

Multikulturelles Virtuosenentum

Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827)

Roberta Vidic

Die Fantasie für Violine und Klavier D 934 spiegelt den Wiener Multikulturalismus zu Schuberts Zeiten wider. In diesem Beitrag werden formanalytische Ansätze im Spannungsfeld zwischen Kunstmusik und populärer Musik kritisch resümiert, weiterverfolgt und im Kontext verschiedener Kulturen der Violinvirtuosität und der Improvisation betrachtet. Neben Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* bietet Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* eine neue historische Perspektive.

The Fantasy for violin and piano D 934 reflects the Viennese multiculturalism in Schubert's time. In this article, analytical approaches to musical form at the interface between art music and popular music are critically summed up, further investigated, and considered in context of different cultures of violin virtuosity and improvisation. Alongside Carl Czerny's *Anleitung zum Fantasieren*, Franz Grillparzer's novella *Der arme Spielmann* offers a new historical point of view.

Schlagworte/Keywords: Carl Czerny; Fantasie; fantasy; Franz Schubert; musical form; musikalische Form; popular music and art music; populäre Musik und Kunstmusik; Potpourri

»Das war das Lied«, sagte er, die Violine hinlegend. »Ich hörte es immer mit neuem Vergnügen. Sosehr es mir aber im Gedächtnis lebendig war, gelang es mir doch nie, mit der Stimme auch nur zwei Töne davon richtig zu treffen. Ich ward fast ungeduldig von Zuhören. Da fiel mir meine Geige in die Augen, die aus meiner Jugend her, wie ein altes Rüststück, ungebraucht an der Wand hing.«¹
(Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, 1844)

Die Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827) – im Folgenden ›Geigenfantasia‹ – steht in der Rezeption weit hinter der ›Wanderer-Fantasie‹ C-Dur für Klavier D 760 (1822) und der Fantasie f-Moll für Klavier zu vier Händen D 940 (1828) zurück. Dabei fließen in dieses Werk eine Vielzahl verschiedener Traditionen ein, die in bisherigen Analysen zumeist nur separat oder noch kaum verfolgt wurden und erst im Zusammenhang ein lebendiges und veritables Bild der Komplexität der musikalischen Einflüsse in Wien zu Schuberts Zeit geben. In diesem Beitrag werden nach einem kurzen Exkurs zu Niccolò Paganini zunächst verschiedene formanalytische Zugänge zur ›Geigenfantasia‹ kritisch resümiert. Im Anschluss daran werden mit dem (Restaurant-)Verbunkos und der Straßenmusik zwei Einflüsse, die nicht der kunstmusikalischen Sphäre entstammen, näher in den Blick genommen. Insgesamt werden drei Typen von Geigenvirtuosen eingeführt: der ›Künstler‹ Paganini, der Primás einer ›Zigeuner-Bande‹ und der »arme Spielmann« aus Grillparzers gleichnamiger Novelle.

1 Grillparzer 2002, 21.

1. PAGANINI, DER ›KÜNSTLER‹

Im Januar 1828 war die Kritik nach der Uraufführung der ›Geigenfantasie‹ in einem öffentlichen Konzert von Josef Slawjk auch in Bezug auf sein Violinspiel gespalten.² Ab März desselben Jahres feierte Niccolò Paganini hingegen seinen Wiener Triumph, obwohl die Darbietung von Werken für Violine solo für die Zeit gewagt war.³ Seine 24 Capricci op. 1 »composti e dedicati agli artisti«⁴ enthielten bereits alle Zutaten, die er später mit der Aufnahme weiterer Bravourstücke und Variationen über Nationalhymnen ins Programm noch betonte: das Spiel auf jeweils nur einer Saite, Doppelgriffe, Pizzicati, eingängige Melodien. Das 24. Capriccio fasst alle virtuoson Blickfänge in einem variativen Presto-Finale zusammen.

Bemerkenswert ist die enge Verbindung des virtuosen Variationssatzes zum einen mit dem Präludieren und zum anderen mit der Verzierung von Kadenzen und Fermaten. Beide Praxen gelten in Carl Czernys *Anleitung zum Fantasieren* (1829), einem Versuch die zahlreichen Gattungen der improvisierten und ausnotierten Fantasie seiner Zeit systematisch zu erfassen, als »Vorübungen und Bestandtheile des wirklichen Fantasierens«.⁵ Czernys Lehrwerk bildet laut Marianne Betz einen Brückenschlag zwischen der Improvisationspraxis des 18. Jahrhunderts und dem Begriffsverständnis von Fantasie des 19. Jahrhunderts⁶ und dient als ein Ausgangspunkt für die nachfolgende Diskussion.

Vor dem Hintergrund von Czernys Schrift stellt Paganinis fünftes Capriccio einen interessanten Fall dar, in dem eine ausgedehnte Verzierung des Hauptdreiklanges wie eine Art Pré- und Postlude jeweils in a-Moll und verdurt in A-Dur das Agitato umrahmt (Bsp. 1). Die Verzierung besteht aus der systematischen Erweiterung einer aufsteigenden Dreiklangsbrechung und einer absteigenden Tonleiter, die schließlich in eine auf- und absteigende chromatische Tonleiter mit abschließendem Akkordgriff mündet. Die Vorhersehbarkeit des ganzen Vorgangs bildet einen deutlichen Kontrast zum Überraschungseffekt der galanten ›Betrügereyen‹, auf die beispielsweise Mozart im fantastischen Stil gerne zurückgreift.

