglas Woodfull-Harris, Kassel: Bärenreiter, 1999 (= Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/2), S. 221 f.

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag. a2

Cor. (in Do)

Trb. (in Do)

Timp. (in Do-Sol)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

fp fp fp fp ff fz fz fz fp fp

fp fp fp fp ff fz fz fz

- fp fp fp fp ff fz fz fz fp fp

fp fp cresc. fp ff fz fz fz fp p

- fp fp fp ff - - -

- ff - - -

- ff - - -

- ff - - -

fp cresc. fp ff fz fz fz fp p

fp fp cresc. fp ff fz fz fz fp p

fp fp cresc. fp ff fz fz fz fp p

Experimentelle Periode

Nach dieser Sinfonie folgt eine längere Pause des instrumentalen Schaffens, die in der Forschung inzwischen umstrittenen «Jahre der Krise»²¹ von 1818–1823, in denen zahlreiche fragmentarische Werke entstanden sind. In diesem Zeitraum entstanden auch im sinfonischen Schaffen drei unvollständige Scherzi, unter denen sich das Scherzo der «unvollendeten» *Sinfonie Nr. 7 D 759* findet. Diese drei Stücke betreiben sowohl die bereits in der *Sechsten* versuchte Zweiteiligkeit des ersten Teils (bezüglich der Ausweitung des Dominant-Bereichs und der Einführung des zweiten Themas) und lassen auch jeweils verschiedene kompositionstechnische Experimente erkennen.

Das Scherzo der *D-Dur-Sinfonie D 708A*, vermutlich beim Jahreswechsel von 1820 zu 1821 komponiert, ist in der Form eines Particells überliefert, wobei der Hauptsatz des Scherzos bis zum Ende des Mittelteils und das Trio bis zum Anfang des wiederholten ersten Teils geschrieben ist. Die Ausweitung des Dominant-Bereichs ist in diesem Satz gut zu beobachten (Bsp. 3). Nach der fugierten Einleitung setzt das Satzthema in der unteren Stimme in D-Dur ein (T. 17). Nachdem dieses Thema für acht Takte vorgestellt wird, wiederholt sich das Thema in der oberen Stimme in A-Dur vom Takt 25 an für gekürzte sechs Takte, worauf die codettaartige, achttaktige Periode folgt (T. 31–36 mit zweitaktiger Wiederholung). Der erste Teil zielt aber nicht zum Schluss hin, sondern verläuft weiter im Fortefortissimo, in A-Dur bleibend, und erst ab dem Takt 49 kommt die Codetta. Hier wird zwar einerseits der Dominant-Bereich mehr als in den vorigen Sinfonien erweitert. Andererseits aber wird die Feststellung des dominantischen Bereichs nicht erreicht, denn die Themenvorstellung in A-Dur wird nicht als zweites Thema, sondern als die Folge des ersten Themas wahrgenommen, sowohl weil das erste Thema gänzlich kurz ist, als auch weil der Dominant-Bereich mit der gleichen thematischen Gestalt beginnt. Auf diese Weise erfolgt in diesem Satz die Ausweitung des Dominant-Bereichs, nicht aber wirklich die Ausrichtung auf eine klare Zweiteiligkeit.

Auch lässt dieses Stück eine neuartige, kompositionstechnische Idee erkennen: Nicht im Mittelteil wie sonst, sondern bereits am Anfang wird eine Begleitfigur als fugierter Satz kontrapunktisch verarbeitet, damit das Hauptthema dann auf diesem Hintergrund im Takt 17 neu erscheinen kann. Diese Idee hat Schubert nur einmal ausprobiert und wahrscheinlich wieder fallen gelassen. Man kann wohl spekulieren, warum er diese Idee nicht weiterverfolgte: Er dürfte hier auf die Schwierigkeit gestoßen sein, mit dem lockeren Kontrapunkt den ersten Teil zu bauen, weil das Thema mit dem zweiten Einsatz bereits zur Dominante gelangt und nichts Weiteres durchgeführt werden kann. Offenbar versuchte Schubert hier, mit dem fugierten Satz ein Scherzo zu konstruieren, weil einige Einsätze mit Quintabstand auch im Mittelteil erkannt werden können. Danach lässt er dieses Verfahren hinter sich. In dieser Sinfonie erkennt man aber einen gewieгten Versuch, mit dem fugierten Satz und mit dem längeren Dominant-Bereich im ersten Teil zu komponieren.

