

Funktionen von Harmonik und tonaler Anlage in Franz Schuberts Quartettsatz c-moll, D 703

Marianne Danckwardt

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Danckwardt, Marianne. 1983. "Funktionen von Harmonik und tonaler Anlage in Franz Schuberts Quartettsatz c-moll, D 703." *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1): 50–60.
<https://doi.org/10.2307/930771>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Funktionen von Harmonik und tonaler Anlage in Franz Schuberts Quartettsatz c-moll, D 703

von

MARIANNE DANCKWARDT

Der Streichquartettsatz c-moll¹ aus dem Jahr 1820, also aus Schuberts sogenannten „Jahren der Krise“², bereitet einer Formbestimmung aus drei Gründen Schwierigkeiten: 1. Vor dem Doppelstrich lassen sich nicht nur zwei, sondern drei Melodieabschnitte unterscheiden (T. 1 ff., 27 ff., 93 ff.). 2. Nach den offensichtlich durchführungsartigen Takten 141–194 wird nicht der Anfang des Satzes, sondern T. 27 ff. aufgegriffen. 3. Die Takte 1 ff. klingen nurmehr in den letzten elf Takten des Satzes an (T. 305 ff.), bestimmen aber umgekehrt Rhythmik und Motivik großer Teile des Satzes. So kreisen in der Literatur die Fragen vielfach darum, ob den Takten 1 ff. oder aber den Takten 27 ff. die Funktion eines ersten Themas zukommt³. Da es kaum möglich ist, Themen mit wirklicher Haupt- oder Seitensatzfunktion zu erkennen⁴, ja da es möglicherweise gerade die Eigenart des Satzes ist, daß auch der Hörer im Zweifel bleibt, wie die Themen zu bewerten sind⁵, werden andere als die in der Formenlehre gebräuchlichen Themenbenennungen eingeführt: „Urmotiv“ für die Takte 1/2⁶

¹ Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 5, Nr. 12 = Bd. 2, S. 183, Leipzig 1890, Nachdruck New York/Wiesbaden 1965.

² Diese Bezeichnung für Schuberts Schaffensjahre 1818–1823 findet sich z. B. im Titel des Symposions der Kasseler Musiktage 1982.

³ T. 1 ff.: s. S. 28 bei J. A. Westrup, *Schubert Chamber Musik* (BBC Music Guides), London 1969, und S. 131 bei R. Bruce, *The lyrical Element in Schubert's instrumental Forms*, Music Review XXX, 1969, S. 131–137. Auch M. Chusid, *The Chamber Music of Schubert*, Diss. University of California, Berkeley 1961, S. 204 bleibt bei der konventionellen Bezeichnung der Anfangstakte als „erstes Thema“, erwähnt aber die Codafunktion dieses Materials in der Reprise. Ähnlich S. 574 bei D. Coren, *Ambiguity in Schubert's Recapitulations*, MQ LX, 1974, S. 568–582.

T. 27 ff.: S. 216 bei H. M. Sachse, *Franz Schuberts Streichquartette*, Diss. Münster 1958, und S. 319 bei R. A. Coolidge, *Form in the string Quartets of Franz Schubert*, Music Review XXXII, 1971, S. 309–325.

⁴ Siehe Sachse, a.a.O., S. 220 f.

⁵ Siehe W. Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik, Werkanalysen*, Zürich/Freiburg i. Br. 1967, S. 27 f.

⁶ Siehe Riezler, a.a.O., S. 27.

und „Haupteinfall“ für T. 1–26⁷. Zusammenfassend wird in den meisten Besprechungen festgestellt, daß der Satz zwar noch als Sonatensatz bezeichnet werden kann, die Sonatensatzform aber fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt ist⁸.

Allen Untersuchungen dieses Satzes ist gemeinsam, daß sie die Frage, ob der Satz Sonatensatzform hat oder nicht, anhand des Thematischen zu lösen versuchen. Die Kompositionslehren vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts beschreiben den Sonatensatz jedoch primär in seinem tonalen Aufbau und allenfalls erst sekundär in seinem thematischen Aussehen. Leonard Ratner belegt das ausführlich in seinem Aufsatz *Harmonic Aspects of Classic Form*⁹. Auch die bei Ratner nicht erwähnte, 1816–1826 entstandene und damit in die Entstehungszeit des Schubertschen Quartettsatzes fallende Kompositionslehre Anton Reichas¹⁰ führt, obgleich schon wie spätere Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts zur formalen Systematisierung und zur Überbetonung der melodisch-thematischen Komponente neigend, zunächst die tonalen Bedingungen für einen Sonatensatz an (S. 439 ff.) und erwähnt erst an viel späterer Stelle (S. 1159 ff.) Möglichkeiten, wie dieses verbindliche tonale Schema melodisch ausgeführt werden kann. Reicha gliedert nicht in Exposition, Durchführung und Reprise, sondern geht von einer Zweiteilung des Sonatensatzes aus – der zweite Teil seines „zweiteiligen Rahmens“ (S. 439 und 1159) setzt sich allerdings aus zwei Unterabteilungen zusammen¹¹. Der erste Teil des Sonatensatzes enthält laut Reicha eine „erste“ und „zweite Grundidee“ (S. 1159 f.), ohne daß diese Ideen aber die Festigkeit vom späteren ersten und zweiten Thema hätten. Sie können durch eine kurze oder lange von der Grundtonart wegführende „Brücke“ verbunden sein (S. 1160), und es können ihnen – vor allem der zweiten Grundidee – „Zusatzideen“ angehängt werden (S. 1161). Die zweite Unterabteilung des zweiten Teils (also die Reprise) kann die erste Grundidee kürzen (S. 1162) und im transponierten Teil die Ordnung der Ideen verändern (S. 1163). Über die melodisch-rhythmische Beschaffenheit von „Ideen“ und „Brücke“ macht Reicha keine Aussagen.