Fantasie zwischen Sonate und Potpourri

Die ›Geigenfantasie‹ besteht aus sieben Formteilen, die aufgrund der Wechsel von Taktart und Tempo eindeutig erkennbar sind. Formanalytische Auffassungen, die bislang in der Literatur auf eine formale Einordnung zwischen Fantasie und Sonate hinzielen, beruhen generell nicht auf einer mehrdeutigen Platzierung und Verschleierung von formalen Übergängen,⁷ sondern vielmehr auf einer unterschiedlichen Interpretation der Zusammenhänge zwischen diesen Formteilen. Im Spannungsfeld zwischen historischem und modernem Formverständnis werden im Folgenden Ansätze besprochen, die eine zunehmende Distanz zur Sonatenform zeigen.

2 Vgl. Hinrichsen 1997, 500.

3 Vgl. Hanson 2009, 106–108.

4 Titelseite der Erstausgabe, Mailand: Ricordi [1818].

5 Czerny 1829, 4.

6 Vgl. Betz 2001, 2.

7 Annette Richards sieht im Diskurs zu Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie B-Dur Wq 61/3 (1787) ein Charakteristikum, das zu einer »fantasia quasi una sonata« hinführt, also zum Gegenbild der späteren »sonata quasi una fantasia«. Vgl. Richards 2001, 21 und 23.

Beispiel 1: Niccolò Paganini, 24 Capricci op. 1: Nr. 5 Agitato, oben: [Prélude], T. 1; unten: [Postlude], T. 58

	(1) 1–36 Andante molto C	(2) 37–351 Allegretto a/A... a/C... As	(3) 352–479 Andantino As	(4) 480–492 [Andante molto] C	(5) 493–638 Allegro vivace C/a...A... a/C	(6) 639–664 Allegretto As/C	(7) 665–700 Presto C
a	Einleitung	Allegro Form	Andante con variazioni	Reprise (1)	Rondo	Reprise (3)	Finale
b	Einleitung	Development		Recapitulation			
	I	II	III	Reprise of introduction	IV	Reprise of song theme	coda
c	»Introduction«	[?], Passage	Variationen, Passage	Reprise (1)	Rondo, Passage	Reprise (3)	Finale
d	one statement...	based on same thematic germ	<i>Sei mir gegrüsst</i> four variations	one statement...	based on same thematic germ	<i>Sei mir gegrüsst</i> 5 th variation	coda

Tabelle 1: a. »Fantasie über mehrere Themen« (nach Czerny), b. »double function sonata« (nach McCreless), c. »Fantasie als Potpourri« (nach Czerny), d. »non-sonata fantasy« (nach Newbound)

Ausgehend von der Sonate würde eine zunächst dreisätzliche Sonatenanlage (Tab. 1) ab Takt 37 aus einer »Allegro-Form«, ab Takt 352 einem auf Schuberts Rückert-Lied *Sei mir gegrüßt* D 741 basierenden »Andante con Variazioni« und ab Takt 493 einem »Rondo« bestehen. In jedem Fall bildet der Variationssatz das Zentrum einer tendenziell zentral-symmetrischen Anlage. Zweifel an einer »Allegro-Form« erregt das Tonartenverhältnis, denn die Spannung zwischen verschiedenen Tonarten wird durch einen Moll-Dur-Kontrast zwischen a-Moll und A-Dur ersetzt. Die »Geigenfantasie« hätte außerdem – wie kein erster Satz in den späten Klaviersonaten Schuberts und keines seiner kammermusika-

lischen Werke⁸ – eine nach dem Variationsabschnitt wiederkehrende langsame Einleitung (T. 1–36/480–492). Czerny versteht aber die verschiedenen Gattungen der Salonfantasie prinzipiell mit einem Vorspiel.

Für die »Fantasie über mehrere Themen«, der Czerny u. a. Mozarts Fantasie c-Moll KV 475 und Beethovens Sonata quasi una fantasia Es-Dur op. 27/1 zuschreibt, wäre diese späte Reprise des Anfangsmotivs typisch und hätte eine einheitsstiftende Funktion.⁹ Hans-Joachim Hinrichsen stellt eindeutig eine Einleitung und deren Reprise fest.¹⁰ Patrick McCreless lässt hingegen offen, ob es sich um die Reprise einer Einleitung oder eines ersten Satzes handelt.¹¹ Die einmalige Präsenz einer Einleitung in Schuberts Klavier- und Kammermusik könnte ein Zugeständnis an die modischen Fantasiegattungen signalisieren. Es folgt ab Takt 639 eine Reprise des Variationsthemas in den laut McCreless strukturell grundlegenden Tonarten As-Dur und C-Dur.¹²

Arthur Godel versteht die drei späten Fantasien Schuberts nicht als romantische Loslösung von den klassischen Sonaten, sondern als unterschiedliche Modifikationen des klassischen Sonatenzyklus innerhalb von »zyklischen Fantasiesonaten«.¹³ In seiner Gegenüberstellung von »Wandererfantasie« und »Geigenfantasie« bleibt fraglich, aus welchem Grund das Lied für die Erstere noch »Prozeßmoment« sei und als thematisches Material das ganze Werk durchdringe, während es für die Zweitere ein Zitat in einem fremden Kontext bleibe¹⁴ oder als »versprengte Subjektivität« in der anonymen Virtuosität des Werkes erscheine.¹⁵ Der thematische Zusammenhang in der »Geigenfantasie« ist sehr wohl gegeben, nur auf einer anderen Ebene.

