

besonders an 27.5.2016
Wspitzler: 23.11.2009 1

Christoph Richter

Franz Schubert, Klaviersonate in A-Dur, D 959, der letzte Satz: „Rondo Allegretto“,
- ein Beispiel für das Zusammenfließen, Ineinanderwirken und für die Auseinandersetzung dreier musikalischer Stile oder musikalischer „Landschaften“:

Volksmusik (das „Populare“) - individueller, dramatischer Ausdruck – „hohe Kunst“

VOR-INFORMATION

Musik für besaitete Tasteninstrumente ist seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar. Doch erst im 18. Jahrhundert prägte sich jene Musik aus, die wir heute zur Klaviermusik zählen. Mit der Entwicklung der besaiteten Tasteninstrumente vom Spinett, Cembalo und Clavichord zum Klavier und Flügel, die hier nicht behandelt werden kann, entstanden Musikwerke in vielen verschiedenen Gattungen – Tänze, Suiten, Präludien und Fugen, (freie) Fantasien, Variationen, Charakterstücke... In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Sonate zur beliebtesten und am meisten vertretenen Form und Gattung. Sie besteht in der Regel aus drei bis vier Sätzen – analog zur Sinfonie, zum Streichquartett und anderen Kammermusikbesetzungen, die sich ihrerseits an bestimmten Formmodellen und Ablaufregeln orientieren: die langsamen Sätze und die Menuette (oder Scherzi) an die Dreiteiligkeit (Da Capo-Form), die Schlusssätze häufig an die Reihungsform des Rondos (A B A C A D oder ähnlich); die ersten – und zunehmend auch die letzten – Sätze jedoch an die später sogenannte Sonatenform (Sonatenhauptsatzform). Ihr Ablauf ergibt sich aus der Vorstellung zweier Melodien oder Themen, aus einem Verarbeitungsteil, aus der (ein wenig veränderten) Wiederaufnahme des ersten Teils und aus einem mehr oder weniger ausgearbeiteten Schlussteil. Die Musiktheorie nennt diese Teile: Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.

Diese Gattung der Klaviermusik entwickelten die Komponisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus – einerseits zu einer feststehenden Norm (die im Schulunterricht so gerne durchgenommen wird und als Maßstab musiktheoretischer Analyse gilt), eröffnete andererseits jedoch immer mehr Frei- und Spielräume für ihre individuelle Formung und Ausgestaltung. Interessant und ein Zeichen für Qualität ist gerade das Erleben und Herausfinden der Freiheiten auf der (mehr oder weniger noch gerade erkennbaren) Basis dieser Norm. Vor allem Beethoven beginnt, in seinen späteren Kompositionen die Gesetze der Sonatenform für individuelle freie Abweichungen und Ausdehnungen auszunutzen.

Franz Schubert schließlich hält sich vor allem in seinen letzten drei Klaviersonaten nur noch an den Rahmen dieser traditionellen Form und füllt sie mit freiem, bisweilen an Improvisationen erinnernden, weit schweifenden Fantasieren über Melodien, Motive, harmonische Wege und Variationen, die aus den anfangs vorgestellten Melodien hervorgehen. Die Kompositionsweise kann man zurückführen auf Schuberts häufiges Aufspielen zum Tanz, bei dem er einzelne Tanzfiguren durch Improvisieren ausfüllen musste. Vom Komponieren als Fantasieren ist besonders der letzte Satz der Klaviersonate in A-Dur, D 959 (Deutsch-Verzeichnis) geprägt, der im folgenden als Beispiel für eine zu seiner Zeit beliebte Kompositionsweise behandelt werden soll.