Mit den von Reicha aufgestellten Kriterien läßt sich der Schubertsche Quartettsatz nun übersichtlicher beschreiben: Die Takte 1 ff. mit der „ersten Grundidee“ stehen in der Tonikatonart, die Takte 27 ff. mit einer ausgedehnten

⁷ Siehe Sachse, a.a.O., S. 216.

⁸ Siehe etwa bei Coren, a.a.O., S. 574: „Schubert seems to have wished to test the thematic stability of sonata form to its very limits.“

⁹ Journal of the American Musicological Society II, 1949, S. 159–168.

¹⁰ *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition ... von A. Reicha. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*, 4 Bände, Wien (1832).

¹¹ Die Begriffe „Exposition“ und „Durchführung“ verwendet Reicha zwar, aber nicht zur formalen Benennung einzelner Teile, sondern zur Beschreibung ihrer Funktion: Der erste Teil „dient zur Exposition der erfundenen Ideen“, die erste Unterabteilung des zweiten Teils zur „Entwicklung (Durchführung, Ausarbeitung)“ (a.a.O., S. 1159).

„Brücke“ in einer fremden Tonart, von der aus anschließend moduliert wird, und ab T. 77 kündigt sich die Dominanttonart an, die zur Basis für die „zweite Grundidee“ (T. 93 ff.) und die daraus abgeleiteten „Zusatzideen“ (T. 105 ff. und 125 ff.) wird¹². Die Takte 257–315 mit „Grund-“ und „Zusatzideen“ haben die Tonika c. Die erste Unterabteilung des zweiten Teils, T. 141–256, bewegt sich in anderen tonalen Bereichen und bringt neben der Verarbeitung der „Brücke“ aus dem ersten Teil neue „Ideen“. Diese Satzanlage entspricht – von der vertauschten Reihenfolge der „Grundideen“ in der zweiten Unterabteilung des zweiten Teils abgesehen – recht gut den Vorstellungen Reicha vom „zweitheligen Rahmen“¹³.

Doch nicht nur in Schuberts c-moll-Satz und in den Sonatensatzbeschreibungen zeitgenössischer Kompositionslehren, sondern auch schon in Sonatensätzen der Wiener Klassiker läßt sich beobachten, daß eine feste Zuordnung von Thema und Tonart fehlt, daß die Form sich nicht im melodischen Ablauf, sondern nur in der tonalen Anlage zeigt. Im ersten Satz des Streichquartetts d-moll op. 76 Nr. 2 von Joseph Haydn¹⁴ etwa greift zwar der Anfang der Reprise unzweideutig in der richtigen Tonart auf das Anfangsthema des Satzes zurück; wo aber beginnt in Exposition und Reprise ein „zweites Thema“? In der Exposition bringt T. 13 nach einer auffälligen Zäsur die neue, den zweiten Teil kennzeichnende Tonart F-dur, aber kein eigentliches neues Thema: Die Quint aus T. 1/2 bestimmt weiterhin – auch im f-moll-Teil T. 32 ff. – den Verlauf; unterscheidbare, abgeschlossene „Themen“ treten nicht mehr auf. Die Reprise ändert die Reihenfolge der Abschnitte. Sie springt von der Fortsetzung des d-moll-Teils, den Takten 111–115, in das Ende des F-dur-Teils, T. 116/117 und 120–125¹⁵, und bringt in T. 126 einen Rhythmus, der an den Kopf des F-dur-Teils erinnert. Die Melodik des f-moll-Teils wird in der Reprise ausgespart. In

¹² Bemerkenswert ist, daß den Themen die von der späteren Formenlehre – nicht jedoch von Reicha – geforderte Unterschiedlichkeit fehlt. Das As-dur-Thema T. 27 ff. ist von der Begleitung her ganz aus dem Vorausgehenden ableitbar (T. 1 Violine 1 → T. 13 Violine 1 → T. 21 Violine 1 + Violoncello → T. 27 Violine 2). Auch zwischen Satzanfang und Begleitung des G-dur-Themas besteht Verwandtschaft (T. 1 Violine 1 → T. 93 Viola, T. 21 Violoncello → T. 94 Violoncello). As- und G-dur-Thema haben als Kern eine durch die Terz ausgefüllte Quint. Stünden alle Themen auf der gleichen Tonika, so wären sie mindestens im Moment des Eintretens nicht als neu zu erkennen. Die motivische Einheit und rhythmische Kontinuität des Satzes machen es also nötig, daß durch tonale Gegensätzlichkeit auf neue Themen verwiesen wird.

