

Zur Vereinheitlichung des Sonatenzyklus in den *Klaviertrios g-Moll* op. 15 von Bedřich Smetana und *fis-Moll* op. 1 Nr. 1 von César Franck

Markéta Štědrónská

Der drei- oder viersätziges Sonatenzyklus ist eines der Formkonzepte, die auf der Verkettung und Zusammensetzung mehr oder weniger abgeschlossener und miteinander kontrastierender Einzelsätze beruhen. Während in einem Divertimento oder in einer Suite diese Zusammensetzung eher locker organisiert ist, wird im Falle des Sonatenzyklus ein festgesetztes Modell verfolgt. Obwohl sich nicht einmal dieses als ein ausnahmslos geltendes Schema betrachten lässt, was viele von ihm abweichende Zyklen bestätigen, wurde die Reihenfolge Allegrosatz – langsamer Satz – Menuett/Scherzo – Finale im 19. Jahrhundert doch schon als ein Topos wahrgenommen. Dennoch hat sich gezeigt, dass eine solche Gruppierung für sich noch keine einheitsstiftende Qualität besitzt. Die einzelnen Sätze sind nämlich immer voneinander unabhängig und in sich geschlossen. Einheit war also nur eine akzidentelle Eigenschaft, was allmählich mit immer tieferem Missbehagen betrachtet wurde. Demzufolge wurde vor allem im Zusammenhang mit der Symphonie der Anspruch auf die Zyklusvereinheitlichung erhoben.¹ Es war allerdings keineswegs leicht zu definieren, worin diese Einheit bestehen sollte; im Grunde genommen handelte es sich nämlich vor allem um eine musikästhetische Frage. Die zyklische Einheit war also eine Tendenz, die sich am leichtesten vom inhaltlichen Gesichtspunkt aus betrachten ließ. Wie abstrakt dieses Ideal auch sein mag, für die Komponisten wurde es zu einer Herausforderung, diese Problematik durch

¹ Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass die Idee einer vereinheitlichten Zyklusbildung erst als Mittel zur Begründung symphonischer Monumentalität ihren eigentlichen ästhetischen Zweck erfülle, obwohl sie zunächst in einem Kammermusikwerk, eben in dem *Trio fis-Moll* op. 1 von César Franck verwirklicht wurde. Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber-Verlag, 1980), 227.

rein kompositorische Mittel zu lösen.² Wie eine solche Auseinandersetzung aussehen konnte, sei nun am Beispiel von zwei um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Klaviertrios gezeigt – am *Klaviertrio g-Moll* von Bedřich Smetana und am *Klaviertrio fis-Moll* von César Franck.

Während Francks fis-Moll-Trio op. 1 (1839–1842)³ der erste Versuch des Komponisten ist, in Form einer zyklischen Sonate (sonate cyclique) zu schreiben, lagen zur Entstehungszeit von Smetanas g-Moll-Trio (1855) bereits zwei Werke vor, in denen sich der Komponist darum bemüht hatte, die Vorstellungen eines vereinheitlichen Sonatenzyklus zu verwirklichen. Zum einen handelte es sich um die *Klaviersonate g-Moll*, mit der er sein Privatstudium bei Josef Proksch abgeschlossen hat, zum anderen um die *Triumph-Symphonie*, die mit der Absicht komponiert wurde, das Werk zur Vermählung des Kaisers Franz Joseph I. von Österreich mit Elisabeth von Bayern zu widmen. In dieser Symphonie hat Smetana bekanntlich die einzelnen Sätze durch die Eingliederung der Melodie der österreichischen Kaiserhymne von Haydn miteinander verknüpft, was nicht nur die Konzeption des Ganzen beeinflusste, sondern auch eine fatale Auswirkung auf die Rezeption des Werkes selbst hatte.⁴ Die Zyklusvereinheitlichung ist ein Aspekt, unter dem die beiden hier behandelten Klaviertrios schon mehrmals betrachtet wurden, insofern wird nun keineswegs ein unerforschtes Feld betreten. Im Falle von Smetanas Trio hat der Komponist selbst den Anstoß zur Diskussion über dieses Thema gegeben, indem er auf den Zusammenhang dieser Komposition mit dem Tod seiner Tochter hingewiesen hat.⁵ Infolgedessen kamen manche Analysen mit Ausdeutungen, die den Verlauf des Trios als Spiegelung von Smetanas innerem Kampf betrachtet haben.⁶ Diesen sich stark am Inhalt orientierenden Interpretationen stehen diejenigen gegenüber, die sich vor allem

² Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, „Zur Frage der ‚Einheit‘ der Symphonie“, in *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (Tutzing: Schneider, 1979), 31.

³ Die drei Klaviertrios op. 1 (fis-Moll, B-Dur und h-Moll) von César Franck wurden 1839–1842 komponiert und sind 1843 zum ersten Mal erschienen.