Für McCreless und Leo Black beruht der thematische Zusammenhalt in der »Wandererfantasie« auf der Rhythmik.¹⁶ Anders bei der »Geigenfantasie«: Black stellt in diesem Werk eine Ähnlichkeit im melodischen Profil der Themenköpfe aller vier Hauptteile fest.¹⁷ McCreless erkennt zwar ebenso eine Ähnlichkeit zwischen dem Variations- und dem Allegro-Thema, sieht aber eine weit umfassendere Verwandtschaft zwischen dem Andante-molto- und dem Allegro-Thema sowie eine diffuse Ausbreitung von melodischen und harmonischen Motiven von *Sei mir gegrüßt* in der ganzen Fantasie (Bsp. 2).¹⁸ Damit erscheint das Hauptmotiv hier, im Gegensatz zur »Wandererfantasie«, nicht am Anfang, sondern in der Mitte – als Kopfmotiv des Variationsthemas.

8 Vgl. McCreless 1997, 212.

9 Vgl. Czerny 1829, 63.

10 Hinrichsen 1997, 500.

11 McCreless 1997, 212.

12 Vgl. ebd., 225.

13 Godel 1979, 199.

14 Vgl. ebd., 200.

15 Vgl. ebd., 201f.

16 McCreless 1997, 209; Black 1997, 10.

17 Vgl. Black 1997, 15.

18 Vgl. McCreless 1997, 224, 228 und 230.

(Langsam)

Singstimme

O du Ent - riss' - ne mir und mei - nem

Klavier

pp

Kus - sel! Sei mir ge - grüßt,

(Andante molto)

pp

Violine

Andantino

Klavier r.h.
(Oberstimme:
vgl. Violine T. 362ff.)

p *f*

Allegro vivace

Klavier r.h.

fp

Beispiel 2 (von oben nach unten): Franz Schubert, *Sei mir gegrüßt* D 741, T. 9–14; Fantasie D 934, Andante molto, T. 5–11; Andantino, T. 352–357; Allegro vivace, T. 493–496

Wenn das anfängliche Andante molto auch in jedem Fall thematisches Material vorwegnimmt, so könnte es mit Czerny dennoch als »Introduction« bezeichnet werden.¹⁹ »Introduction« oder erster langsamer Satz? McCreless findet im »double-function sonata cycle« eine formale Lösung, die in der Satzfolge das Sonatenprinzip auf klein- und großformaler Ebene wiedergibt.²⁰

Brian Newbould entfernt sich in seiner Analyse am weitesten von der Sonate als Formprinzip und stuft im Rahmen einer Korpusanalyse aller Fantasien Schuberts die ›Geigenfantasie‹ hinsichtlich der thematischen Vernetzung als beste »non-sonata fantasy« ein.²¹ Die sieben Abschnitte fasst er zu zwei paarweise zusammenhängenden Dreier-Gruppen sehr unterschiedlicher Länge zusammen, denen zuletzt das Finale folgt. Dies

19 Vgl. Czerny 1829, 15. Eine »Introduction« bzw. »Introduzione« führen manche Musikwörterbücher speziell im Zusammenhang mit dem Potpourri ein. Vgl. Momigny 1818, 280; Schrader 1827, 105. Momigny erwähnt auch die Möglichkeit eines wiederkehrenden Themas.

20 Der Begriff ›double-function sonata‹ geht auf William S. Newman zurück. Vgl. McCreless 1997, 211.

21 Newbould 2001, 135.

setzt voraus, dass zum einen der Variationssatz im Andantino ebenfalls das Kernstück der Fantasie bleibt und die Reprise des Andante molto bzw. der Einleitung ab Takt 480 eine überragende Rolle in der Teilung der Formanlage spielt; zum anderen wird aber der Rückgriff auf das Andantino-Thema ab Takt 639 nicht als Reprise, sondern lediglich als eine nachträgliche fünfte Variation bewertet (vgl. Tab. 1).²² Die Interpretation ist problematisch, denn Newbould reduziert dafür den Formteil tonartlich auf As-Dur und vernachlässigt dessen Fortsetzung nach und in C-Dur.