¹³ Reicha fordert für die zweite Grundidee die Dur-Parallele oder Moll-Dominante (a.a.O., S. 441), nicht aber die Dur-Dominante. Schubert jedoch wechselt gerne zwischen gleichnamigem Moll und Dur. Im G-dur-Teil zieht die Sequenz T. 105–108 nach B-dur, also der Parallele zu g-moll. Auch die Takte 123/124 scheinen nach g-moll zu kadenzieren. Vgl. auch den ersten Satz aus dem G-dur-Quartett (D 887, GA Serie 5, Nr. 15 = Bd. 2, S. 251) mit dem Nebeneinander von Dur- und Molldreiklang.

¹⁴ Eulenburg-Taschenpartitur, Leipzig o. J.

¹⁵ T. 118/119 ähnelt T. 49.

der motivischen Gliederung oder „Themen“-Abfolge bestehen also kaum Parallelen zwischen Exposition und Reprise; eine Analogie ergibt sich dagegen in tonaler Hinsicht: In beiden Teilen folgt auf die allen Stimmen gemeinsamen Synkopenkadenzen ein tonal aus dem Sonatensatzschema herausfallender Abschnitt – in T. 32 ff. in f-moll, in T. 126 ff. in B-dur.

Haydns und Schuberts Quartettsatz weisen somit einige formale Übereinstimmungen auf:

Haydn	d ——— F	$\frac{\quad}{[f]}$	d	$\frac{\quad}{[B]}$	mit veränderter Reihenfolge im melodischen Ablauf
Schubert	c ——— G (g) ———	$\frac{\quad}{[As]}$	c (C) ———		

([] = nicht in das Schema gehörige Tonart)

Was spielt sich sonst in diesen beiden Sätzen ab? In Haydns Quartettsatz besteht der Satzprozeß, vereinfacht gesagt, in einem Umwandeln von schlußunfähigen oder abtaktigen, initiiierenden Gruppierungen zu schließenden, also auf eine Takteins hinführenden rhythmischen Gestalten. Diesem Umwandeln dienen die Vorgänge der Durchführung, die Auslassungen und Veränderungen der Reprise – die eben keine „Reprise“ ist – und die Bestätigungen der Coda. Zur Darstellung der wichtigen Stellen des Satzes verwende ich der Kürze halber die Tabellenform:

<i>Exposition</i> (überwiegend Abtaktiges und/oder Schlußunfähiges):	<i>Reprise</i> (überwiegend Auftaktiges und/oder Schlußfähiges):
--	--

T. 1 initiiender Impuls auf D im Violoncello → T. 99 D des Violoncellos fehlt

T. 4 und 10 Halbschluß, T. 12 Ganzschluß, die wie Halb- (T. 2) bzw. Ganzschluß (T. 14) des zweitaktigen Quintmotivs auf nicht schlußkräftiger dritter Zählzeit stehen	→ T. 102 Abschwächung des „falsch“ stehenden Schlusses durch den überleitenden Lauf der 1. Violine
---	--

T. 108/109 ♯ ♯ aus T. 10 gedehnt zu ♯ | ♯, dadurch erstmals Halbschluß auf der ersten Zählzeit

T. 13 abtaktiger Beginn

T. 17–19 im zweitaktigen Quintmotiv erstmals ein harmonischer Zielpunkt auf der dritten halben Note, also auf der Takteins; die vierte halbe Note wird harmonischer Auftakt zu weiblicher, also wiederum schlußunfähiger Endung

T. 20/21 Betonung der Abtaktigkeit durch die Dynamik → wird ausgespart

T. 24 im Violoncello abtaktiger Beginn; Schluß auf der vierten Zählzeit	→ T. 121 Sechzehntel des Violoncello verschoben: auftaktig beginnend und zur nächsten Takteins führend
---	--

T. 25/28 Betonung der Abtaktigkeit durch das Subitopiano → T. 122 nicht mehr dynamisch abgehoben

T. 27, 30/31 Verhindern einer schlußkräftigen Tonika auf der Takteins durch die Synkopen

T. 32 Betonung der Abtaktigkeit durch das Subitoforte

T. 32/33 abtaktige, auf dritter Zählzeit schließende Rhythmen der Unterstimmen

T. 41/42/43 Violoncello abtaktig → wird ausgespart

T. 118 Fehlen der das Abtaktige hervorhebenden Dynamik (vgl. etwa T. 32);

T. 49 Verunklaren des weiblichen Schlusses aus T. 19 durch Auffüllung der Pause in den Unterstimmen → gänzliches Vermeiden des weiblichen Schlusses aus T. 19 durch das Verändern der Harmoniefolge (d I VII⁷ über Orgelpunkt)