⁴ Vgl. Marta Ottlová, „Smetanas Triumph-Symphonie“, in *Bedřich Smetana 1824–1884 (Report of the International Musicological Conference Prague 24th–26th May 1994)*, hrsg. von Olga Mojžíšová und Marta Ottlová (Praha: Muzeum Bedřicha Smetany, 1995), 91–101; Marta Ottlová, „Problémy se Smetanovou Triumfální symfonií“, in *Český lev a rakouský orel v 19. století/ Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Zdeněk Hojda und Roman Prahl (Praha: KLP, 1996), 37–46, 218.

⁵ „Ztráta mé nejstarší dcerušky, toho tak neobyčejně nadaného dítěte, byla příčinou skladby komorní, totiž Tria do G moll...“, vgl. Karel Teige, *Príspevky k životopisu a umělecké činnosti Mistra B. Smetany. Díl 2. Dopisy Smetanovy* (Praha: Fr. A. Urbánek, 1896), 55. [Der Verlust meines ältesten Töchterchens, dieses so außergewöhnlich begabten Kindes, hat die Entstehung einer Kammerkomposition verursacht, nämlich des Trios in G-Moll...]

⁶ Vgl. vor allem Josef Theurer, *O komorních dílech Bedřicha Smetany* (Praha: Melantrich, 1924), 15–33.

den motivisch-thematischen Verknüpfungen innerhalb des Zyklus gewidmet haben.⁷ Bei dieser Fragestellung sind allerdings zwei Typen der Beziehungen zu unterscheiden: Einerseits die subthematischen, die dem Zuhörer eigentlich nur unterschwellig zugänglich sind, andererseits die völlig transparenten und problemlos nachvollziehbaren, um die es in diesem Zusammenhang vor allem geht. Das Vereinheitlichungsverfahren hat nämlich eben die Absicht verfolgt, dass es sich in der jeweiligen Komposition deutlich manifestiert, also nicht verschleiert wird.⁸ Aus diesem Grunde werden hier nur die leicht erkennbaren Beziehungen berücksichtigt, wobei vor allem auf die Frage nach ihrer Bedeutung und Auswirkung innerhalb einzelner Sätze nachgegangen wird.⁹

Die Absicht, das Klaviertrio als einheitliches Ganzes zu konzipieren, verraten sowohl in Smetanas als auch in Francks Trio schon die Tempoangaben der Kopfsätze (*Moderato assai* bei Smetana, *Andante con moto* bei Franck), die das übliche Allegro-Modell vermeiden. In Francks Trio übernimmt der Kopfsatz teilweise die Funktion eines langsamen Satzes, dem sich später ein Scherzo und ein majestätisches Finale anschließt. Darüber hinaus weist der langsame Gestus, mit dem dieses Trio eröffnet wird, deutlich auf die Tradition der langsamen Einleitung hin, die seit Beethoven eine immer größere Rolle bei der Konzeption des eigentlichen Allegrosatzes spielte.¹⁰ Was das Tempo betrifft, ist aber vor allem auf die Verschärfung der Tempokontraste innerhalb einzelner Sätze hinzuweisen, ein Phänomen, das für die Verknüpfung der Sätze von großer Bedeutung ist. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang etwa die Klavierkadenz am Ende der Durchführung im Kopfsatz von Smetanas Trio (T. 189ff.), die sich durch ihr *Tempo rubato* von den anderen Abschnitten deutlich abgrenzt. Die

⁷ Vgl. Karel Janeček, *Smetanova komorní hudba. Dílo a život Bedřicha Smetany 1* (Praha: Editio Supraphon, 1978).

⁸ Wie schwierig es allerdings war, diese Idee auch in der Praxis durchzusetzen, musste z.B. Mendelssohn bei Aufführungen seiner *Schottischen Symphonie* erfahren, deren Sätze noch – wie es damals üblich war – durch Beifall unterbrochen wurden. Vgl. Mahling, „Zur Frage der ‚Einheit‘ der Symphonie“, 33–36.

⁹ In diesem Punkt versucht die Analyse an die Dissertation über Smetanas Frühwerke von Marta Ottlová anzuknüpfen, in der die Autorin auch wichtige Aspekte des g-Moll-Trios behandelt. Marta Ottlová, „Tektonické problémy ve Smetanových studijních skladbách“ (Phil. Diss., Karlsuniversität, 1971).

¹⁰ Die Durchdringung der Charaktere von zwei unterschiedlichen Sätzen im Rahmen eines einzigen Satzes ist übrigens ein Merkmal, das etwa den zweiten Satz von Francks *Symphonie d-Moll* kennzeichnet. Was die Rolle einer langsamen Einleitung innerhalb des Kopfsatzes anbelangt, ist vor allem an Francks *Streichquartett* zu zeigen: Dessen erstem Satz liegt eine quasi verdoppelte Sonatenform zugrunde, die zum einen aus der langsamen Einleitung herauswächst, zum anderen sich auf der Ebene des eigentlichen Allegrosatzes etabliert. Vgl. Wolfgang Rathert, „Form und Zeit im Streichquartett César Francks“, in *Neue Musik und Tradition*, hrsg. von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel (Laaber: Laaber-Verlag, 1990), 311–332.