21 Vgl. Franz Schubert. *Jahre der Krise. 1818–1823. Bericht über das Symposion, Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer, Kassel: Bärenreiter, 1985. Heute ist es jedoch klar, dass sich Schubert in dieser Zeit mit den theatralischen Werken beschäftigte. Hinrichsen, *Franz Schubert*, S. 52.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and the bottom staff is for the bassoon. The key signature is A major (three sharps). Measure 11 starts with a dynamic of pp. Measures 12 and 13 show eighth-note patterns. Measure 14 begins with ff. Measures 15 through 19 feature eighth-note chords. Measure 20 starts with p. Measures 21 through 25 show eighth-note patterns. Measures 26 through 30 feature eighth-note chords. Measures 31 through 35 show eighth-note patterns. Measures 36 through 40 feature eighth-note chords. Measures 41 through 45 show eighth-note patterns. Measures 46 through 50 feature eighth-note chords. Measures 51 through 55 show eighth-note patterns. Measures 56 through 60 feature eighth-note chords. Measures 61 through 65 show eighth-note patterns. Measures 66 through 70 feature eighth-note chords. Measures 71 through 75 show eighth-note patterns.

Bsp. 3: Franz Schubert: Sinfonie D 708A, 3. Satz, Hauptsatz, T. 1-74²². © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

Die fragmentarische *E-Dur-Sinfonie* D 729 (vom August 1821) hat ein C-Dur-Scherzo als dritten Satz. Dieses ist in der Form einer Partitur überliefert, die nur die Melodie und das Gerüst der Begleitung enthält, was vermuten lässt, dass Schubert diese nachher lediglich nicht zu instrumentieren vermochte. In diesem Satz ist auch eine ähnliche Tendenz zur Ausweitung des Dominant-Bereichs zu erkennen: Nach der vierzehntaktigen Einleitung wird die Melodie aus der Einleitung als das Hauptthema in C-Dur von den Flöten vorgetragen. Es schließt nach zehn Takten mit dem Halbschluss und wird ab dem Takt 25 von Klarinetten und Hörnern oder Fagotten wiederholt, wobei die abermalige (aber umgekehrte) Themenvorstellung in C-Dur beginnt und nach zwei Takten sofort nach G-Dur rückt. Weil dieses Thema nicht in C-Dur fortdauert, kann der zweite Einsatz des Themas rückblickend als Beginn des zweiten Abschnitts betrachtet werden. Da der erste Abschnitt aber nicht lang genug ist und der zweite Abschnitt unmittelbar nach dem ersten erfolgt, wird die Zweiteiligkeit des ersten Teils wie bei D 708A nicht klar erlangt, obwohl die Dominante nicht erst am Ende des ersten Teils, sondern schon früher erreicht wird, was gegenüber den frühen Sinfonien einen Unterschied ausmacht.

In diesem Scherzo finden in dessen durchführungsartigem Mittelteil, wie in der *Sechsten*, vielfache Modulationen statt. Nachdem der erste Teil in G-Dur schließt, beginnt der Mittelteil plötzlich mit dem Tonartwechsel von h-Moll und H-Dur, worauf die Sequenzierung in D-Dur und eine Kadenz nach C-Dur folgen. Die Sequenzierung von H-Dur nach D-Dur hat dabei keine Konsequenz, sondern ist nur eine Rückung, da der D-Dur-Akkord dem Fis-Dur-Akkord vom Halbschluss folgt (T. 56–57). Der Grund dafür ist vermutlich, dass das zehntaktige Thema zu lang ist, um es zu verarbeiten, was eigentlich gegen die Tendenz von Schuberts stilistischer Entwicklung steht, bei dem das Scherzothema kürzer wird. Der Grund für die Nicht-Ausarbeitung liegt vermutlich darin, dass das längere Thema bereits bei Schubert altmodisch war und damit auch die Modulation im durchführenden Mittelteil nicht gut zu realisieren war. Interessant zu vergleichen ist, dass die spätere *Klaviersonate* D 840 (1825) ein Scherzo enthält, das nach dem Versuch der vielfachen Modulationen im Mittelteil abgebrochen wurde.