T. 52 ff. abtaktige, auf der dritten Zählzeit schließende Rhythmen

T. 130 ff. Fehlen des jeweils ersten von vier Achteln und der die Abtaktigkeit unterstreichenden Dynamik

T. 135/136 drei Achtel mit auftaktiger Funktion, noch auf der Takt drei schließend

T. 137 (entsprechend T. 92) Dehnung zu drei auftaktigen Vierteln, in T. 138 auf der Takteins schließend

Durchführung (Initiierendes, Abtaktiges, Schlußunfähiges neben Auftaktigem, Schlußfähigem):

bis T. 67 abtaktig

T. 65–67 erstmals nur eintaktiges Quintmotiv (vorbereitet bereits in T. 20/21 durch die Dynamik), dadurch T. 68–76 Verlust des festen metrischen Platzes des Quintintervalls; Verschiebungen im Takt, durch die sich Auftakte bilden

T. 77 ff. wieder abtaktig, in T. 77–79 durch die Dynamik betont

T. 85–90 Aussparen des jeweils ersten von vier Achteln

T. 91 einzelne nachklappende Achtel mit Auftaktfunktion

T. 92 erstmals deutlich auftaktiger Rhythmus ♩ ♩ ♩ mit Ziel auf der nächsten Takteins

T. 95–97 neben den Schlüssen auf dritter Zählzeit (1. Violine) auch Schlüsse auf der ersten Zählzeit (2. Violine)

T. 98 Ende der Durchführung auf der schlußunfähigen Takt drei

Coda (schließende Rhythmen):

T. 149 Richtigrücken der Synkopenkadenz aus T. 27 (und deren Dehnung in T. 31, 116, 124) auf die Zählzeiten; Richtigrücken des Schlusses der nichtsynkopischen Kadenz aus T. 12 auf die erste Zählzeit (T. 150/151 und 152/153 sind nur als bestätigende Einschübe zu betrachten)

Der hier skizzierte Prozeß wird in erster Linie von Rhythmik, Metrik und Dynamik getragen. Die klangliche Komponente ist am eigentlichen Geschehen des Satzes kaum beteiligt. Die tonale Anlage fungiert als eher statischer „Rahmen“¹⁶, und auch die Harmonik, die durch Kadenzierung Phrasen bzw. Abschnitte absteckt, bleibt im Hintergrund, unterstützt allenfalls rhythmisch-metrisches Umschlagen.

Anders bei Schubert: Die tonale Anlage spielt hier eine wichtige Rolle für den Satz. Die große Bedeutung des Tonalen ist bekannt für jene Fälle, wo Schubert mediantische Tonarten verwendet oder mittels Rückung andere, unerwartete Tonarten bringt. Im c-moll-Satz aber handelt es sich „nur“ um die üblichen tonalen Verhältnisse des Sonatensatzes, erweitert durch das As-dur des ersten Teils und die nicht weit entfernten Tonarten As, Des, B und Es¹⁷ des Mittelteils¹⁸. Trotzdem repräsentiert dieser tonale Ablauf, verknüpft mit anderen musikalischen Ebenen, das Geschehen des Satzes.

Für das Verständnis dieses Geschehens ist es wichtig, zunächst die Harmonik zu betrachten, obgleich auch diese bemerkenswert konventionell ist. Sie arbeitet nicht mit typisch Schubertschen Terzverwandtschaften und Rückungen, sondern ist an die funktionale Kadenz gebunden und geht über einfache Klänge des Tonika-, Subdominant- und Dominantbereichs und gelegentliche Zwischendominanten kaum hinaus¹⁹. Auffälliger sind nur sowohl im c- als auch im G-Bereich der Neapolitaner (T. 9/10, 23/24, 77–80, 109, 117, 122²⁰, entsprechend in der Reprise in C bzw. c) und im G-Bereich der Exposition bzw. C-Bereich der Reprise zwei enharmonisch vertauschbare Klänge über der tiefen 6. Stufe: der doppeldominantische, die Tonart sehr markant festlegende übermäßige Quintsextakkord (es-g-b-cis in T. 83, 87/88, auch 182, 185/186, 189/190²¹,

¹⁶ Nur die Takte 126–129 haben auch vom Tonalen her eine wichtige Funktion, stellen sie doch mit der Verknüpfung von T. 13 (dort ähnliche Motivik wie T. 126; Beginn des F-dur-Teils) und T. 32 (wie T. 126 „fremde“ Tonart – s. S. 53) eine Komprimierung des zweiten Teils der Exposition dar. Die Rhythmik der 1. Violine und das Subitoforte in T. 126 brechen auffallend aus der sonstigen rhythmischen und dynamischen Haltung der Reprise aus.

¹⁷ Das b-moll der Takte 149 ff. übergehe ich, da es wesentlich instabiler ist als die Tonarten As und Des der umgebenden Takte: Schon die melodische Wiederholung des Taktes 151 in T. 153 erscheint nicht mehr über dem erwarteten Dominantseptakkord von b-moll, sondern um eine Terz nach oben versetzt über dem Dominantseptakkord von Des-dur. Auch das b-moll der Takte 173 ff. kann sich wegen der Sequenzierung nicht festigen.

¹⁸ Bruce, a.a.O., S. 135: Die tonale Anlage des Satzes ist bemerkenswert orthodox.