Tatsache, dass Smetana an dieser Stelle vom eingeschlagenen Tempo abweicht, hat zusammen mit der Anwendung einer quasi Chopinschen Ornamentierung zur Folge, dass dieser Abschnitt völlig aus dem Rahmen fällt. Gerade dadurch bietet sich a priori die Möglichkeit an, im späteren Verlauf des Trios auf diese Stelle anzuspielden, was Smetana tatsächlich in den *Meno presto*-Teilen des Finales nutzt (T. 119ff., 333ff.), indem er sie ähnlich nach eigener Phantasie gestaltet. Im ersten Satz von Francks Trio kommen zwar solche Abweichungen vom Tempo nicht vor, trotzdem ist die Abgrenzung bestimmter Teile des Satzes noch schärfer als im Kopfsatz von Smetanas Trio. Dies hängt damit zusammen, dass z.B. die rhythmische Gestaltung des eröffnenden Ciacconathemas völlig undifferenziert ist, so dass dieses Thema bei seiner Wiederkehr in der Coda des Satzes (T. 238–245), nach dem ansonsten reichlich ausdifferenzierten rhythmischen Verlauf des Satzes, völlig unabhängig wirkt. Dieses Thema ist durch seine gerade Rhythmisierung von vornherein so angelegt, dass es sich problemlos jedem metrischen Kontext anpassen kann.¹¹ Eine der schärfsten Abgrenzungen ist aber vor allem beim Einsatz des Seitenthemas zu beobachten (T. 83ff.). Das Seitenthema setzt nach einer Generalpause ein und wird in einem völlig abgeschlossenen Abschnitt entfaltet. Dank dieser Abgeschlossenheit, erwirbt der ganze Seitensatz zugleich eine formale Unabhängigkeit, was dann in der Reprise ausgenutzt wird, in der sich die Reihenfolge einzelner Abschnitte verändert und das Seitenthema an einer anderen formalen Stelle erklingt (T. 214ff.). Die Unabhängigkeit des Seitensatzes bestätigt aber vor allem seine spätere Verwendung im zweiten Satz, in den er als ein kompaktes Ganzes versetzt wurde (T. 411ff.). Indem dieser Abschnitt also bereits in den Kopfsatz ziemlich locker eingebunden ist, kann er sich leicht herauslösen und später in einem neuen Kontext erscheinen. Wie die Integration des Seitenthemas im zweiten Satz genau aussieht, wird noch unten darzulegen sein.

Nach den Kopfsätzen der beiden Trios ist ein weiteres Wiederaufgreifen mancher Motive und Themen dadurch möglich, dass ihre Verarbeitung im Laufe des ersten Satzes absichtlich vermieden wird. Die Möglichkeiten der motivisch-thematischen Arbeit sind folglich keinesfalls ausgeschöpft, was ein Indiz dafür ist, dass sich die beiden Komponisten einen motivisch-thematischen Vorrat für die weiteren Sätze aufgespart haben. Smetana unterzieht beispielsweise im ersten Satz vorwiegend nur das erste Motiv (T. 1–2) des Hauptthemas der Verarbeitung, während das dritte Motiv (T. 4) vor allem im zweiten *Alternativo*-Teil des mittleren Satzes zu Wort kommt. Das erste Motiv übernimmt im Kopfsatz fast

¹¹ Im zweiten Satz erscheint es in einem Dreivierteltakt, im Finale in einem Alla-breve-Takt.

eine thematische Rolle.¹² Wenn dieses Motiv später am Anfang des zweiten Satzes auftaucht, ist es dank seiner Überexponierung im ersten Satz ganz deutlich erkennbar und kann zuverlässig als eine Reminiszenz fungieren. In Francks Trio ist dieses Kalkül noch offensichtlicher: Das thematische Material zeichnet sich durch große Vielfalt aus, die sich notwendigerweise auf die ganze zyklische Form ausbreiten muss, um die Sonatenform des Kopfsatzes nicht ganz aus dem Gleichgewicht zu bringen. Diese Vielfalt ergibt sich nicht nur aus einer trithematischen Exposition, die bei Franck – Antonín Rejchas Schüler – ganz üblich war, sondern vor allem daraus, dass das Hauptthema als Komplex eines Ciacconathemas (T. 1–8) und eines kontrapunktischen Themas (T. 9–16) konzipiert wird.¹³ Das Ciacconathema kommt allerdings sowohl in der Durchführung als auch in der Reprise des ersten Satzes überhaupt nicht vor, es erklingt nur noch in seiner Coda, in der es vielmehr als ein verfremdetes Zitat wirkt. Es wird hier exponiert in einer schlichten Unisono-Textur im Pianissimo, die dann auf den letzten Schlag des Satzes ganz unerwartet in einen Fortissimo-Akkord mündet. Dieser fast gewaltsame Effekt lässt den ersten Satz höchst konflikthaft ausklingen und regt so die weitere Entwicklung an.¹⁴

