

VII. Ausstrahlungen in die romantische Musik

Franz Schubert

Alfred Brendel streitet Schubert das Verkürzungsdenken ab. In seinem Buch *Nachdenken über Musik* schreibt er, dass bei Beethoven die Verkürzung die treibende Kraft der Sonatenform sei und ein Grundprinzip seines Denkens, »während Schuberts Musik oft eher wie ein Zustand auf uns wirkt, wie eine Reihe geheimnisvoll miteinander kommunizierenden Episoden.«¹ Diese Aussage ist zu differenzieren, denn die Interpretationen, die der Pianist Brendel den Schubert'schen Klaviersonaten angedeihen lässt, widersprechen dieser Bemerkung. Denn sie artikulieren genauso die innere Beschleunigung. Die Aussagen Brendels über Schubert sind allerdings recht klischeehaft und in der Literatur mehrfach zu finden, entbehren jedoch bei genauerer Hinsicht ausreichender Grundlage. Dies soll anhand von einigen Beispielen gezeigt werden.

Das Hauptthema des Kopfsatzes der letzten Klaviersonate in B-Dur D 960 prägt sich unmittelbar in ganztaktigen Einheiten ein. Mit der Überleitung (T 20) beschleunigt sich der Puls auf Halbe, in welchen auch das Seitenthema in fis-Moll erklingt. Just mit der Erörterung setzen die rascheren Sechzehntel ein und beschleunigen das innere Tempo auf die Viertelebene, das sich in der Schlussgruppe (ab T 80ff.) deutlich artikuliert. Eindrücklich tastet sich die Musik in der Rückleitung (ab T 99) schrittweise wieder an den grösseren Puls des Beginns heran, indem der

1 Brendel, *Nachdenken über Musik*, 1977, S. 51.

Fluss der Musik mehrfach mittels Fermaten und ausnotierten Pausen angehalten und die Motivik fragmentiert wird.

Der erste Satz *Allegro ma non troppo* des nach der Ballettmusik zu Rosamunde benannten Streichquartetts von Schubert in a-Moll D 804 wird in Bratsche und Cello über den Grossteil des Hauptthemas von einem eintaktigen rhythmischen Ostinato grundiert: der punktierten Halben, gefolgt von vier Sechzehnteln, und drückt damit dem weit ausschwingenden Thema seinen rhythmischen Stempel auf. Mit der einsetzenden Überleitung in Takt 32 wird der Halbepuls, der sich am Ende des Hauptthemas immer mehr in den Vordergrund schiebt, durch den synkopierenden Einsatz in den Unterstimmen zunehmend als Puls bestimmend. Offenkundig steht das Seitenthema (T 59ff.) in Halben. Mit dem Einsatz der Erörterung (T 69) erscheint die triolische Figur, die zusammen mit den Einwüfen der Oberstimmen (T 79) den Puls immer stärker Richtung Viertel bewegt, bis er sich in markanten forte-Akkorden in Vierteln manifestiert (T 79). Auch die Schlussgruppe, die auf dem Material des Seitenthemas aufbaut (T 81ff.), hat als inneren Puls, bedingt durch den in Vierteln imitierenden Einsatz der Oberstimmen (T 82), diesen schnellen und höchsten inneren Drive, der sich insbesondere in den Takten 92–97 sehr deutlich zu erkennen gibt, bevor mit den letzten drei Takten der Exposition der Anschluss an den grossen Puls des Anfangs wieder gesucht wird.

In Durchführung und Reprise werden diese Prozesse analog durchgespielt. Dabei ist es vielleicht sogar Ansichtssache, ob der Beginn eher zwei- oder eintaktig gehört wird. Entsprechend verhält es sich mit der zunehmenden Fokussierung. Wer eher in grossen Rhythmen hört, wird analog vom Doppeltakt zum Takt und schliesslich zur Halben schreiten, während die eher in kleineren Werten Rezipierenden die oben vorgeschlagenen Notenwerte nachvollziehen werden. Relevant ist nicht die absolute Grösse, sondern die zweifache Beschleunigung vom Hauptthema auf die Schlussgruppe hin. Auch im Streichquintett in C-Dur D 956, das weiter oben besprochen wurde, fanden sich die analogen Verhältnisse.