¹⁹ Ich spare bei diesem Überblick die harmonisch-tonal sehr unstenen Stellen T. 61 ff. und 229 ff., denen Überleitungs- und Modulationsfunktion zukommt, aus.

²⁰ Einige der Neapolitaner werden erwähnt bei Chusid, a.a.O., S. 197 und 200 f. und Coren, a.a.O., S. 574.

²¹ Coren, a.a.O., S. 574, erwähnt das die Tonika G festlegende Es von T. 81 und die für die Tonart wichtige übermäßige Sext T. 83. Chusid, a.a.O., S. 199, deutet das Es in T. 81 falsch als Dominante von As-dur und sieht insofern das G-dur erst in T. 91 bestätigt. Ebenso fehlerhaft ist die harmonische Beschreibung dieser Stelle bei Sachse, a.a.O., S. 221: Die Takte 83 ff.

bzw. as-c-es-fis in T. 247, 251/252) und der Dominantseptklang (es-g-b-des in T. 121 bzw. as-c-es-ges in T. 285). Gerade diesen bereits durch ihre Alterationen hervorgehobenen Klängen kommen nun vor allem Rhythmik und Dynamik zu Hilfe, um sie zu den Kernpunkten des Satzes werden zu lassen. Auf den neapolitanischen Sextakkord aus T. 9/10 wird durch das *ffz*, durch die Besetzungsänderung und durch seine lange Dauer – zwei Takte gegenüber bisher halbtaktigem Klangwechsel – aufmerksam gemacht, auf den Neapolitaner in T. 23/24 außer durch seine Länge auch durch das Stillstehen aller Unterstimmen, insbesondere des Violoncellos. Der Des-dur-Sextklang wird dann noch einmal im folgenden As-dur-Teil in T. 31/32 exponiert: Die melodisch eigentlich nichtssagende Wiederholung der Takte 27/28 in den Takten 31/32 blüht durch das unerwartete Nebeneinander von Dominante (T. 29/30) und Subdominante (T. 31/32) harmonisch auf²². Im G-Bereich markieren in den Takten 77–80 Forzati oder Akzente den neapolitanischen Sextakkord. Mit T. 81 und nochmals mit T. 85 setzt ein auffällig langes Es des Violoncellos ein, das in den durch Stillstand aller Stimmen hervorgehobenen übermäßigen Quintsextakkord – in T. 83 einen Takt lang, in T. 87/88 gar zwei Takte – mündet. Kurz vor Ende der Exposition ist es wieder der Neapolitaner, der durch Dynamik und gegenüber der Umgebung verlangsamten Klangwechsel herausgehoben wird (T. 109 und 117). In T. 121 verharren erneut alle Stimmen in einem gehaltenen Klang, diesmal im Dominantseptakkord über Es (erste Umkehrung), der zum Neapolitaner führt²³. In der Durchführung schiebt sich der Klang es-g-b-cis, also ein wieder in den g-Bereich gehöriger Klang, durch eine Unregelmäßigkeit in der Sequenzabfolge in den Vordergrund²⁴. Der Wechsel des Sequenzmotivs zwischen 1. Violine und Violoncello (T. 173–180 b'-F-c''-G) müßte in T. 181 mit d'' fortgesetzt werden. Hier jedoch tritt zunächst ein Vorhalt zum übermäßigen

enthielten eine „kadenzierende Gruppe, die in ihrer harmonischen Vieldeutigkeit sich wieder weiter vom neuen tonalen Zentrum (g-dur) entfernt“. Danach folge eine „überraschende“ Kadenz nach G – solch blitzschnelles Zurückkehren nach einem Ausbrechen aus der Tonart sei typisch für Schubert.

²² Die vermittelnde Zwischendominante in der zweiten Hälfte von T. 30 vermag, schon aufgrund ihrer Kürze, diese unerwartete Wirkung nicht aufzuheben. Bemerkenswert ist, daß der Legato- bzw. Phrasierungsbogen zwischen T. 30 und 31 unterbrochen ist, wogegen die in der Aufeinanderfolge nicht ungewöhnlichen Klänge in T. 34 und 35 durch einen Bogen verbunden werden.

²³ An dieser Stelle zeigt sich die Unterlegenheit der ursprünglichen Fassung (in: Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Revisionsbericht: Instrumentalmusik Serie 1–8, Leipzig 1890, S. 76 ff.) gegenüber der endgültigen, gekürzten. Ist der Neapolitaner in T. 122 der endgültigen Fassung durch eine stetige Steigerung mit den vorausgehenden Neapolitanern verbunden (T. 117 Höhersetzen der 1. Violine gegenüber T. 109, T. 122 Vorausgehen des Dominantquintsextklanges), so schwächt die mit T. 121' ansetzende Erstfassung diesen Zusammenhang ab, indem sie in T. 126' und 128' die Konstellation der Takte 109 und 117 wiederholt und die T. 121/122 entsprechenden Klänge erst nach einer nach Ces ausweichenden, also in den Duktus des übrigen Satzes gar nicht passenden Stelle anschließt (T. 143'/144').