Das Scherzo der «unvollendeten» *h-Moll-Sinfonie* Nr. 7 D 759 ist als Fragment überliefert. Es geht dabei um das fast vollständige, den ganzen Hauptsatz und die sechzehntaktige Melodie des ersten Teils des Trios enthaltene Particell und die Partitur, bei der es sich um die gänzlich instrumentierten acht Takte und die nur in den wichtigen Stimmen ausgefüllten weiteren zwölf Takte handelt²³.

In diesem Hauptsatz wird erstmals im Schubertschen sinfonischen Schaffen die klare Zweiteiligkeit des ersten Teils erreicht. Am Anfang wird das Thema, dessen Grundrhythmus interessanterweise identisch mit der *ersten Sinfonie* ist, ohne Einleitung in h-Moll für acht Takte vorgestellt (Bsp. 4). Sofort aber verläuft die Melodie in H-Dur weiter bis zum

22 Franz Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Michael Kube, Kassel: Bärenreiter, 2012 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/6), S. 263.

23 Für weitere detaillierte Analyse siehe Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2003 (= Schubert: Perspektiven, 2).

The musical score for Franz Schubert's Symphony No. 7 D 759, 3rd movement, Particellentwurf, measures 11 to 66. The score consists of two staves: treble and bass. Measure 11 starts with a dynamic ff. Measure 12 shows a transition with a ff dynamic. Measure 21 features a ff dynamic. Measure 32 begins with a ff dynamic. Measure 40b starts with a dynamic ff. Measure 50 shows a dynamic fz. Measure 58 ends with a dynamic p.

Bsp. 4: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 7 D 759*, 3. Satz, Hauptsatz, Particellentwurf, T. 1–66²⁴. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

24 Franz Schubert, *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3), S. 76.

Halbschluss im Takt 24, was den ersten Abschnitt bildet. Unmittelbar danach setzt der zweite Abschnitt ein, wieder mit dem gleichen Kopfthema für vier Takte in h-Moll. Dieses wird dann in den weiteren vier Takten nach G-Dur moduliert, worauf der weitere zweite Abschnitt in G-Dur folgt und auch endet (T. 40). Diese Tonartenkonstellation, im ersten Teil nach G-Dur zu modulieren, gleicht der Sonatenform der früheren Werke, denn die Wahl der Subdominantparallele statt der Durparallele ist nämlich auch im Seitenthema des Kopfsatzes in der Exposition vorhanden²⁵. Was hier aber in der Entwicklungsgeschichte des Schubertschen Tanzsatzes bemerkenswert erscheint, ist die erneute Vorstellung des Kopfthemas, die den ersten Teil klar in zwei Abschnitte separiert, obwohl der vorliegende Satz kein zweites Thema enthält. Dies zeigt einerseits eine weitere Entwicklung gegenüber den vorangehenden Werken, steht aber andererseits für einen Zwischenschritt mit den ausschließlich für dieses Werk spezifischen Merkmalen, sowohl dass der erste Abschnitt in der Durvariante abläuft, als auch dass das h-Moll-Kopfthema zweimal vorgestellt wird. Insofern kann dieser Satz in die Mittelphase zwischen der Mittelzeit und der «großen» *C-Dur-Sinfonie Nr. 8* verortet werden.

Der durchführungsartige Mittelteil wird mit dem kanonischen Verfahren konstruiert, weswegen er überwiegend in C-Dur steht. Die Idee des Kanons im Mittelteil kann auch als eine Entwicklung aus den vorigen Sinfonien betrachtet werden, in denen im Normalfall die Sequenzierung an die Stelle von Modulation tritt. Wegen des Kanons jedoch bleibt der Mittelteil fast ausschließlich in C-Dur und es wird nicht mehr moduliert. Möglicherweise hat diese Textur den Komponisten gestört und dazu geführt, die Ausarbeitung abzubrechen.