Nicht in der Formanlage, sondern in allzu großen Charakterwechseln sieht Czerny die Grenze zum eigentlichen Potpourri überschritten.²³ Die moderne Fantasie als Potpourri für das breite Publikum soll vorzüglich auf Opernthemem, Nationalhymnen und Gassenhauern basieren.²⁴ Ein Kunstlied wie *Sei mir gegrüßt* fällt jedoch aus diesem Rahmen, den auch die Zufügung eines brillanten Presto-Finales²⁵ am Ende der Fantasie nicht glaubhaft wiederherstellen kann. Auch lässt die Violinkadenz zwischen zwei Fermaten am Ende des Andante molto (T. 35) am Bild der ›Geigenfantasie‹ als ornamental überladener Salonfantasie zweifeln. Die Ausführung als reine Brechung eines Dominantseptakkordes ohne ›blumige‹ Ausfigurierung der Akkordtöne ist im Vergleich zu Paganini recht simpel (Bsp. 3). Schubert musste außer dem internationalen Virtuositentum eines Paganini oder der Salonfantasie im Sinne Czernys noch Vorbilder aus seinem engeren Umfeld haben.

The image displays a musical score for Violin and Piano. The top system shows the Violin part (Violine) and the Piano part (Klavier). The Violin part features a melodic line with a fermata over a dominant seventh chord. The Piano part provides harmonic support with sustained chords. The bottom system continues the Piano part with a more active melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The score is in G major and 3/4 time.

Beispiel 3: Franz Schubert, Fantasie D 934, Andante molto, T. 33–36

In Hinblick auf die thematische Ausarbeitung dieses Formteils stünden McCreless' zusätzliche Reprise und Newboulds zusätzliche Variation schließlich nicht so weit auseinander. Czerny zeigt gegen Ende seines beispielhaften Potpourris die Möglichkeit auf, das Cheru-

22 Vgl. ebd., 135–137.

23 Vgl. Czerny 1829, 63.

24 Vgl. ebd., 75.

25 Ein »glänzender Schluss« wird von Czerny (ebd.) gerade für die Gattung Potpourri der Salonfantasie wärmstens empfohlen.

bini-Thema dieses Teils mit einem früheren (Mozart-)Thema als »Contrathema« zu kombinieren und eröffnet zugleich die Möglichkeit, eine Kombination sämtlicher vorangehender Themen anzuschließen.²⁶ Schuberts Verfahren ist raffinierter. Dennoch bietet das Allegretto ab Takt 639 an vergleichbarer Stelle eine tonartliche, motivische, agogische und harmonische Summa der Fantasie an.

2. BIHARI, DER PRIMÁS

Schubert hielt sich in den Sommern 1818 und 1824 auf dem Anwesen des Fürsten Esterházy in Zseliz auf. Dort kam er mit slowakischen und ungarischen Volksliedern sowie mit der ›zigeunerischen‹ Folklore in Berührung und komponierte insgesamt 22 Werke.²⁷ Die ›Geigenfantasie‹ entstand allerdings in Wien, nachdem Schubert 1825–27 nahezu keine Werke mehr *en style hongrois* komponiert hatte.²⁸

Der Ausdruck *en style hongrois* bezeichnet Werke aus dem Bereich der Kunstmusik, die Elemente des Verbunkos integrieren. Der Begriff *verbunkos* (ungar. ›Werbung‹) umschreibt einen Werbungstanz, der ursprünglich der Rekrutierung von jungen Ungarn diente. In urbaner Umgebung pfleg(t)en ›Zigeuner-Banden‹ in Restaurants eine langsame Art des Verbunkos, die durch übertriebenes Rubato, Ornamentation, Tempowechsel und ›protziges‹ Virtuoso-Spiel gekennzeichnet war.²⁹ In den Gebieten des Osmanischen Reichs verstand man unter ›Zigeunern‹ ursprünglich Musiker*innen aus unteren Gesellschaftsschichten. In Ungarn wurden die Roma de facto zu musikalisch-ethnischen ›Zigeunern‹ und machten sich aus kommerziellen Gründen die ungarische Vokal- und Tanzmusik zu eigen. Aus dieser Minderheit stammte auch der in Wien bekannte Primás bzw. Geiger und Band-Leader János Bihari. Neben dem instrumentalen Verbunkos pflegten die Roma auch die *Nóta*-Lieder, die nicht aus dem Bauerntum, sondern aus dem niederen Adel hervorgingen und als Reaktion auf die deutschsprachigen ›Volksthümlieder‹ die eigentliche ungarische Volksmusik überdeckten.³⁰

Fantasie *en style hongrois* und Verbunkos als Formprinzip

Jonathan Bellman unterteilt die stilistischen Merkmale des *style hongrois* in vier Kategorien: die Nachahmung von Instrumenten und Spielweisen, den Rhythmus, die Melodik und die Harmonik. Csilla Pethő macht aber neben einem Inventar der tatsächlichen Elemente *en style hongrois* der ›Geigenfantasie‹ vor allem auf eine Verbunkos-ähnliche Formanlage im Andante molto und Allegretto aufmerksam, mit dem langsamen Vorspiel als *lassú*, dem ersten Teil des Allegretto als *friss* und dem anschließenden Perpetuum mobile als *Stretta* bzw. *figura* (Tab. 2). Ein vollständiges Verbunkos kann man sich grundsätzlich wie eine Suite von Tänzen vorstellen. Als *lassú*, wörtlich ›langsam‹, wird ein langsamer Tanz am Anfang des Verbunkos bezeichnet. Darauf folgt das *friss*, eine Folge schnell-