²⁴ Dies ist die einzige Stelle des Satzes, wo die Metrik wichtig wird.

Quintsextakkord des Taktes 182 ein. Erst in T. 183 folgt dann tatsächlich das Sequenzmotiv auf d'', aber die Antwort des Violoncellos in T. 185 durchbricht erneut den Sequenzgang. Sie erfolgt auf Es, das wiederum zur Basis eines übermäßigen Quintsextakkordes wird.

Die Harmonik dieses Satzes geht also im wesentlichen von konventionellen, auf Quintverwandtschaften beruhenden Kadenzen aus, kennzeichnet aber die beiden Grundtonarten durch auffällige Klänge über der tiefen 2. und tiefen 6. Stufe. Diese harmonische Anlage zeigt nun überraschende Parallelitäten zur tonalen Anlage des Satzes²⁵. Die tonale Basis wird von den im Quintabstand stehenden Tonarten c (C) und g (G) gebildet. Die Tonarten As, Des und Es haben die tiefe 2. oder 6. Stufe einer der Grundtonarten zur Tonika und können somit den beiden Ausgangstonarten als Umfeld zugeordnet werden. Das As-dur in T. 27 ff. ist an c-moll gebunden, da durch seine exponierte Subdominante Des-dur die Beziehung zu den Takten 9/10 und 23/24 hergestellt wird. Auch die Tonarten As und Des in T. 141 ff. und 153 ff. gehören dem c-Bereich an²⁶, die Tonarten B (Durparallele; als Klang nicht exponiert) und Es in T. 195 ff. und

²⁵ Auch in vielen anderen Werken bringt Schubert einzelne kadenziell oder mediantisch zu verstehende exponierte Klänge mit herausfallenden tonalen Flächen des Satzes in Verbindung. Ich möchte einige wenige Beispiele anführen: Im Menuett der Klaviersonate c-moll (D 958, GA Serie 10, Nr. 13 = Bd. 5, S. 204, Leipzig 1888, Nachdruck New York/Wiesbaden 1965) bereiten die Takte 5 und 9 mit As und Es die großräumige tonale Gliederung des Trios vor (erster Teil As-dur, zweiter Teil Es-dur). Der Triller auf Ges in T. 8 des Kopfsatzes aus der Klaviersonate B-dur (D 960, GA Serie 10, Nr. 15 = Bd. 5, S. 264) spiegelt sich im Ges-dur-Thema ab T. 20, der F-dur-Klang in T. 10 des Menuetts aus der Klaviersonate A-dur (D 959, GA Serie 10, Nr. 14 = Bd. 5, S. 232) in der breiter angelegten Ausweichung nach F-dur im Trio (T. 14–19). Das Zusammentreffen der Tonarten Fis-dur und D-dur in T. 63 und 65 ff. des ersten Satzes aus dem Streichquartett G-dur (D 887, a.a.O.) hat seine Entsprechung im Nebeneinander der terzverwandten Klänge Fis-dur und D-dur in T. 172/174.

Aber nicht nur bei Schubert zeigen sich Parallelitäten zwischen Harmonik und großräumigem tonalem Verhalten. In der Musik des 16. Jhs. folgen die Klänge einander, von den gliedernden Kadenzen abgesehen, ohne funktionale Bindung; die durch Klauseln angesteuerten Zielpunkte stehen ebenfalls ohne festen Bezug nebeneinander. Die Harmonik Bachs vermag mit Hilfe von Zwischendominanten alle Dur- und Moll dreiklänge der Grundtonart als fast gleichberechtigte Klänge anzusteuern; und ebenso können Präludien, Fugen, Konzertsätze u. dgl. für die großräumige Gliederung all diejenigen Tonarten verwenden, deren Tonikadreitklang in der Ausgangstonart enthalten ist. Dort, wo Bach seine Harmonik ausnahmsweise sehr stark funktional ausrichtet – z. B. im Kopffritornell des 5. Brandenburgischen Konzertes (BWV 1050, Neue Bach-Ausgabe Serie 7, Bd. 2, Kassel/Basel 1956, S. 145) –, ist auch die tonale Anlage (Forte-Tutti dieses Satzes in D A h D A D D D) stärker von den Kadenzstufen bestimmt. Ähnlich bleibt bei den Wiener Klassikern die tonale Anlage von Sätzen normalerweise im für die Harmonik verbindlichen Kadenzrahmen.

²⁶ Chusid, a.a.O., sieht im As-dur eine für Schubert typische Kontrastregion zu c-moll (S. 196) und deutet das Des-dur der Durchführung als Neapolitaner (S. 202). Coren, a.a.O., S. 575, hingegen hört das As-dur der Durchführung als Neapolitaner zu G-dur. Sachse, a.a.O., hat Schwierigkeiten, zwischen Tonart und Klang zu unterscheiden. T. 9 wird von ihm als „Rückung in die Tonart des Neapolitaners“ (S. 216), T. 31/32 als Wiederholung von T. 27/28 „in“ Des-dur (S. 219) und T. 122 als „Ausweichung“ nach As-dur (S. 233) beschrieben.