«Zusammenfassung» der Experimente

Die experimentellen, damals noch nicht ausgereiften, im vorigen Kapitel besprochenen Früchte der drei Scherzi²⁶ konnte Schubert in bezug auf die Zweiteiligkeit des ersten Teils sowie auf die anderen kompositorischen Ideen in der «großen» *C-Dur-Sinfonie Nr. 8* D 944 ernten, deren Scherzo insofern sozusagen als «Ziel» der unvollendeten Scherzosätze betrachtet werden kann.

Das viertaktige Thema im Scherzo dieser Sinfonie besteht aus dem zweitaktigen rhythmischen Gerüst, das kontinuierlich durch den ganzen Hauptsatz gezogen wird. Die Vergrößerung des Satzes wird hier hauptsächlich durch zwei Arten erreicht: Als erstes

²⁵ Für den Zusammenhang der harmonischen Disposition mit dem Kopfsatz siehe Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen: Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik, 2014, S. 533 ff.

²⁶ Vor allem gibt es noch Entwürfe zu einer D-Dur-Sinfonie D 615 (Mai 1818) und Entwürfe für ein A-Dur-Orchesterstück D 966 B (1823?) in diesem Zeitraum, aber da die beiden keinen Tanzsatz enthalten, lassen wir sie beiseite.

werden zwei klar separierte Themenbereiche im ersten Teil, nicht nur hinsichtlich des Tonartenverhältnisses der beiden Abschnitte (Tonika – Dominante), sondern auch, indem es nun zwei unterschiedliche Themen gibt, eingeführt. Hierin liegt die Entwicklung der vorangehenden Werke: In den Scherzi der früheren Sinfonien besteht das Thema aus vier Takten, die normalerweise sequenziert und am Ende der Exposition liquidiert werden, was auch in der «Unvollendeten» D 759 der Fall ist. Dabei erinnert nur das Tonarten-schema der Exposition in den früheren Sinfonien an die Sonatenform, indem meistens durch Sequenzierung die Dominante erreicht wird, obwohl der Formteil an sich monothematisch und einteilig ist. In der *Sechsten* erscheinen erstmals zwei Themen, die aber nicht wirklich in zwei gänzlich verschiedenen Tonarten stehen, was die Zweiteiligkeit des ersten Abschnittes nicht unterstützt. Auch in D 708A und D 729 ist zwar der Dominant-Bereich mehr als in den frühen Sinfonien erweitert, die Zweiteiligkeit wird aber insofern noch nicht wirklich vollbracht, als der Einsatz des zweiten Abschnitts unklar bleibt. Erst in D 759 wird zwar die Zweiteiligkeit erreicht, aber der erste Teil ist monothematisch konstruiert und dessen beiden Abschnitte beginnen mit der Tonika. Im Gegensatz zu den vorangehenden Sinfonien wird die Exposition in D 944 dann wirklich mit unterschiedlichen Themen im Quintabstand zweiteilig, was die Tendenz zur Sonatenformalisierung klar zeigt²⁷ (T. 1, T. 31; Bsp. 5).

So lässt sich die formale Entwicklung des sinfonischen Tanzsatzes erkennen. Dabei ist aber interessant zu beobachten, dass das bereits seit den frühen Sinfonien geprägte, diesen Satztypus charakterisierende Element trotzdem erkennbar bleibt, denn der Kopfrhythmus des ersten Themas erklingt stets auch im zweiten Themenbereich, was den scherzotypischen Eindruck der Monothematik unterstützt. In diesem Sinne erfährt das Scherzo von D 944, die seit der ersten Sinfonie geprägte Genese dieses Satztypus stets beibehaltend, einen qualitativen Sprung gegenüber den Sinfonien aus der Frühzeit sowie der Krisenzeit.