Die Eröffnung des Kopfsatzes von Francks Trio mit einem acht Takte langen Unisono-Thema im Bassregister des Klaviersolos hebt sich ebenso stark von allen bis dahin standardisierten Formen einer Klaviertrioeröffnung ab wie das Violinsolo am Anfang des Trios von Smetana. An dieser Stelle stellt sich die Frage, inwiefern eine spezifische Klaviertriotextur als ein einheitsstiftendes Moment in den beiden Werken fungiert. Der Anfang von Francks Trio ist ein Paradebeispiel für einen ganz kompakten und ausgeglichenen Klaviertriosatz: Jedes der Instrumente ist durchaus gleichberechtigt, indem es die Rolle einer selbständigen kontrapunktischen Stimme vertritt. Diese Gleichberechtigung ist allerdings eine Eigenschaft, an der es der Triotextur von Francks Werk an vielen anderen Stellen eher mangelt, zumal die Eingliederung des Violoncellos

¹² Ein ähnliches Phänomen hat Markus Waldura in Schumanns Werken beobachtet, in denen ein Motiv häufig eine so bedeutende Rolle spielt, dass es fast thematische Bedeutung besitzt. Vgl. Markus Waldura, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns* (Saarbrücken: Saarbrücker Dr. und Verl., 1990), 315f.

¹³ Katrin Eich bezeichnet diese zwei thematischen Gestalten als „Bassmodell“ und „Gerüstthema“. Vgl. Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck* (Kassel: Bärenreiter, 2002), 83.

¹⁴ Die Absicht, den mehrsätzigen Zyklus zu verknüpfen, war zunächst gerade an Übergängen einzelner Sätze am deutlichsten erkennbar. Lewis Lockwood hat dieses Verfahren am Beispiel von Beethovens kammermusikalischen Werken seiner mittleren Periode analysiert, wo besonders die Vermittlung zwischen dem Ende des langsamen Satzes und dem Eintritt des Finales schon sehr avanciert ist. Vgl. Lewis Lockwood, „Beethoven and the Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music“, in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik, Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (München: Henle, 1987), 254–272.

in einen stark pianistisch geprägten Triosatz manchmal ziemlich problematisch ist.¹⁵ Trotzdem ist Franck, was die Gestaltung des Satzes betrifft, in dieselbe Richtung wie Smetana gegangen. Der Triosatz ist meistens dualistisch angelegt, d.h. Klavier und Streicher kontrastieren gerne miteinander auf der horizontalen Ebene, statt einen durchgehend vollbesetzten Trioklang anzustreben.¹⁶ Smetanas Trio scheint in diesem Zusammenhang tatsächlich äußerst progressiv zu sein; vor allem die farbige auf den Solo-Eintritten der einzelnen Instrumente beruhende Instrumentierung im Finale (T. 119ff., 333ff.) erreicht eine Klangdimension, der man erst in viel später entstandenen Klaviertrios begegnen kann.¹⁷ Es ist durchaus denkbar, dass gerade dieses Merkmal den Anstoß dazu gegeben hat, dass die zeitgenössische Kritik den Charakter von Smetanas Trio als „rhapsodisch“ bezeichnete.¹⁸ Dass die Gestaltung der Klaviertriotextur ein Phänomen ist, das bei dem Vereinheitlichungsverfahren auch eine bedeutende Rolle spielt, lässt sich am Beispiel des Seitenthemas aus dem Kopfsatz von Francks Trio belegen (T. 83ff.). Dieses Thema wird nämlich sowohl im ersten Satz als auch bei seiner Wiederkehr im zweiten Satz (T. 411ff.) zunächst nur vom Klavier solistisch vorgetragen. Es handelt sich also nicht nur um die Wiederkehr des Themas selbst, sondern zugleich um eine erneute Vergewärtigung seiner typischen Klangfarbe.

Die Differenzierung des Klaviertrioklanges durch die verschiedenen unvollständig besetzten Klangkombinationen trägt daneben im Kopfsatz der beiden Werke zur Abgrenzung derjenigen Stellen bei, an denen Dur und Moll miteinander konfrontiert werden. In Smetanas Trio befindet sich diese Konfliktzone an einer Stelle nach der Exposition des vom Violoncello vorgetragenen Seitenthemas (T. 53–55). Im Klavier erklingt das Kopfmotiv des Seitenthemas, das nun primär harmonisch geprägt wird: Zunächst wird es mit den Akkorden der Tonikaparallele B-Dur und ihrer Subdominante Es-Dur unterlegt, unmittelbar danach kommt die Variante dieser harmonischen Wendung in Moll – B-Dur/

¹⁵ Francks Klaviertrios op. 1 stehen in der Tradition der konzertanten Klaviertrios (trios concertants), die gerade in Frankreich sehr lebendig war. Das Klavier bringt sich in solchen Trios oft sehr virtuos wie in einem Klavierkonzert ein.

¹⁶ Ein solches Verfahren ist etwa für die Klaviertrios von Robert Schumann kennzeichnend, in denen sich Klavier und Streicher nicht so stark gegenüberstehen, wie es beispielsweise in Schuberts Klaviertrios der Fall ist.

¹⁷ Unter diesem Gesichtspunkt gesehen steht Smetanas Trio dem um mehr als dreißig Jahre später entstandenen Dumky-Trio von Dvořák keineswegs nach.