207 ff. mit ihren Subdominanten Es (T. 199/200) und As (T. 211/212) hingegen dem g-Bereich. Das zur „Brücke“ gehörige Dreiklangsthema aus T. 27 ff., 141 ff. und 153 ff. ist also stets mit dem Umfeld einer der Ausgangstonarten verbunden. Jeder tonale Bereich des Satzes erhält damit eine bestimmte Aufgabe im Satzablauf: Die Exposition wird von der Quintspannung zwischen c (mit Umfeld As) und g bestimmt, so daß in diesem Teil – wie immer im Sonatensatz – ein Tonikaschluß noch nicht möglich ist. Der Mittelteil „führt“ nun die beiden tonalen Ausgangsbereiche „durch“: Er tastet die beiden Tonarten mit Hilfe ihrer durch die Harmonik definierten Umfeldler ab. Die Spannung zwischen den beiden Ausgangstonarten wird in der Durchführung insofern verschärft, als die beiden Umfeldler thematisch ungleichwertig sind: Das c-Umfeld verwendet neue Themen, das g-Umfeld greift – von der Vorbereitung T. 197 ff. abgesehen – auf das aus T. 27 ff. bekannte „Brücken“-Thema zurück. Aus dieser Polarisierung geht nun ab T. 243 (T. 257 Reprisebeginn) C-dur/c-moll als endgültiger Sieger hervor – als ein solcher gekennzeichnet gerade dadurch, daß das Thema aus T. 93 ff. als erstes erscheint und damit den G-Bereich auslöscht. Der ohnehin dem c-Bereich zugehörige Satzkopf vermag dann um so besser am Satzende das c-moll zu bestätigen. So wird in diesem Satz also das tonale Schema des Sonatensatzes über seine sonst nur statische Funktion hinaus mit Geschehen und zielgerichtetem Ablauf verbunden:

	Exposition		Durchführung		Reprise				
Tonart	c	As	→	G(g)	As Des	→ B(g)	Es	→ C	c
hervorgehobene Klänge	Des	Des als IV	+6#	+7b		+6#		+6#	+7b
			As Es	As Es		Es Es als IV	As als IV	As Des	As Des
	1. Tonart mit Umfeld		2. Tonart		Abtasten der 1. Tonart	Abtasten der 2. Tonart		nur noch 1. Tonart	
<div> <div>tonale Spannung; keine Schlußmöglichkeit</div> <div>Konfrontation der beiden Tonarten durch ihre Umfeldler</div> <div>Klärung: Zurücktreten der schlußunfähigen Tonart</div> </div>									
Damit ist der Satz dem besprochenen Quartettsatz Haydns mit									
	Exposition		Durchführung		Reprise				
	rhythmische Spannung; keine Schlußmöglichkeit		Konfrontation von schlußunfähigen und schlußfähigen Rhythmen		Klärung: Zurücktreten der schlußunfähigen Rhythmen				

in gewisser Weise vergleichbar. Ein solcher zielgerichteter Ablauf²⁷ ist für Schubert nicht selbstverständlich. Mediantische Harmonik, wie Schubert sie häufig verwendet, hat keine Zielstrebigkeit auf die Tonika hin, und einer von ihr beeinflussten tonalen Anlage fehlt die Möglichkeit, in einer zwingenden Reihenfolge auf ein Ziel hinzuführen²⁸. Im c-moll-Quartettsatz bedingen zielgerichtete Harmonik – die auffälligst mit der tonalen Anlage verknüpft ist – und zielgerichteter Ablauf – der ja durch den tonalen Ablauf gegeben ist – einander.

Obwohl Harmonik und tonale Anlage dieses Satzes kaum komplizierter sind als in Haydns Satz, erhalten sie also eine viel wichtigere Rolle als dort zugeteilt. Sie ziehen Aufgaben an sich, die bei Haydn vorwiegend der Rhythmik, Metrik und Dynamik zufallen: Sie tragen das Satzgeschehen²⁹ und übernehmen gliedernde Funktion³⁰. Gleichzeitig ändern sich auch die Funktionen der anderen musikalischen Schichten. Die Rhythmik, bei Haydn kantig und sich ruckartig ändernd, fließt bei Schubert eher gleichmäßig dahin und hebt harmonisch wichtige Klänge nur durch ein Verweilen oder Stillstehen hervor. Die Dynamik, bei Haydn durch ihre Abruptheit metrisch gliedernd und die rhythmischen Konstellationen und den Satzprozeß unterstützend, verläuft bei Schubert durch häufiges Crescendieren oder Decrescendieren eher wellenförmig und hebt harmonisch wichtige Klänge durch *ffz*, *fz* oder *fp* emphatisch heraus.

Diese Funktionsverschiebungen äußern sich in einer ganz andersartigen Wirkung der Musik auf den Zuhörer. Sind es in Haydns Streichquartettsatz auch außerhalb von Musik existierende Faktoren, die das Satzgeschehen be-

²⁷ Siehe auch Reicha, a.a.O., S. 1162: „Die erste Unterabtheilung des zweiten Theils desselben“ (des zweiteiligen Rahmens) „ist die Verwicklung (die Intrige) oder der Knoten; Die zweite Unterabtheilung desselben ist die Entwicklung oder Entschürzung“.