Als zweites disponiert Schubert in D 944, wie bei der *Sechsten* oder bei D 729, durch die Sequenzierung vielfache Modulationen im Mittelteil. Dabei werden die beiden Themen in der regelrechten Durchführung verarbeitet und auch eine Gegenstimme wird hinzugefügt. Statt einen fugierten Satz am Satzanfang wie in D 708A oder einen Kanon im durchführenden Mittelteil wie in D 759 zu schreiben, verwendet er die Technik des Kontrapunkts für den freien Einsatz der Reprise. Da die späten Werke zu einem solchen freien Reprisen-einsatz ohnehin tendieren²⁸,

27 Auf die formale Näherung des Tanzsatzes zur Sonatenform ist bereits hingewiesen. Siehe: Emil Platen, Art. «Scherzo», in: *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart: Metzler, 1996, Bd. 4, S. 194 ff., hier: S. 195; Julian Caskel, *Entwickelnde Repetition: Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Gustav Bosse, 2010, S. 348.

28 Im Kontext der Sonatenform weist beispielsweise Hinrichsen darauf hin, dass die Schubertschen Versuche mit ungewöhnlichen Reprisen-eintritten ab dem Jahr 1819 vordergründig werden. Siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Hans Schneider, 1994 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 11), S. 125 ff.

Bsp. 5: Franz Schubert: *Sinfonie Nr. 8 D 944*, 3. Satz, Hauptsatz, T. 25–48²⁹. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

The musical score consists of ten staves of music for a symphony orchestra. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (in Do) (Cl. (in Do)), Bassoon (Fag.), Horn (in Do) (Cor. (in Do)), Trombone (in Do) (Trb. (in Do)), Trombone (Trn.), Timpani (in D-Sol) (Timp. (in Do-Sol)), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (B.). The score spans from measure 25 to measure 48. Measure 25 starts with a forte dynamic (f) for the woodwind section. Measures 26-27 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 28-29 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 30-31 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 32-33 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 34-35 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 36-37 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 38-39 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 40-41 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 42-43 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 44-45 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 46-47 show a crescendo followed by a forte dynamic (f). Measures 48 shows a forte dynamic (f).

²⁹) Takt 29, Cl. I, Fag. I: Artikulation unklar durch vorangehende Korrektur; an die deutlich bezeichnete Parallelstelle in T. 193 ist angeglichen, siehe die Bemerkung im Anhang *Quellen und Lesarten*.

29 Franz Schubert, *Sinfonie Nr. 8 in C*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 2003 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/4), S. 144 f.

34

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

Cor. (in Do) a 2

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

=

41

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

This musical score page contains two systems of music, labeled 34 and 41. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. (in Do)), Bassoon (Fag.), Corno (Cor. (in Do)) playing in D major, Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (B.). Measure 34 begins with a rest followed by eighth-note patterns from the woodwind section. Measure 41 starts with a dynamic of *p*, followed by crescendos in the woodwind section and sustained notes from the strings. Measure 41 concludes with a dynamic of *pp*.

wie bereits zu diesem Satztypus auch am Beispiel des zwischen D 759 und D 944 entstandenen *d-Moll-Streichquartetts* D 810 hingewiesen³⁰, erscheinen in D 944 die beiden Techniken der Modulation und der Kontrapunktik nun gut in das Werk integriert.

Aus diesen Betrachtungen kann man schließen, dass die damals experimentell gebliebenen Elemente in der mittleren Schaffensperiode, wie der fugierte Satz in D 708A, die vielfache Modulation im Mittelteil in D 729, die klare Zweiteiligkeit des ersten Teils in D 759 (und der Versuch zur Zweiteiligkeit seit der *Sechsten*), in diesem Werk in einer gut gelungenen Integrationen führen. Deshalb kann man die Konzeption der unvollendeten drei sinfonischen Scherzi zwischen die früheren und späteren Scherzi einordnen. Wenn man bedenkt, dass der Komponist nach der *sechsten Sinfonie* gewissermaßen begonnen hatte, für die Öffentlichkeit zu komponieren, wird der Ort dieser drei unvollendeten Scherzi auf dem langen «Weg zur großen Sinfonie»³¹ sichtbar.