26 Vgl. ebd., 91.

27 Vgl. zu Schuberts Tätigkeit und den sozialen Umständen in Zseliz Vitálová 1992; Vitálová 1996.

28 Vgl. Bellman 1993, 168f.

29 Vgl. Frigyesi 2000, 142.

30 Vgl. zur Geschichte des Verbunkos Bellman 1993, 11–24; Frigyesi 2000, 140–145.

lerer Tänze, die in eine kurze Coda, die *figura*, münden kann.³¹ Diese Beobachtung öffnet neue Perspektiven in Hinblick auf abschweifende Stellen der ›Geigenfantasie‹, die bislang weniger Beachtung fanden.³²

(1) 1–36 Andante molto	(2) 37–351 Allegretto		(3) 352–479 Andantino/Variationen				(4) 480–492 Andante molto	(5) 493–638 Allegro vivace	(6) 639–664 Allegretto	(7) 665–700 Presto
			Thema	1	2, 3	4				
1–36 <i>lassú</i>	37–263 <i>friss</i>	263–251 <i>figura</i>	352 (<i>lassú</i>)	386 (<i>friss</i>)	410 (<i>figura</i>)	458 (<i>lassú</i>)		493–664 (<i>friss</i>)		665–700 (<i>figura</i>)
a	Verbunkos									
b	I	... PM	II	... PM	III					

Tabelle 2: Fantasie *en style hongrois* – Verbunkos als Formprinzip a. im Andante molto und Allegretto (nach Pethö) und b. für das Gesamtwerk; PM = perpetuum mobile

In Hinblick auf die Gesamtform, insbesondere auf die untypische Zurücknahme nach der dritten Variation in Takt 458, kann man ein dreimaliges Wiederkehren des Verbunkos-Musters *lassú* – *friss* – *figura* erkennen. Es stellt sich daher die Frage, ob die Tempowechsel und die in ein Perpetuum mobile mündende Rhythmik formbildende Rollen einnehmen können. Es ist also durchaus denkbar, dass Schubert das Verbunkos zum Prinzip der Gesamtform seiner Fantasie erhob und mit den Konventionen der Salonfantasie verschmolz, wie die späte Reprise des Anfangs und das Stretta-Finale zeigen.

William S. Newman untersuchte Schuberts agogische Angaben systematisch in Bezug auf die Frage »how much freedom, how much elasticity of the pulse rate, was actually intended within any selected tempo.«³³ In einer Vielzahl von Instrumentalwerken Schuberts seien demzufolge trotz aller Sorgfalt bei anderen musikalischen Parametern kaum Abweichungen von der grundsätzlichen Tempo-Angabe notiert. Auch in der ›Geigenfantasie‹ seien lediglich Fermaten und Wechsel zwischen schnellen und langsamen Tempi zu finden.³⁴ Schubert habe bis auf wenige notierte Ausnahmen, die hauptsächlich formale Gliederungsmomente betreffen, konstante Tempi beabsichtigt. Für agogische Abweichungen im eigentlichen Sinne habe er notierte Stilmittel wie Pausen, zu- und abnehmende Notenwerte sowie unregelmäßige Phrasenbildung bevorzugt.³⁵ Diese Beobachtungen stützen also eine formale Interpretation, die Tempoveränderungen zur Grundlage nimmt.

Eine am Verbunkos-Prinzip orientierte Formanalyse der ›Geigenfantasie‹, die auf dem notierten Verlauf basiert, ist mit Newmans Befunden kongruent. Für die Kunst- bzw. Salonmusik liegen daneben aber auch Quellen vor, so etwa pädagogische Schriften von Johann Nepomuk Hummel und Czerny,³⁶ die einige Auskunft über den nicht notierten Anteil geben können. Im Falle des Verbunkos sind keine vergleichbaren Quellen bekannt. Zugleich erlauben moderne Aufführungen von Verbunkos-Musik keine Rückschlüsse auf die historische

31 Vgl. Pethö 2000, 272.

32 Ab Takt 265 sieht Hinrichsen stattdessen die nachgestellte Durchführung eines Sonatensatzes, die zugleich als Überleitung zum Variationensatz fungiert. Vgl. Hinrichsen 1997, 500.

33 Newman 1975, 530.

34 Vgl. ebd., 530–532.

35 Vgl. ebd., 542.

36 Hummel 1838; Czerny 1846.

Praxis. Die strukturelle Beschleunigung mit der Folge *lassú – friss – figura* aber kann als konstantes Prinzip angenommen werden. Selbst wenn Fragen der Agogik im Verbunkos also nicht abschließend geklärt werden können, nehmen die Tempowechsel und die Rhythmik des Verbunkos in Schuberts Instrumentalmusik im Allgemeinen und in der ›Geigenfantasie‹ als *Fantasie en style hongrois* im Besonderen eine formbildende Funktion ein.