INFORMATION

Die drei letzten Klaviersonaten von Franz Schubert, jene in C-Moll (D958), jene in –Dur (D 959) und jene in B-Dur (D 960) gehören zu den eindrucksvollsten und spannendsten Sonaten für Klavier. Franz Schubert komponierte sie als eine Trias, zwei Monate vor seinem Tod, im September 1828, beendete er sie. Die Sonaten waren offenbar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, etwa für einen bestimmten Pianisten oder für einen bestimmten öffentlichen Anlass. Schubert wollte sie seinem Kollegen Ferdinand Hummel in einer zusammengefassten Ausgabe widmen. Man kann die drei Sonaten als eine Auseinandersetzung mit der Gattung der Klaviersonate verstehen, entstanden unter dem Eindruck und nach dem Vorbild der Klaviersonaten seiner Zeit, der Komponisten Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und ihrer Zeitgenossen, vor allem aber in der Auseinandersetzung mit der Musik Ludwig van Beethovens.

Sicher ist es interessant, das Beispiel im Vergleich mit früheren und mit zeitgenössischen Werken zu vergleichen – etwa unter den Aspekten ihrer Bauweise, ihres Ausdrucks, ihrer Spielbarkeit und ihres Publikumerfolges. Dies soll jedoch nicht Thema und Anlass dieses Beispiels sein..

Der Schlusssatz der A-Dur-Sonate soll vielmehr als Beispiel für die Verbindung und für die Beziehungen mehrerer Musikstile – anschaulicher formuliert: mehrerer musikalischer Sprachweisen und Sprachhaltungen – kennengelernt werden. In diesem Satz nämlich kombiniert Schubert „populäre“ Musik (volktümliche Lieder und Tänze) mit individuell-dramatischem Ausdruck, der vielleicht auch biographisch erklärt werden kann, und mit Kompositionsweisen der hohen, großen Kunst (des Komponierens wie auch des Klavierspiels). Er lässt die beiden Letzteren Stile aus der popularen Musik hervorgehen, verändert sie so, dass bisweilen jeweils einer der Stile im Vordergrund steht, führt sie durch

wechselnde Landschaften, erzählt sie mit wechselndem Ausdruck. Mehrfach blendet er die populären Ausgangsmelodien wieder ein.

Das – besonders von Mozart – oft so genannte „Populare“ meint die Anknüpfung, die Übernahme oder den „Schein“ oder die Art des Volkstümlichen, des Einfachen und des Bekannten. Es wird in der gesamten Geschichte des Komponierens und Improvisierens als wichtige Quelle und Anregung genutzt. Diese Anknüpfung ist vor allem ein Prinzip der europäischen Musik im 18. Und 19. Jahrhundert.

Für den Hörer entsteht vielleicht eine spannungsvolle Einheit aus den drei musikalischen Sprach- und Stilebenen. Damit das möglich wird, ist es nützlich, die drei Schichten zunächst getrennt zu betrachten und hören zu lernen.

ANREGUNGEN ZUM VERSTEHENDEN HÖREN

A - Die volkstümlichen Lieder

Zwei Lieder bilden im letzten Satz der Sonate den Inhalt der Musik und den Ausgangsort für alle Entwicklungen, ein etwas komplizierteres und ein einfaches. Aus beiden entstehen, allerdings voneinander getrennt, weitgespannte Erzählungen oder Wanderungen.

Melodie I:

A | a | b | a | b' |

B ||: c | c` || C: d | d :||

Die Melodiezeilen werden durch unterschiedliche Notenwerte, durch Synkopen (Takt 1 und 5), durch miteinander verbundene oder für sich stehende Töne, durch verschiedene Intervalle lebendig gehalten. Man kann sich den Verlauf der Melodie als eine Erzählung vorstellen, deren Nachdrücklichkeit (oder auch Ruhe ?) durch die vielen Wiederholungen, neue Wendungen und Entsprechungen hervorgehoben wird. Der Zusammenhang der Melodie wird die häufig wiederkehrenden abwärts gerichteten Sekunden (Ganztonschritte) gestiftet; sie wirken wie Reime und wie „weibliche Endungen“ aus Gedichten.