Eine neue Bahn

Nach dieser gelungenen Komposition versuchte Schubert sicherlich ein neuartiges Scherzo zu schreiben. Jedenfalls ergibt sich diese Annahme daraus, dass das Scherzo seiner letzten, unvollendet gebliebenen *D-Dur-Sinfonie* D 936A mit der Fuge – auf neuartige Weise – konstruiert wird³²:

T. 1–83	ABAB
T. 84–155	CDCD
T. 156–180	A
T. 181–226	A' (Augmentation der in Moll beginnenden Version des ersten A-Teils)
T. 227–274	DC
T. 275–303	Schlussfuge mit A
T. 304–346	Übereinanderschichtung der beiden Hauptthemen von C und A
T. 347–378	Coda

Somit ist dieses Scherzo von den vorigen Werken aus der Perspektive sowohl von der Satztechnik als auch von der Form völlig anders. Das lässt erkennen, dass Schubert nach der gewissermaßen «perfekten» Komposition der «großen» *C-Dur-Sinfonie* D 944 wohl

30 Yusuke Takamatsu, «Franz Schuberts Idee des ‹Tanzsatzes› im Instrumentalzyklus: Am Beispiel des Streichquartetts D 810», in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung: Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: epOs-Music, 2020, S. 479–488 (in Vorbereitung).

31 Brief von Franz Schubert an Leopold Kupelwieser, 31. März 1824; zit. nach *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, S. 235.

32 Die Taktzahl sind von der *Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke* übernommen. Siehe Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*.

einen Schritt hin zu einer neuen Scherzokonstruktion gemacht hat, was aber durch seinen frühen Tod nicht mehr realisiert werden konnte. Im Kopf hätte er vielleicht mehrere «neue Bahnen» in der Scherzogeschichte als Ideen gehabt, aber hier sieht man zumindest eine neue Bahn.

Möglicher Grund für die Unvollendetheit der «Unvollendeten»

Bisher haben wir den roten Faden des Entwicklungsstands der sinfonischen Tanzsätze Schuberts verfolgt. Die mittleren drei Scherzi sind unvollständig, zielen aber, wenn man es retrospektiv betrachtet, auf das Scherzo der «großen» C-Dur-Sinfonie hin. In diesem Sinne haben alle drei Scherzi die Gemeinsamkeit, konzeptuell noch etwas verbessert werden zu können. Margret Jestremski hat einmal behauptet, dass die Entwurfssatzfassung nicht die endgültige hätte sein müssen³³. Doch all diese im Entwurf stehenden satztechnischen Merkmale, wenn auch nur als Entwurf, zeigen den Weg der Schubertschen Experimente. Wenn der Komponist zumindest all die unvollkommenen Merkmale verbessert haben wollte, hätte er wohl den ganzen Satz erneut schreiben müssen.

Bemerkenswert ist aber, dass sich die drei fragmentarischen Stücke hier im Status ihrer Unvollendetheit unterscheiden³⁴: D 708A hat vier Sätze in einem Particell, wobei der erste und zweite Satz wohl bis zum Anfang der Durchführung, sowie der vierte Satz bis zur ersten Rückkehr des Refrains geschrieben werden. Deshalb gibt es die Schwierigkeit für die drei Sätze, den ganzen Satz zu rekonstruieren. Im Gegensatz dazu ist der dritte Satz fast vollständig, da sowohl das Scherzo als auch das Trio bis zum Ende der Durchführung bzw. zum Beginn der Reprise komponiert sind. Das bedeutet, dass man nur im Scherzo die vollständigen Satzideen von Schubert vollständig erkennen kann, und dass Schubert vor allem die ersten beiden Sätze nicht fortführen wollte.

Ebenso ist es bei D 729 der Fall, wobei die Komposition noch ein wenig weiter geht. Diese Sinfonie weist vier vollständig entworfene Sätze auf, von denen zudem lediglich das erste Thema des Kopfsatzes zur Partitur ausgearbeitet wurde. Die Tatsache, dass die ganze Komposition in einer Partitur, nicht als Particell geschrieben wurde, lässt vermuten, dass Schubert ursprünglich alle Sätze instrumentieren wollte, aber im Verlauf der Instrumentation des ersten Satzes darauf verzichtete.