¹⁸ „Unter diesen aus vielen Kammer- und Orchester-Kompositionen Schumanns allerdings herauschöpfenden Eindrücken hat Herr Smetana sein Trio, oder vielmehr seine dreiteilige Rhapsodie in g moll geschrieben...“

Vgl. h. [Carl Tobisch], *Der Tagesbote aus Böhmen*, 4. 12. 1855; „Der rhapsodische Charakter der einzelnen Sätze, das Verhältnis derselben zueinander scheinen beim ersten Anhören zufällig...“ Vgl. V. [Franz Ulm], *Bohemia* 28, 4. 12. 1855.

es-Moll. In Francks Trio spielt sich dieser Konflikt auf der melodischen Ebene ab, wenn kurz vor dem Abschluss des Satzes zweimal ein aus dem Seitenthema abgeleitetes Skalenmotiv erklingt (T. 232ff.). Seine zweite Wiederholung vertritt dank der Verminderung der sechsten melodischen Stufe wiederum eine Variante in Moll. Die Instrumentierung dieser quasi rhetorischen Figuren durch das Klaviersolo in Smetanas Trio und durch das Violoncello und anschließend durch die beiden Streichinstrumente in Francks Trio trägt zusammen mit anderen Faktoren dazu bei, dass diese Motive völlig aus dem Kontext herausragen. Es handelt sich um Stellen, an denen ein Konflikt aufgelöst wird, der für die zyklische Dramaturgie eine zentrale Rolle spielt, nämlich die Wandlung von Moll nach Dur. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, erfüllen diese sprechenden Figuren¹⁹ im Kopfsatz der beiden Trios eine Aufgabe, die vergleichbar mit derjenigen wäre, die in der Introduction eines Dramas dem erregenden Moment zukommt.

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie der Rückgriff auf die Musik des Kopfsatzes im Mittelsatz der beiden Trios die Zeitstrukturierung dieser Sätze beeinflusst. Wie bereits angedeutet, wurde in das Vorspanntheema des zweiten Satzes von Smetanas Trio das Kopfmotiv aus dem Haupttheema des ersten Satzes integriert (T. 4ff.), wodurch gleich am Anfang des Satzes die Kontinuität gewährleistet wird.²⁰ Smetana verwendet hier aber nicht nur dieses schon bekannte Motiv, sondern greift auch die im ersten Satz häufig angewandte Technik der chromatischen Sequenzierung wieder auf. Die sich daraus ergebende absteigende Sequenzkette zeichnet sich durch einen Kadenzcharakter aus. Deshalb eignet sich dieses einleitende Thema (T. 1–8) sehr gut dazu, als Vorspann des eigentlichen Rondothemas (T. 9ff.) zu fungieren. Angesichts der Tatsache, dass dieser auch allen weiteren Wiederholungen des Rondothemas vorausgeht, verliert aber dieses Reminiszenzmotiv bald den Reiz der Einmaligkeit. Die mehrmalige Eingliederung des Vorspannthemas wird zu einem Mittel, das die Entwicklung ständig bremst, indem es immer hartnäckig auf die Vergangenheit hinweist. Es

¹⁹ Vgl. die Anweisung „quasi recitativo“, die sich an der betreffenden Stelle in Francks Trio befindet.

²⁰ Es ist darauf hinzuweisen, dass Smetana in diesem Fall aller Wahrscheinlichkeit nach die Ratschläge befolgt hat, die Adolf Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre – einem Buch, nach dem Smetanas Lehrer Proksch unterrichtete – bezüglich der Vereinheitlichung der Sonate gab. Einer der Aspekte, die nach Marx die Vereinheitlichung erzeugen können, sind eben kontinuierliche Übergänge einzelner Sätze, die bereits während der Skizzierungsphase zu durchdenken seien: „Dann ist wenigstens das höchst ratsam: dass man wo möglich keinen Satz im Entwurf unvollendet lasse und auch von dem vollendeten Entwurf eines Satzes nicht scheidet, ohne wenigstens die ersten Momente des folgenden gewonnen und festgehalten zu haben. Sie sind der Funke [...] an dessen geheimen Fortglimmen die Stimmung sich hinüberlebt und glückliche Einheit des neuen Satzes mit dem ersten verbürgt.“ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, Bd. 3 (Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1845), 319f.

entsteht folglich der Eindruck, dass die Musik des ersten Teiles des Rondos immer wieder auf ihren Ausgangspunkt zurückverwiesen wird und von Neuem anfangen muss. Die Verwendung des Kopfsatzmotivs im zweiten Satz des Trios fördert dort eine rondoartige Zeitstrukturierung, für die ein nicht-teleologisches In-sich-Kreisen kennzeichnend ist.