Der Kopfsatz von Schuberts fünfter Symphonie in B-Dur D 485 beschreibt einen vergleichbaren Prozess. Das Hauptthema zu Beginn steht

in Doppeltakten, was sich insbesondere an der Gestalt der Oberstimmenmotivik festmachen lässt. Die Doppeltakte werden in diesem Werk zu Beginn der Überleitung beibehalten, ehe erst mit Takt 53 der harmonische Puls schneller und ganztaktig vorwärtsschreitet. Das Seitenthema steht im Ganztaktimpuls (T 65ff.). Mit der Phrasenverschränkung am Ende des Seitenthemas (T 80) setzt sich der Halbpuls durch, der die ganze Erörterung und die Schlussgruppe prägt.

Interessant aus Sicht der rhythmischen Entwicklungsdynamik ist auch der Kopfsatz der *Unvollendeten* in h-Moll D 759. Der Beginn in den tiefen Streichern ist analog den Phrasierungsbögen in Zweitakttern ausnotiert. Mit der Überleitung kippt die Musik rasch in die Ganztaktigkeit, in der dann auch das Seitenthema (T 42) erscheint. Im Zuge der Erörterung (ab T 73) hält der Viertelpuls Einzug. Und obwohl das Schlussgruppenthema das Seitenthema motivisch aufgreift, ist dessen Ausdifferenzierung unübersehbar. Das ganztaktig schwingende harmonische Pendel des Seitenthemas wird in der Schlussgruppe vergessen gemacht und vor allem überhöht durch die intensivierende Imitation, bevor die Musik dann (ab T 106) wieder den Ganztaktimpuls sucht, um den Anschluss an den zweitaktigen Beginn der Wiederholung der Exposition zu ermöglichen.

Hochinteressant ist aus rhythmischer bzw. zeitlicher Perspektive die vierte Symphonie in c-Moll D 417. Das Hauptthema im Kopfsatz schwingt ganztaktig, bevor es gegen Ende des Themas bereits die Halbtaktigkeit aktiviert. Die Überleitung setzt nochmals im grösseren Ganztaktimpuls an, bevor das Seitenthema im Halbtaktimpuls auf doppelter Ebene (gegenüber dem Hauptthema) erscheint. Daran schliesst ein in Synkopen intensivierender Viertakter zuerst auf der Medianten As-Dur an, auf den eine im doppelten Kontrapunkt gearbeitete Variation in deren Untermediante E-Dur antwortet. Dieses Modell spielt sich mit Ziel C-Dur und schliesslich As-Dur zwei weitere Male durch. An die Stelle der Erörterung tritt damit in diesem Werk eine durch die Tonarten im Grossterzzirkel wandernde Musik. Statt einer dramatischen Intensivierung taucht Schubert zu Beginn der Erörterung in harmonisch neue Räume. Der 19-jährige Schubert erschliesst im Moment, in dem sich eine rhythmisch-zeitliche Intensivierung nach