3. DER ARME SPIELMANN ALS HISTORISCHES DOKUMENT

Seit 1831 arbeitete Schuberts Freund Franz Grillparzer an seiner Novelle *Der arme Spielmann*.³⁷ Nach Grillparzers eigenen Aussagen ließ er sich von dem Schicksal eines Bekannten inspirieren, der im Wiener Vorort Brigittenau wohnte und wahrscheinlich 1830 bei einer großen Überschwemmung ums Leben kam. Obwohl u. a. Ferdinand Kauer in Betracht gezogen wurde, lassen sich keine realen Vorbilder für die Hauptfigur abschließend nachweisen.³⁸ Der verarmte Kauer, ehemals musikalischer Direktor und erster Geiger des Leopoldstädter Theaters, war als Singspiel-, Potpourri- und Verbunkos-Komponist tätig. Die Novelle enthält neben topographischen und historischen Daten auch präzise musikalische Angaben, die auf Kauers Tätigkeitsfelder schließen lassen und vor allem Grillparzers vielschichtige Kenntnisse der Wiener musikalischen Szene belegen. Im folgenden Ausschnitt beispielsweise erzählt Jakob, der fiktive »Spielmann«, wie er nach längerer Zeit erneut zum Geigenspiel fand und vergeblich nach einem volkstümlichen Lied, dem Sehnsuchtsobjekt der gesamten Narration, suchte:

Ich hatte inzwischen die Violine mit Eifer wieder aufgenommen und übte vorderhand das Fundament gründlich durch, erlaubte mir wohl auch von Zeit zu Zeit aus dem Kopfe zu spielen, wobei ich aber das Fenster sorgfältig schloss, da ich wusste, dass mein Vortrag missfiel. Aber wenn ich das Fenster auch öffnete, bekam ich mein Lied doch nicht wieder zu hören. Die Nachbarin sang teils gar nicht, teils so leise und bei verschlossener Türe, dass ich nicht zwei Töne unterscheiden konnte.³⁹

Der Außenseiter bildet damit eine Art Wiener Gegenpol zu international gefeierten Virtuosen wie Paganini.

Straßenmusik und meisterliches Potpourri

Am ersten Sonntag nach dem Vollmond im Monat Juli war in Wien Brigittenkirchtag. Der religiöse Feiertag wurde vor allem zum Volksfest mit Picknick, Tanzen und informellen Konzerten genutzt.⁴⁰ In diesem Rahmen gibt Jakob nicht wie andere Straßenmusikanten die Gassenhauer und ›Deutschwalzer‹ zum Besten, sondern eine Auswahl von Werken großer Meister voller Passagen und Doppelgriffe, denen er spieltechnisch nicht gewach-

37 Vgl. zur Werkgeschichte und der stilistischen Einordnung der Novelle Bachmeier 2002b und Franz 1980.

38 Vgl. Franz 1980, 162.

39 Grillparzer 2002, 27. Das »Fundament« üben bedeutet, technische Etüden und Capricci zu spielen, während das »aus dem Kopfe« spielen für die freieste Form der Improvisation steht. Vgl. Bachmeier 2002a, 59.

40 Vgl. Hanson 2009, 85f. und 181.

sen ist.⁴¹ Beide Formen der Musikdarbietung – die Gassenhauer der Straßenmusikanten und Jakobs versuchte Virtuosität – bilden mögliche Bestandteile eines damaligen Potpourris ab, wobei sowohl thematisches Material als auch Ausführung die Qualität des Endprodukts bestimmen.⁴² Johann Daniel Andersch gibt beispielsweise eine naheliegende Definition des Potpourris als eine Reihung von Werkausschnitten verschiedener Meister mit teilweise oder vollständig zitierten Melodien, die mit Gassenhauern vermischt und durch ›Zwischensätze‹ verbunden werden.⁴³

Die breite Spanne zwischen dem Straßen-Potpourri und dem künstlerischen Anspruch der meisterlichen Vorlagen kann einen Rahmen setzen für die Kontextualisierung des Rückert-Liedes in der ›Geigenfantasie‹ als Vorlage eines ›kultivierten‹ Potpourris.

Volkstümlicher Ton und Freie Fantasie

Die Freie Fantasie als Gattung geht zwar auf die Definition von Carl Philipp Emanuel Bach im Jahr 1762 zurück. Zur Zeit von Schuberts ›Geigenfantasie‹ wird sie aber begrifflich auch mit dem Capriccio oder der Caprice gleichgesetzt.⁴⁴ Unter ›Capriccio‹ verstand dann Czerny in der Folge von Beethovens op. 77 die freieste Art der Improvisation.⁴⁵ Grillparzer lässt das »Phantasieren« als Spielen »aus der Einbildung« bzw. »ohne Noten« aus nicht näher genannten »Musikbüchern« zitieren,⁴⁶ könnte aber wegen seiner Vorliebe für J. S. Bach und Mozart⁴⁷ eher ältere oder konservative Literatur im Sinn gehabt haben. Mozart verwendet in seiner exemplarischen Fantasie c-Moll KV 475 eine für die Gattung der Freien Fantasie typische Technik der thematischen Verarbeitung, die ›rhythmisch-metrische Betrügerey‹.⁴⁸ Dieser Technik bedient sich Schubert in der ›Geigenfantasie‹, um das Thema des Allegro vivace aus dem Thema des Andante molto zu gewinnen (Bsp. 4).⁴⁹

Eine wesentliche Rolle bei der Zuschreibung der ›Geigenfantasie‹ zum *style hongrois* spielt aber die Anwendung des *hallgató* auf die Geigenstimme des Andante molto. Im *hallgató*, einem langsamen, auf einem (*Nóta*-)Lied⁵⁰ oder Tanzthema beruhenden Satz,

41 Vgl. Grillparzer 2002, 10f. Die Straßenmusikanten stellten die unterste Schicht der Wiener Musizierenden dar. Viele waren geistig oder körperlich behindert, andere täuschten eine Behinderung nur vor. In diesem relativ gesetzfreien Raum bestand die Möglichkeit, sich teilweise der Zensur zu entziehen. Vgl. ebd., 174–176.