Von einer völlig anderen Wirkung ist der Rückgriff auf das Ciacconathema im Schlussteil des Mittelsatzes von Francks Trio (T. 547ff.). Dieses Thema erscheint im zweiten Satz an einer Stelle, an der der Satz seine Schlussphase erreicht. Franck kombiniert hier zwar das Ciacconathema mit dem Hauptthema des zweiten Satzes, strebt aber ansonsten keine glatte Eingliederung dieses Themas an. Die Wiederkehr des Ciacconathemas dient hier vielmehr zur Erzeugung eines ganz gegenläufigen Effektes: Zu einer unerwarteten Verwicklung des bisherigen Satzverlaufs, zur Verschleierung seiner formalen Konturen und zur Vorbereitung des Attacca-Eintrittes des Finales. Diese Art von Eingliederung des Kopfsatz-Seitenthemas in den zweiten Satz zeugt davon, dass es nicht immer relevant ist, die Frage nach einer korrekten Integration zu erheben. Der eigentliche Sinn dieses Verfahrens konnte nämlich manchmal die Auslösung einer ganz anderen, in gewisser Hinsicht störenden Wirkung sein. Im Unterschied zum Reminiszenzmotiv im zweiten Satz von Smetanas Trio bedeutet aber die Wiederaufnahme des Ciacconathemas im Mittelsatz bei Franck keinen Rückgriff auf die Vergangenheit, ganz im Gegenteil, das Thema weist völlig auf das Kommende voraus. Durch die Eingliederung des Ciacconathemas rundet sich der zweite Satz nicht ab, sondern öffnet sich vor dem Einsatz des Finales, der nun nicht nur möglich, sondern geradezu als unausweichlich erscheint.²¹

Zwei weitere Beispiele aus den Mittelsätzen sollen nun veranschaulichen, dass der Zauber solcher motivisch-thematischen Vernetzungen nicht immer dadurch entsteht, dass der Zuhörer in einer wiederkehrenden Musik etwas ihm bereits Vertrautes wiedererkennt; Entsprechung und Kontrast sind Kategorien, die beim Prozess der Vereinheitlichung immer Hand in Hand gehen. Wie schon erwähnt, kommt es im zweiten Satz von Francks Trio nicht nur zur Wiederkehr des Seitenthemas aus dem Kopfsatz (T. 83–114), sondern zu einer komplexen Versetzung des ursprünglich 32 Takte langen Seitensatzes aus dem Kopfsatz in den mittleren Teil des Rondos (T. 411–538).²² Trotzdem verliert der Zuhörer

²¹ Der Attacca-Übergang, den es in diesem Trio zwischen dem zweiten Satz und dem Finale gibt, stellt eines der einfachsten Mittel zur Negierung der Grenzen zwischen den einzelnen Sätzen dar. Es ist allerdings zu bemerken, dass Franck es in seinen anderen Werken konsequent vermeidet, dieses lapidare Mittel zur Erzeugung der zyklischen Einheit einzusetzen. Die Vereinheitlichung wird bei ihm durch viel avanciertere Techniken verwirklicht.

²² Zu einem so ausgedehnten thematischen Rückgriff gibt es in anderen zyklischen Werken von Franck kaum eine Parallele.

in diesem Abschnitt keineswegs die Orientierung und kann diese großzügig angelegte Wiederkehr problemlos in ihrem ganzen Ausmaß nachvollziehen. Den ganzen Teil durchzieht nämlich eine sehr einfache, einprägsame Melodie, mit der man schon durchaus vertraut ist. Der Ablauf des ganzen Mittelteiles des Rondos lässt sich also im Prinzip von vornherein absehen. Dennoch stellt man beim Erklingen jedes einzelnen Tones der schon bekannten Melodie fest, dass die Art ihrer Harmonisierung im Widerspruch dazu steht, was man im Laufe des ersten Satzes kennengelernt hat. Die an dieser Stelle angewandte choralartige Harmonisierung nimmt man also vor allem vor dem Hintergrund des Kontrastes wahr. Diese neue harmonische Dimension verhindert, dass das Thema zum Stereotyp wird; man kann sich an dieser Musik immer noch freuen, obwohl sie schon zum dritten Mal im Verlauf des Trios auftaucht. Im zweiten Satz von Smetanas Trio kann man noch ein deutlich avancierteres Verfahren beobachten. Das Rondothema bleibt am Ende des Vordersatzes auf dem Ton *d* einen Takt lang stehen (T. 12), d.h. auf einem Ton, von dem im Vorspanntheema das Reminiszenzmotiv einsetzte. Durch diese Ähnlichkeit in dem melodischen Aufbau der beiden Themen wird auch im Rahmen des Rondothemas eine gewisse Affinität zum Kopfmotiv des ersten Satzes erreicht, bzw. zur absteigenden chromatischen Skala, die hinter dem Hauptthema des Kopfsatzes als eine Art subthematischen Gerüsts steckt. Im Unterschied zum Vorspanntheema wird aber dieses Motiv im eigentlichen Rondothema nicht mehr exponiert; es handelt sich nur um eine Anspielung, die in sich den Zauber des Unausgesprochenen trägt. Die Erwartungen des Zuhörers werden also nicht nur getäuscht, er wird sogar daran gehindert, die Konfrontation zwischen dem Vergangenen und Gegenwärtigen zu erleben. Dass diese Konnotation aber durchaus relevant ist, wird zum Schluss des Satzes bestätigt: In T. 234 setzt auf dem Ton *d* eine absteigende chromatische Skala ein, also das Gerüst des Hauptthemas aus dem Kopfsatz.