dem Seitenthema aufdrängt, in den Takten 85–89 über das Einfrieren des Grundtones AS unerwartete harmonische Perspektiven in der enharmonischen Klangumwandlung in den Ton GIS als Grossterz von E-Dur. Von dieser unglaublichen Farbwirkung scheint er selbst gebannt gewesen zu sein. Denn mittels der zweifachen Sequenzierung dieses Klangverlaufs lotet er verborgene und für die Gestaltung der Harmonik neue Perspektiven aus. Er sequenziert die Musik zweifach, einer optischen Täuschung ähnlich, und erreicht mittels enharmonischer Verwechslung die Ausgangstonart wieder. Kein Wunder, dass Schubert ob dieses Klangzaubers für einen Moment die rhythmischen Zügel aus der Hand gegeben zu haben scheint. Denn die Intensivierung in der *Tragischen* ereignet sich zweifellos im Harmonischen. Gleichzeitig öffnet Schubert mit dieser Sequenzierung nicht nur harmonische, sondern auch romantische Räume. Leider aber zeitigt die einseitige harmonische Ausrichtung für die Stabilität der Exposition insofern unerwartete Probleme, als sich das Einsetzen der Schlussgruppe damit verunklart. Beginnt sie in Takt 109? Dafür spräche die vollständige authentische Kadenz auf die erste Zählzeit. Allerdings ergäbe das dann eine eigenartig knappe Darstellung im Viertelpuls für lediglich zwei Takte, der ein in Halben gefasster Zweitakter mit Sforzati im grösseren Puls folgt. Die Schlussgruppe in Takt 111 anzusetzen, ergibt aus harmonischer Sicht keine Stimmigkeit. Argumentiert werden könnte, dass mit den Takten 114–121 ein Achttakter eine Kadenz auf As umschreibt, der als Ganzes (T 122–129) wiederholt wird, ehe die Rückleitung abrupt einsetzt. Diese Achttakter sind aber im Halbepuls gearbeitet und damit entwickelt sich der zweite Teil der Exposition nicht vergleichbar intensiv, wie dies in den bisher analysierten Beispielen aufgespürt werden konnte. Dadurch, dass zwischen Seiten- und Schlusssatz im Kopfsatz der *Tragischen* keine Übersetzung in ein höheres Tempo stattfindet, resultiert eine gewisse fehlende Dynamik. Es scheint sich in der *Tragischen* zu zeigen, dass die rhythmische Beschleunigung nicht ersetzbar ist, auch nicht durch eine harmonische Offenbarung, selbst wenn diese völlig neue Optionen für das Fortschreiten des Sonatensatzes in Aussicht stellt.

Ob Schubert vielleicht sogar auch aufgrund dieser fehlenden Dramatik in der Exposition des Kopfsatzes seine Symphonie nachträglich

als die *Tragische* bezeichnet hat?² Es wird kaum mehr in Erfahrung zu bringen sein, aber gesichert ist, dass Schubert in späteren Werken die rhythmische Dramatik der harmonischen Suche nicht mehr untergeordnet hat, wie die oben angeführten Beispiele und der letzte Satz der Vierten belegen. Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die Aussage Brendels bezüglich Schubert nicht haltbar bleibt für den architektonisch rhythmischen Bau, mindestens bei einigen seiner bedeutendsten Sonatenexpositionen.

Von Chopin bis Bruckner

Alle drei Expositionen von Chopins grossen Klaviersonaten, die Sonate Nr. 1 in c-Moll op. 4, die Sonate Nr. 2 in b-Moll op. 35 und die Sonate Nr. 3 in h-Moll op. 58 folgen dem Muster der zweifachen Beschleunigung vom Zweitakter über den Eintakter auf den Halbpuls bzw. vom ganztaktigen über den halbtaktigen zum Viertelpuls in einem insgesamt fünfgliedrigen formalen Aufbau.

Schumanns Kopfsatz der dritten Symphonie in Es-Dur stürmt zu Beginn im Dreivierteltakt hemiolisch über die Zweitakter hinweg, konfrontiert die Hörenden aber rasch mit dem Eintakter in einem alternativen Betonungsspiel. In Takt 95 erscheint das ganztaktige Seitenthema, aus der anschliessenden Erörterung wächst schrittweise der Viertelpuls hervor, bis die Schlussgruppe (mit T 166ff.) die rhythmische Entwicklung in der Exposition abschliesst.

Nicht nur Schumann würde man nicht gerecht, wenn seine Arbeit im Bereich des Rhythmischen auf die Verkürzungsthematik reduziert würde. Aber ganz besonders bei ihm lohnen sich rhythmische Analysen. Schumanns rhythmische Techniken leben nicht nur vom Verunklaren des Metrums, wie es an der 3. Symphonie und unzähligen weiteren Werken studiert werden kann.³ Vielmehr finden sich in seiner Musik viele

2 Vgl. Walther Vetter: *Der Klassiker Schubert*. Band 1, Leipzig: Peters 1953, S. 271ff.

3 Vgl. *Davidsbündler* 1. Satz oder 10. Satz; *Phantasiestücke* op. 12 Nr. 1; *IV. Symphonie* etc.