Melodie 2:

Die zweite Melodie erscheint zum ersten Mal in T. 46. Sie hat mehr tänzerischen Charakter und erinnert mit ihrem dauernd wiederholten doppelten Auftakt an die alte Tanzform der Gavotte: • • | ----- • • | -----

Die Melodie wird jeweils durch die Aneinanderreihung solcher doppelt-auftaktischer Glieder gebildet. Dabei benutzt Schubert drei verschiedene rhythmische Muster; zwei von ihnen sind eintaktig, eines ist zwei Takte lang. Sie sind leicht zu klatschen, zu singen und wiederzuerkennen:

Melodien werden aus diesen Mustern dadurch, dass sie mit höheren und tieferen Tönen versehen werden. Im Verlauf jener langen Teile (Erzählungen oder Wanderungen), die die Melodie 2 als Inhalt und Fundament benutzen, baut Schubert eine große Menge von mehrgliedrigen Melodien. Sie haben alle Tanz- oder Kinderliedcharakter. Manche sind vier, andere fünf Takte lang, zum Beispiel:

T. 46 und T.67:

Das sichere Einprägen beider Melodien durch Hören, Singen, Spielen und vielleicht auch Verändern ist die beste Voraussetzung für das verstehende Hören des ganzen Satzes.

B – der Verlauf des Satzes

Nur mit großer Mühe lässt sich der Verlauf als Sonatenform mit zwei Themen, mit Durchführungsteil, einer Reprise und und einem Schluss verstehen oder hintrimmen. Und auch der Versuch, den Satz als ein Rondo mit seinem Wechsel von Thema bzw. Refrain und einer Reihe von Alternativreihe (A B A C A D A ...; oder: A B A C A B A) wird scheitern.

Sinnvoller ist es, den Satz in solche Bereiche zu gliedern, in denen die Melodie 1 und in denen die Melodie 2 behandelt und ausgeführt wird. Um den Aufbau noch genauer zu bestimmen, ist es nützlich, die Bereiche, in denen die beiden Melodien als Liedgestalten erklingen, von jenen zu unterscheiden, in denen „über“ die Melodien fantasiert und mit ihnen gespielt wird.

Als erste Hilfe auf die Frage, wann, wo und in welcher Form die beiden Melodien vorkommen, kann vielleicht die folgende Gliederung dienen. Ich nenne die Bereiche, in die man die großen Teile gliedern kann, „Erzählungen“ oder „Wanderungen“. Damit möchte ich eine Vorstellung davon hervorzurufen, was man beim Hören erleben kann – entweder mehr **musikalisch-fachlich** als Schuberts Fantasien und Spiele über die beiden volksliedhaften Melodien; oder mehr metaphorisch als Bilder von **Erzählsituationen** (von Reden, Fragen, Antworten, Weiterführungen, Stimmungsbeschreibungen) oder von **Wanderungen** durch wechselnde Räume oder Landschaften (heller, dunkler, drohend, mit Ausblicken ...).

Zunächst gebe ich eine kurze Übersicht über die Bereiche, die der Satz durchstreift. Vielleicht genügt sie schon, um das Hören als eine Art „Mitwandern“ durch die Musik hindurch anzuregen:

Es sind fünf Bereiche (Erzählungen, Auseinandersetzungen oder Wanderungen), die die Musik durchläuft.

- Der erste beschäftigt sich mit dem Bekanntmachen der Melodie I und einigen musikalischen Wegen oder Gedanken über diese Melodie.
- Der zweite Bereich stellt die Melodie II vor und treibt ein an Einfällen reiches Spiel mit ihren einzelnen kleinen Gliedern (vor allem mit a und b).
- Der dritte nimmt die Melodie I wieder auf und führt ihre Bestandteile durch eine wechselreiche und zum Teil dramatische Landschaft.
- Der vierte nimmt den zweiten Bereich mit einigen Veränderungen wieder auf.
- Der fünfte ist der kürzeste; er stellt so etwas wie eine Heimkehr dar.
-

Diese Bereiche sind – dies ist offenbar Schuberts Absicht – nicht alle deutlich voneinander getrennt. Vielmehr schleichen sich manche Bereiche mehr heimlich ein: Der Übergang vom ersten zum zweiten Bereich in T. 45 zu 46 (Das gilt auch später in T. 257 zu 258 als Übergang zum Bereich 4). Aus dem Spiel mit dem kleinen Teil a aus Melodie II wird unmerkbar der Anfang des Bereichs 3 mit Melodie I (T.121 – T. 126). Da muss man schon genau hinhören. Der Übergang von Bereich vier zu fünf hingegen wird durch eine Pause markiert (T 327/328).