42 Ein krudes Opern-Flickwerk Ferdinand Kauers wie die *Fantasia in cui sono unite diverse idee ricavate dalle opere...* für Klavier (1787) beginnt beispielsweise in C-Dur, reiht Zitate aus zehn bekannten Theaterwerken aneinander und gelangt irgendwann, ohne jeglichen künstlerischen und spieltechnischen Anspruch des Klaviersatzes, in B-Dur an das Ende.

43 Bei Andersch 1829, 347 wird die Bezeichnung Potpourri ausnahmsweise mit ›Quodlibet‹ gleichgesetzt.

44 Vgl. u. a. Schrader 1827, 28, und Andersch 1829, 84.

45 Vgl. Czerny 1829, 105.

46 Vgl. Grillparzer 2002, 10.

47 Vgl. ebd., 22.

48 Zur Begriffsklärung und für eine Analyse der Fantasie KV 475 hinsichtlich der ›rhythmisch-metrischen Betrügereyen‹ vgl. Schleuning 1973, 339–343.

49 McCreless fehlt der eine oder andere Begriff, um die thematische Verwandtschaft näher zu beschreiben.

50 Bellman sieht das *hallgató* grundsätzlich als rhapsodische Bearbeitung von Vokalliteratur und als langsames Gegenstück zur schnellen Tanzmusik namens *cifra*. Vgl. Bellman 1993, 17.

interpoliert der Primás die gegebene Melodie als eine Art Cantus firmus mit improvisiertem Virtuosenspiel. Dabei wird er durch eine akkordische Begleitung des Ensembles unterstützt, das am Ende der Kadenz wieder stärker hervortritt.⁵¹ Auf analoge Weise wird aus dem Kopfmotiv des *Sei-mir-gegrüßt*-Themas das Thema des Andante molto abgeleitet (vgl. Bsp. 2). Dieses Verfahren verschmilzt bei Schubert mit dem für die Salonfantasie erforderlichen Vorspiel, das ebenfalls mit einer Fermate auf der Dominante schließt.

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is for Violin (Violine) in 6/8 time, marked '(Andante Molto)' and 'pp'. It contains a melodic line with several measures marked with an asterisk (*). The lower staff is for Piano (Klavier) in 6/8 time, marked 'Allegro vivace' and 'fp'. It contains a rhythmic accompaniment with several measures marked with an asterisk (*).

Beispiel 4: Franz Schubert, Fantasie D 934, oben: Andante molto, T. 5–18, Geigenstimme; unten: Allegro vivace, T. 493–500, Klavierstimme

Beide Verarbeitungstechniken beruhen auf einer Interpolation der melodischen Kerntöne. Aber während es das *hallgató* ermöglicht, nach dem Kopfmotiv die Melodie zu verlassen und einzelne Segmente durch Ornamente zu ersetzen, ist es bei einer ›rhythmisch-metrischen Betrügerey‹ in der Regel bis zum Ende möglich, die melodischen Kerntöne in der neuen Ausführung zu verfolgen. In der Verarbeitung des Lieds bzw. Variationsthemas zum Thema des Andante molto hat sich Schubert für die volkstümliche Variante entschieden, im Falle des Andante molto und des Allegro vivace dann eher für ›Bach und Mozart‹.

51 Vgl. Loya 2011, xvi. Transkriptionen des *hallgató* zeigen u. a. chromatische Läufe und charakteristische Tonwiederholungen wie in der ›Geigenfantasie‹ ab Takt 136. Vgl. Frigyesi 2000, 142–144.

»Worte verderben die Musik«⁵²

Jakob unterscheidet zeitlich und räumlich zwischen zwei grundsätzlichen Arten der Fantasie: tagsüber die kommerzielle Darbietung großer Meister auf der Straße und abends das freieste Fantasieren in den eigenen vier Wänden. In *Der arme Spielmann* ebenso wie in der ›Geigenfantasie‹ wird zudem eine Idealisierung der volkstümlichen Improvisation vollzogen, die weg von der Realität des Volks- bzw. Kunstlieds zu einer höheren textlosen Welt führt. Diese Denkweise in Intervallen und »nämlichen Töne[n]« beschreibt Grillparzer an einer anderen Stelle:

Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoh bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genussreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischenliegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt. Die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. – Und das nannte der alte Mann Phantasieren! – Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer.⁵³