²⁸ C. Dahlhaus stellt in seinem Aufsatz *Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-dur-Quartetts D 887*, *Musica* XXXII, 1978, S. 125–130, einen Zusammenhang zwischen Mediantenharmonik und -tonalität und dem Fehlen eines melodisch-rhythmischen Satzprozesses her. Er zeigt, daß Schubert melodisch-rhythmisches Material auf dem Hintergrund mediantischer Klanglichkeit gleichsam ziellos und ungeordnet reiht, indem er es von verschiedenen Seiten her variierend beleuchtet.

²⁹ Daß ein den ganzen Satz überspannendes Geschehen auf anderen Ebenen nicht stattfindet, zeigt sich schon daran, daß die Reprise keinerlei melodische oder rhythmische Veränderungen gegenüber der Exposition bringt.

³⁰ Im Quartettsatz wird nur großflächig durch das Nebeneinanderstellen von verschiedenen Tonarten geliedert (s. dazu Anm. 12). Ich möchte jedoch auch ein Beispiel für gliedernde Harmonik bringen. Im ersten Teil des Menuetts der Klaviersonate c-moll (D 958, a.a.O.) laufen Rhythmus und Melodie fast kontinuierlich durch. Allenfalls lassen der Melodieschluß in T. 3 und die rhythmisch-melodische Wiederholung des Taktes 1 in T. 4 an einen Gliederungspunkt zwischen T. 3 und 4 denken. Harmonisch jedoch – durch die Trugschlußwirkung – wird T. 5 exponiert. Dieses As-dur bestimmt als Tonart die nächsten Takte. Ähnlich ist der nach dem f-moll aus T. 8 überraschende Es-Klang des Taktes 9 Anfangstakt eines Abschnitts in Es-dur. Daß wirklich diese Gliederung durch zwar unerwartete, aber doch nicht tonartfremde Klänge die von Schubert gemeinte ist – so daß regelmäßige Menuettviertakter mit gleichem Rhythmus ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ und ähnlichem Melodiebogen entstehen –, zeigt sich in den Pausentakten 32 und 37, die den in diesem Abschnitt wiederholten, nur leicht abgewandelten Anfangsteil unüberhörbar gliedern.

stimmen – Rhythmus als Impuls und Bewegung, Metrik als Zählen und Wägen, Dynamik als Staffelung von Nah und Fern, alle drei Faktoren also unter anderem das Raum- oder Körpergefühl des Menschen ansprechend –, so sind es in Schuberts Satz die rein musikalischen, keine andere Sinnesempfindung als das Hören³¹ betreffenden Faktoren Harmonik und Tonalität. Ruft ein Umschwung auf der Ebene von Rhythmik, Metrik oder Dynamik beim Hörer einen körperlichen Ruck hervor, so erzeugt ein harmonisch exponierter Klang oder eine unerwartete Tonart einen emotionalen Sog.

Rhythmisches, metrisches und dynamisches Umschlagen muß, um wahrnehmbar zu sein, vom Spieler aktiv vollzogen werden, erfordert also ein Vorausdenken, eine dem Spiel vorausgehende intellektuelle Auseinandersetzung mit der Musik. Klanglich exponierte Stellen hingegen – zumal, wenn sie durch Dauer und Lautstärke hervorgehoben sind – bleiben bei einer korrekten und technisch sowie im Zusammenspiel guten Interpretation auch ohne aktive Gestaltung durch die Spieler wahrnehmbar; sie werden fast unbewußt „richtig“ gespielt, sofern sich die Spieler nur vom emotionalen Strom des Klanglichen tragen lassen³². Obwohl der c-moll-Satz als ein Werk aus Schuberts „Krisenjahren“ zwischen der Musik der Wiener Klassiker und der des späten Schuberts einzuordnen ist – rückwärts bezogen durch die sonatensatzmäßige tonale Anlage, die konventionelle Harmonik und das Vorhandensein eines zielgerichteten Geschehens, im 19. Jahrhundert stehend durch die Funktionsverschiebung innerhalb der musikalischen Ebenen hin zu größerer Bedeutung des Klanglichen –, braucht er nicht mehr das für die Musik der Wiener Klassiker nötige Vorausdenken der Spieler. Er ist wie die meiste Instrumentalmusik Schuberts als erklingende Musik unabhängiger vom interpretatorischen Niveau der Spieler als die Musik der Wiener Klassiker³³.

³¹ Das „Farbenhören“ möchte ich als ein nicht bei allen Menschen vorhandenes, äußerst subjektives Phänomen ausklammern.

³² Siehe dazu auch Thr. G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 175.

³³ Vgl. aber den Streichtriosatz B-dur (D 471, GA Serie 6 = Bd. 2, Leipzig 1890, Nachdruck New York/Wiesbaden 1965), dem man durch „Schubertsche“ Haltung beim Musizieren nicht gerecht werden kann. Rhythmik, Metrik und Dynamik erfordern hier die Aufmerksamkeit, wie sie sonst der Musik der Wiener Klassiker zukommt.