In den beiden Sinfonien von D 708A und D 729 hat Schubert das Prozedere angewandt, zunächst die wichtigsten Stimmen für alle vier Sätze zu schreiben, egal ob im Particell oder in der Partitur, ehe er instrumentierte. Schubert wählt jedoch für die Komposition von D 759 einen anderen Weg: Die zunächst im dreisätzigen Particell vorliegende h-Moll-Sinfonie D 759 wurde abgebrochen, gerade nachdem die Partitur-Ausarbeitung des Scherzos begonnen

33 Jestremski, «Unvollendete», S. 783.

34 Vgl. Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert*, S. 77 ff.

hatte. Dies deutet darauf hin, dass Schubert etwa von Satz zu Satz gearbeitet hat, obwohl man nicht weiß, ob er die ersten beiden (oder drei) Sätze durchgearbeitet hat oder wirklich von Satz zu Satz komponiert hat. Jedenfalls wird die Komposition von D 759 gerade beim Beginn der Instrumentation des dritten Satzes abgebrochen. Im Gegensatz zu den vorigen beiden sinfonischen Fragmenten, die in allen Sätzen unausgearbeitet bleiben, dürfte Schubert deswegen bei D 759 wohl besonders das Scherzo als problematisch empfunden haben.

Der momentane, auf die Quellen bezügliche Wissensstand birgt, wie bereits erwähnt, in sich einen Widerspruch: Einerseits findet sich das Titelblatt vor, das Schubert sonst erst nach der Vollendung zu erstellen pflegte, andererseits ist aber auch der Entwurf erhalten geblieben, den der Komponist nach der Anfertigung sonst zu vernichten pflegte. Daher dürfte die werkanalytische Betrachtung immer noch am meisten Wert für die Spekulation über die Unvollendetheit des Werks haben: Während Schubert, wie von der Rezeption des Werks unzweifelhaft gezeigt, beim Komponieren von D 759 die ersten beiden Sätze kompositionstechnisch bereits überaus originelle Lösungen gefunden hatte, war das Scherzo vorerst nur auf halbem Wege und befand sich nicht auf Augenhöhe mit dem inkommensurablen Niveau der beiden ersten Sätze – das könnte durchaus ein Grund für den Abbruch des Werks und für dessen Unvollendetheit sein.

Abstract

Franz Schubert's "Unfinished" *symphony No. 7* in B minor D 759 is famous for its first two movements. Yet the symphony also contains a third movement, namely, an unfinished scherzo. This paper explores why Schubert left the scherzo unfinished by delineating the conceptual development of the faster middle movements of his symphonies. Schubert experimented with a new compositional style during the middle years of his career. It was during this transitional phase that he failed to complete the three scherzi that formed part of his three unfinished *symphonies* D 708A, D 729 and D 759. In this paper, I first examine how, following his experiments with compositional style, Schubert successfully mitigated the defects plaguing these scherzi in his later "Great" *symphony No. 8* D 944. Then, by analyzing the compositional procedures of the three symphonies, I argue that the scherzo of the symphony D 759 proved particularly problematic for Schubert. While Schubert completed the first two movements of *symphony* D 759 – in contrast with *symphonies* D 708A and D 729, all four movements of which were left unfinished – he was simply unable to finish its scherzo to the same extremely high level. This suggests that Schubert still lacked the technical skill to complete the whole symphony in his new style.

Bibliographie

Aderhold Werner, «Vorwort», in: *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von ders., Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3).