Das Geheimnisvolle und Verunklarte im Ablauf dieser Musik wird erzeugt, belebt und verstärkt durch die Begleitungen. Der Musikwissenschaftler Peter Gülke spricht, wenn er Schubertsche Begleitungen beschreibt, von einem „Flussbett“, in das die Melodien und die Themenspiele eingelassen sind oder in dem sie schwimmend vorwärts getrieben werden. Flussbetten können durch das Wasser bekanntlich lieblich, gefährlich, felsig, glatt oder anders in die Landschaft eingegraben sein. Sie bestimmen die Art und Geschwindigkeit des Fließens, vor allem aber den Charakter und die Stimmung der ganzen Landschaft.

Im letzten Satz der A-Dur-Sonate sind es vielfach rasche Läufe in Triolen oder Achtelnoten, welche die durchwanderten oder erzählten Abläufe beleben, aufheitern, wie Girlanden verzieren oder in dramatische Situationen bringen. Diese Läufe bestehen vorwiegend aus

Dreiklangstönen oder Tonleiterausschnitten. Sie sind bald unter, bald über den Melodien und Motivspielen zu hören.

Außer der Bedeutung der Begleitungen prägt Schubert seine Fantasien und Wanderungen durch die Wege, welche sich aus den wechselnden Harmonien und Tonarten ergeben. Besonders am Spiel der kleinen Motive, aus denen die Melodie II besteht, lässt sich dies beobachten. Das kleine Motiv b (siehe das Notenbeispiel) führt er auf überraschenden Wegen in neue und unerwartete harmonische Gegenden:

Ähnlich ergeht es dem Anfang von Melodie I:

Bezeichnend für die Wanderungen durch die Landschaften der verschiedenen Bereiche sind auch

- das Spiel mit den kleinen Teilen der Melodien, ihre Verkürzungen, Abspaltungen, Kettenbildungen...
- und das gesprächsähnliche Wechselspiel zwischen sich hohen und tiefen Lagen, das so wirkt, als ob zwei Personen sich unterhalten und antworten:

Hörern, die sich nicht selbst auf den Weg und die Entdeckungsfahrt durch die fünf Bereiche dieser Musik machen will, sei im folgenden eine ausführlichere Übersicht angeboten:

Erste Erzählung oder Wanderung

(Melodie) I - als Liedgestalt in der Abfolge a b a b c c' d d c c' d d

(siehe das Notenbeispiel); anschließend

I - als verzierte Liedgestalt in derselben Abfolge, jedoch durch Girlanden verziert

(Läufe und Sprünge in Triolen);

I - dann als Fortspinnung, die nach mehreren Wiederholungen zu einem vorläufigen Schluss versickert.

Zweite Erzählung oder Wanderung II

II - über einem Triolen-Fluss schwimmende Liedgestalt, mit den Gliedern: a b b c + a b b c

II - Spiel mit den Melodiegliedern a und b

II - allmähliche Verwandlung des Gliedes a (aus Melodie II) in den synkopischen Anfang der Melodie I.

Dritte Erzählung oder Wanderung

I - Melodie I, lebendiger durch Triolenbegleitung und durch den Wechsel der Melodie von „oben“ nach „unten“

I - Spiel mit kleinen Teilen der Melodie I, Wechsel zwischen „oben“ und „unten“

I – Wiederaufnahme der ganzen Melodie I

Vierte Erzählung oder Wanderung

siehe die zweite Wanderung

Fünfte Erzählung oder Wanderung

I - Beginn nach einer Pause

I - Spiel mit dem Teil „d“ der Melodie I; Zerlegung in ihre Bestandteile; Beschleunigung

I - nach einer Pause: Schlussbildung mit der schließenden Motiv des Teile „d“ .