Was den Finalsatz von Smetanas Trio angeht, ist vor dem Hintergrund der zyklischen Vereinheitlichung vor allem der *Grave*-Teil (T. 467ff.) zu erwähnen, in dem der Charakter des Trauermarsches aus dem zweiten *Alternativo*-Teil des zweiten Satzes in Erinnerung gerufen wird. Um bei dem Vergleich mit dem Drama zu bleiben, lässt sich sagen, dass die Wiederkehr der Trauermarschmusik im Rahmen des ganzen Werkes eine ähnliche Wirkung nach sich zieht wie das retardierende Moment. Wie schon Marta Ottlová gezeigt hat,²³ liegt in diesem Falle eine Reminiszenz vor, die tatsächlich nur auf der Wiederbelebung des

²³ Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Liszt und Smetana. Die Neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik“, in *Liszt und Europa*, hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers (Laaber: Laaber-Verlag, 2008), 270–271.

gleichen Gestus und Charakters beruht, nicht aber auf einer direkten motivischen Verwandtschaft. Die Trauermusik im *Grave*-Teil baut nämlich auf der Transformation des Hauptthemas vom Finalsatz, das Smetana bekanntlich bereits zuvor in der g-Moll-Klaversonate verwendet hat. Das *Grave*-Thema selbst wächst also völlig aus dem Finale heraus, sein Eintritt wird allerdings durchaus im Einklang mit der Dramaturgie der vorausgehenden Sätze antizipiert, d.h. mit Hilfe einer auskomponierten Konfrontation von Dur und Moll. Kurz vor dem Eintritt dieses Teils (T. 455–466) wird nämlich die Tonika-Dominant-Wendung prolongiert, wobei die Tonika zwischen ihrer Dur- und Mollvariante schwankt. Dieses harmonische Motiv wird direkt aus dem Hauptthema des Finales gewonnen, das bei seinen Wiederholungen allmählich immer deutlicher eine vertikale (harmonische) Gestalt annimmt (T. 295ff., 427ff.). Im Finale bei Franck hat der Rückgriff auf die Musik der vorausgehenden Sätze einen starken Reprisencharakter. Erst hier Finale kommt es nämlich zu einer triumphalen Reprise des Ciacconathemas (T. 165ff.), dessen Eintritt im Kopfsatz absichtlich vermieden wurde. Durch die Platzierung dieser Reprise in der Durchführung des Finales wird allerdings dieser formale Teil zu einem ziemlich problematischen Abschnitt, weil er seine Aufgabe, nämlich die Durchführung der Themen des Finales, kaum erfüllen kann. Es ist allerdings zu bemerken, dass eine regelmäßige Durchführung dieser Themen eigentlich von vornherein ausgeschlossen ist, zumal die Themen dieses Satzes zu stark auf dem bereits bekannten diastematischen Material bauen und folglich keine weitere Beleuchtung durch die Techniken der motivisch-thematischen Arbeit benötigen. Die Eingliederung des Ciacconathemas in die Final-Durchführung soll also in erster Linie reguläre Durchführungsverfahren ersetzen.

Die Dur-Apotheose (T. 507ff.) im Finale von Smetanas Trio ist ein Phänomen, das bereits der Autor der ersten Monographie über Smetana – Ernst Rychnovsky – inhaltlich interpretiert hat.²⁴ Die Stichworte „Schmerz“, „Kampf“ und „Sieg“, mit denen er den geistigen Inhalt des Trios beschreibt, lassen erkennen, dass der optimistische Ausgang des Trios von Anfang an vor allem vor dem autobiographischen Hintergrund interpretiert wurde, als Spiegelung von Smetanas Überwindung der Trauer um seine verstorbene Tochter. Der Weg von Moll nach Dur steht allerdings als Mittel der zyklischen Vereinheitlichung in einer langen Tradition.²⁵ Im Unterschied zu dem noch sehr einfach konzipierten Wechsel von Moll nach Dur in Finalsätzen der Klassik wurde diese Wandlung im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich immer mehr dramatisiert und zog

²⁴ Ernst Rychnovsky, *Friedrich Smetana* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924), 285f.

²⁵ Vgl. Karl Heinrich Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Regensburg: Bosse, 1969), 3–15.

sich oft über den ganzen Zyklus hin. Wie im Vorangehenden gezeigt wurde, hat diese Tendenz ihre Spuren in den beiden hier behandelten Werken hinterlassen, ohne dass man bei Francks Trio auf eine außermusikalische Begründung schließen könnte. Im Finale lässt sich hier nebenbei beobachten, dass die Dur-Apotheose in einem selbständigen Abschnitt auskomponiert wird (T. 285ff.). Dieser Abschnitt zeichnet sich durch ein deutlich langsames Tempo (*Molto più lento*) aus und stellt in gewisser Hinsicht eine Analogiestelle zum *Grave*-Teil im Finale von Smetanas Trio dar. Angesichts der Tatsache, dass Franck aber bereits das Finale in Dur eröffnet, verliert diese Dur-Wendung ihre einmalige Wirkung, die sie in Smetanas Trio erzielt.