- Andraschke Peter, *Franz Schubert. Sinfonie Nr. 7 h-Moll, «Unvollendete»: Einführung und Analyse zur Taschenpartitur*, Mainz: Goldmann Schott, 1982.
- Brown Maurice J. E., *Schubert: a critical biography*, London: Macmillan, 1958.
- Caskel Julian, *Entwickelnde Repetition: Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Gustav Bosse, 2010.
- Chusid Martin, «Beethoven and the Unfinished», in: *Symphony in B minor (Unfinished): an authoritative score, Schubert's sketches, commentary, essays in history, and analysis*, New York: Norton, 1968 (= Norton Critical Score), S. 98–110.
- Dürr Walther – Landon Christa, «Nachwort», in: *Franz Schubert: Sinfonie in h-moll «Die Unvollendete»*, Salzburg: Katzbichler, 1978 (= Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 3).
- Franz Schubert: *Briefe und Schriften*, hrsg. Otto Erich Deutsch, Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1954.
- Franz Schubert. *Jahre der Krise. 1818–1823. Bericht über das Symposium, Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Aderhold, Walther Dürr und Walburga Litschauer, Kassel: Bärenreiter, 1985.
- Gál Hans, «The riddle of Schubert's Unfinished Symphony: a contribution to the psychology of musical creative work», in: *The Music Review*, 1 (1940), S. 63–67.
- Griffel L. Michael, «A reappraisal of Schubert's methods of composition», in: *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), S. 186–210.
- Hinrichsen Hans-Joachim, *Franz Schubert*, München: C.H. Beck, 2014.
- , *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Hans Schneider, 1994 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 11).
- Hori Tomohei, *Geburt von Franz Schubert: eine Odyssee um Verlust und Wiedergeburt [auf Japanisch]*, Tokio: Hosei University Press, 2016.
- Jestremski Margret, Art. «Unvollendete», in: *Schubert-Enzyklopädie*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski; Tutzung: Schneider, Bd. 2, 2004 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 14).
- Kloiber Rudolf, *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
- Lindmayr-Brandl Andrea, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2003 (= Schubert: Perspektiven, 2).
- Montgomery David, *Unfinished history: a new account of Franz Schubert's symphony in B minor: manuscripts, paper, handwriting, structural concepts, compositional dates, and an essay on performance*, Boca Raton: Brown Walker Press, 2017.
- Müller-Blattau Joseph, «Schuberts «Unvollendete» und das Problem des Fragmentarischen in der Musik», in: *Das Unvollendete als künstlerische Form*, hrsg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern: Francke, 1959, S. 141–153.
- Peyser Herbert F., «The epic of the unfinished», in: *The Musical Quarterly*, 14 (1928), S. 639–660.
- Platen Emil, Art. «Scherzo», in: *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart: Metzler, 1996, Bd. 4, S. 194 ff.
- Schering Arnold, *Franz Schuberts Symphonie in h-moll («Unvollendete») und ihr Geheimnis*, Würzburg: Triltsch, 1939.
- Schubert Franz, *H moll Symphonie*, Reprod. des Autogr., München: Drei Masken Verlag, 1923.
- , *Sinfonien Nr. 1–3*, hrsg. von Arnold Feil und Christa Landon, Kassel: Bärenreiter, 1967 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/1).
- , *Sinfonien Nr. 4–6*, hrsg. von Arnold Feil und Douglas Woodfull-Harris, Kassel: Bärenreiter, 1999 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/2).

- , *Sinfonie Nr. 7 in h*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 1997 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/3).
- , *Sinfonie Nr. 8 in C*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel: Bärenreiter, 2003 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/4).
- , *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, hrsg. von Michael Kube, Kassel: Bärenreiter, 2012 (= *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, V/6).
- Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, Erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- Schubert: *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1966.
- Steinbeck Wolfram, «*Scherzo*», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 13. Auslieferung, Winter 1985/86, S. 1–12.
- , «*Die Sinfonien*», in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 1997, S. 549–669.
- Stollberg Arne, *Tönend bewegte Dramen: Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik, 2014.
- Takamatsu Yusuke, «Franz Schuberts Idee des ‹Tanzsatzes› im Instrumentalzyklus: Am Beispiel des Streichquartetts D 810», in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung: Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: epOs-Music, 2020, S. 479–488 (in Vorbereitung).
- Vetter Walther, *Der Klassiker Schubert*, Leipzig: Peters, 1953.