Die Beschreibung ist wie für den Themenkomplex im Allegretto geschaffen. Am deutlichsten lässt das Thema in den Takten 37 bis 44 der Geigenstimme (Bsp. 5) und den Takten 45 bis 52 der Klavierstimme den ungarischen Ton erklingen, vom volksliedartigen Quarteneinstieg in die Melodie über die charakteristische Akzentuierung und Ornamentik bis zu den kreisförmigen *Friss*-Figuren. In der jeweiligen Gegenstimme verbinden sich währenddessen eine betonte Tonwiederholung und eine markante Intervallfolge zu einer Einheit. Der zweistimmige Themenkomplex stellt dabei eine weitere stilistische Synthese dar. Zum einen ist eine Überlagerung zweier thematischer Elemente festzustellen, die Newman zufolge von Schubert gepflegt wird und ein konstantes Tempo an solchen Stellen automatisch impliziert.⁵⁴ Zum anderen verweist auch der im Duo ja allgemein nicht unübliche Austausch der Stimmen hier auf den populären Bereich: So wie in einer ›Zigeuner-Bande‹ das Thema des Primás von einem zweiten Ensemblemitglied wiederholt wird, erklingt hier das Geigenthema ab Takt 45 ein zweites Mal in der Klavierstimme.

Eine ausgeklügelte Art der Fantasie, die um ein Kunstlied herum verschiedene Arten des Virtuositums und der Musikkulturen in sich vereint, bahnte Schubert nicht den Weg zur großen Bühne. Zu einer schlichten Salonfantasie fehlte ihm keineswegs das satztechnische Können, wohl aber offenbar der Wille, einen Teil seiner Wiener Identität und seines komplexen Musikverständnisses preiszugeben.

52 Grillparzer 2002, 21.

53 Ebd., 13.

54 Vgl. Newman 1975, 539.

Allegretto

Violine

Klavier

Beispiel 5: Franz Schubert, Fantasie D 934, Allegretto, T. 37–44, Themenkomplex

Literatur

- Andersch, Johann Daniel (1829), *Musikalisches Wörterbuch*, Berlin: Natorff.
- Bachmeier, Helmut (2002a), »Anmerkungen«, in: Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 53–62.
- Bachmeier, Helmut (2002b), »Nachwort«, in: Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 63–73.
- Bellman, Jonathan (1993), *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Boston: Northeastern University Press.
- Betz, Marianne (2001), »Fantasia«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070511f9t34/ft/bsb00070511f9t34?page=9&c=soIsearchHmT> (14.11.2018)
- Black, Leo (1997), »Oaks and Osmosis«, *The Musical Times* 38/1852, 4–15.
- Czerny, Carl (1829), *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200, Wien, Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.
- Czerny, Carl (1846), *Von dem Vortrage (=Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500, Tl. 3), Faksimile-Ausgabe der 2. Auflage, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991.
- Frigyesi, Judit (2000), »The Verbunkos and Bartók's Modern Style. The Case of Duke Bluebeard's Castle«, in: *Bartók Perspectives: Man, Composer, Ethnomusicologist*, hg. von Elliott Antokoletz, Victoria Fischer und Benjamin Suchoff, New York: Oxford University Press, 140–151.

- Godel, Arthur (1979), »Zum Eigengesetz der Schubertschen Fantasien«, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht*, hg. von Otto Brusatti, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 199–206.
- Grillparzer, Franz (2002), *Der arme Spielmann* [1844], durchgesehene Ausgabe, mit Anmerkungen und Nachwort von Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam.
- Hanson, Alice (2009), *Musical Life in Biedermeier Vienna* [1985], Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1997), »Spätstil: 1827/28. Die Kammermusik«, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter, 499–507.
- Hummel, Johann Nepomuk (1838), *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* [...], Reprint der 2. Auflage, hg. von Andreas Eichhorn, Straubenhardt: Zimmermann 1989.
- Loya, Shay (2011), *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- McCreless, Patrick (1997), »A Candidate for the Canon? A New Look at Schubert's Fantasia in C Major for Violin and Piano«, *19th-Century Music* 20/3, 205–230.
- Momigny, Jérôme-Joseph de (1818), »Pot-Pourri«, in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, hg. von Félix Vicq-d'Azur, Bd. 2, Paris: Panckoucke, 280.
- Newbould, Brian (2001), »Schubert and the Fantasy«, in: *Schubert Jahrbuch 1999*, hg. von Dietrich Bere, Walther Dürr, Walburga Litschauer und Christiane Schumann, Kassel: Bärenreiter, 129–139.
- Newman, William S. (1975), »Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music«, *The Musical Quarterly* 61/4, 528–545.
- Pethö, Csilla (2000), »»Style Hongrois«. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41/1–3, 199–284.
- Richards, Annette (2001), *The Free Fantasia and the Musical Pictoresque*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schleuning, Peter (1973), *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen: Kümmerle.
- Schrader, Johann Anton (1827), *Kleines Taschenwörterbuch der Musik*, Helmstedt: Fleck-eisen'sche Buchhandlung.
- Vitálová, Zuzana (1992), »Schubert in Zseliz«, *Schubert durch die Brille* 8, 93–102.
- Vitálová, Zuzana (1996), »Schubert im Umkreis von Zseliz«, *Schubert durch die Brille* 16/17, 39–40.

Vidic, Roberta (2018): Multikulturelles Virtuosentum. Schuberts Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827). ZGMTH 15/2, 177–191.
<https://doi.org/10.31751/987>

© 2018 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 11/10/2018

angenommen / accepted: 11/10/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018