Obwohl Smetanas Opus 15 einer ganz anderen Tradition verpflichtet ist als das erste Trio op. 1 von Franck, hat es sich gezeigt, dass die beiden Kompositionen viel Gemeinsames haben. Die auffallendste Ähnlichkeit besteht darin, dass sie zum ungefähr gleichen Zeitpunkt dieselbe Problematik der Zyklusvereinheitlichung eröffnen, und zwar innerhalb einer kammermusikalischen Gattung, die nie so streng wie das Streichquartett definiert war. Das Klaviertrio als Gattung hatte nämlich einen offeneren Charakter in formaler und thematischer Hinsicht als das Streichquartett,²⁶ wobei immer wieder Einflüsse anderer Gattungen, – besonders des Instrumentalkonzertes, der Symphonie oder des Sololiedes²⁷ – feststellbar sind. Insofern überrascht es nicht, dass die Idee eines vereinheitlichten Zyklus, die in erster Linie bei der Symphonie verfolgt wurde, bei Smetana und Franck gerade im Rahmen eines Klaviertrios verwirklicht wurde. Die beiden Komponisten haben die zyklische Einheit mit der Anwendung sehr ähnlicher kompositorischer Mittel erzeugt, dennoch ist die Lösung der Problematik einer vereinheitlichten Zyklusbildung in jedem der Werke durchaus originell. Der Grund, warum sich die Formenlehren mit dem vereinheitlichten Sonatenzyklus meistens nur am Rande beschäftigt haben, liegt nahe: Es entzieht sich völlig dem Wesen dieses formalen Konzeptes, verallgemeinert zu werden. An der Verknüpfung einzelner Sätze des Zyklus sind immer mehrere Faktoren beteiligt, wobei die Vernetzung in jedem Werk nach einer eigenwilligen und unwiederholbaren Dramaturgie gestaltet wird. Die zyklische Einheit ist in den beiden Trios durchaus transparent, demzufolge kann sie vom Zuhörer völlig nachvollzogen werden. Wie intensiv das Verfahren der Vereinheitlichung auch sein mag, es hat in keinem der Werke zur Verschleierung

²⁶ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Das Klaviertrio von Lekeu und die Gattungstradition im 19. Jahrhundert“, in *Guillaume Lekeu & son temps. Actes du Colloque de l'Université de Liège*, hrsg. von Philippe Vendrix (Liège: L'Université, 1995), 32.

²⁷ Die gleichzeitige Beteiligung des Klaviers und der Streicher an der melodischen Führung, die etwa in Schumanns Klaviertrios sehr oft vorkommt, ergibt einen Triosatz, der im Wesentlichen der Textur begleiteter Lieder entspricht.

der Grenzen zwischen den einzelnen Sätzen geführt. Im Unterschied zu Liszt etwa hat hier die Mehrsätzigkeit immer noch Priorität. Umso schwieriger ist es, zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen zu vermitteln. Die Aufgabe, vor der Smetana und Franck standen, bestand also darin, die Einzelsätze dem zyklischen Ganzen unterzuordnen, zugleich aber ihre Eigenständigkeit zu bewahren. Obwohl das Finale von Francks Trio in diesem Punkt etwas problematisch erscheint, lässt sich trotzdem sagen, dass dieses höchst anspruchsvolle formale Konzept in beiden Werken erfolgreich umgesetzt ist.

Übersetzung durch die Autorin

On the Unity of the Sonata Cycle in the *Piano Trio in G Minor*, op. 15 by Bedřich Smetana and the *Piano Trio in F Sharp Minor*, op. 1, No. 1 by César Franck

Abstract

Smetana's *Piano trio in G minor* ranks among the first elaborate works by its author, but was received with a critical distance from its very beginning. The study investigates the historical context of the trio's birth, and based on a comparative analysis, aims at emphasizing Smetana's original solution of the sonata cycle and the form in the scope of a chamber ensemble. In order to read the text, a simultaneous study of the scores of both these chamber works by César Franck and Bedřich Smetana would be needed.

K jednotě sonátového cyklu v *Klavírním triu g moll*, op. 15 Bedřicha Smetany a *Klavírního tria fis moll*, op. 1, č. 1 Césara Francka

Abstrakt

Smetanovo *Klavírní trio g moll* patří k prvním vyspělým dílům svého autora, avšak od začátku bylo přijímáno s kritickým odstupem. Studie zkoumá historický kontext vzniku tria a pokouší se díky srovnávací analýze poukázat na Smetanovo originální řešení sonátového cyklu i formy v rámci komorního druhu. Četba textu předpokládá paralelní studium partitur obou komorních děl Césara Francka a Bedřicha Smetany.

Zur Vereinheitlichung des Sonatenzyklus in den Klaviertrios g-Moll op. 15 von Bedřich Smetana

Keywords

Bedřich Smetana; *Piano trio g minor*; comparative analysis; César Franck

Klíčová slova

Bedřich Smetana; *Klavírní trio g moll*; komparativní analýza; César Franck

Markéta Štědrónská
Institut für Musikwissenschaft
Spitalgasse 2-4
1090 Wien, Österreich
marketa.stedronska@univie.ac.at