

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### „Drei Klavierstücke“ und „Allegro“ a-moll von Schubert Zwei vernachlässigte Klavierwerke von 1828

von Beth Shamgar, Ramat Gan/Israel

Franz Schuberts Kompositionen aus dem Jahr 1828 ist stets ein besonderer Platz in seinem Gesamtwerk zugekommen. Sie besitzen die selben Eigenschaften wie viele Spätwerke großer Komponisten: In ihnen begegnet man nicht nur Schuberts Stil auf seiner reifsten Stufe, man erkennt auch in Umrissen die Richtung, die Schubert möglicherweise als Komponist weiter eingeschlagen hätte. Angesichts des neu erwachten Interesses an Schubert überrascht es, daß die beiden Klavierwerke von 1828 — die *Drei Klavierstücke* (D 946) und das *Allegro in a-moll für Klavier zu 4 Händen* (D 947), auch als „Lebensstürme“ bekannt — geradezu übergangen werden. Sie waren bislang nur gelegentlich Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, sie werden selten auf Schallplatten eingespielt und sind noch seltener im Konzertsaal zu hören<sup>1</sup>. Alfred Einstein vermutet in seiner Schubert-Biographie, diese Stücke seien im Hinblick auf eine möglichst rasche Veröffentlichung niedergeschrieben worden und verdienten daher kaum unsere Aufmerksamkeit<sup>2</sup>. Vorliegende Studie versucht dagegen zu zeigen, daß eine solche Vernachlässigung keineswegs gerechtfertigt ist. Beide Werke tragen auf unterschiedliche Weise wesentlich zu unserem Verständnis von Schuberts letzten schöpferischen Leistungen bei.

Über die Entstehung der *Drei Klavierstücke* liegen kaum Dokumente vor. Zu Schuberts Lebzeiten werden sie von keinem seiner Zeitgenossen erwähnt. Erst nach seinem Tode findet sich ein Hinweis bei Schuberts Bruder Ferdinand, der die *Drei Klavierstücke* in seinen Katalog der Schubertwerke aufnimmt, allerdings fälschlich als eine Sonate für Pianoforte in *es-moll*<sup>3</sup>. Auch das Autograph mit dem Entstehungsdatum gibt keine genauere Auskunft. Im Gegenteil, es wirft in bezug auf den Notentext zwei Fragen auf. Die erste gilt dem *As-dur*-Abschnitt des ersten Stücks, der bei Takt 274 beginnt. Zwar geben die meisten Ausgaben der *Drei Klavierstücke*

<sup>1</sup> In deutlichem Gegensatz zu den Literaturangaben zu den meisten anderen Werken Schuberts von 1828 führt Otto Erich Deutsch (*Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Kassel 1978) zu den *Drei Klavierstücken* nur eine einzige Studie, Rudolf Steglich, *Franz Schuberts Osterspaziergang*, in: *ZfM* 91 (1924), S. 360ff., an und keine zum *Allegro in a*. Steglichs Beitrag ist eine programmatische Interpretation der *Klavierstücke*, die von der nicht belegten Annahme ausgeht, daß die Stücke Szenen aus Goethes *Faust* darstellen sollten. Wiederum im Vergleich zu Schuberts anderen Spätwerken, etwa den *Impromptus* D 899 und D 935, ist die Zahl der Einspielungen der *Drei Klavierstücke* und des *Allegro in a* mit nicht mehr als fünf bzw. zwei Aufnahmen klein.

<sup>2</sup> Alfred Einstein nimmt in *Schubert. The Man and His Music*, New York 1951, eine überraschend kritische Haltung gegenüber diesen beiden Werken ein (vgl. S. 315 und auch S. 322ff.). Einstein vertritt die Meinung, daß sie auf einen Brief von Probst vom 15. April 1828 hin entstanden seien, in dem dieser sich bereit erklärt, Schuberts Trio in *Es-dur* (D 929) zu veröffentlichen, dann aber hinzufügt: „[...] jedoch hoffe ich noch, daß Sie demnächst meine Bitte erfüllen werden, mir ehestens einige ausgewählte Kleinigkeiten für Gesang oder à 4 mains zu senden [...]“ (O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 511). Maurice Brown streift in *Schubert. A Critical Biography*, London 1958, ganz flüchtig die *Drei Klavierstücke*. Im Gegensatz zu Einstein ist dieses Werk seiner Ansicht nach gleichrangig mit den *Impromptus* op. 90 (D 899) und op. post. 142 (D 935) sowie den *Moments Musicaux* op. 94 (D 780) (vgl. seine Besprechung auf S. 227). Auch betrachtet Brown das *Allegro in a* positiver als Einstein (vgl. S. 286).

<sup>3</sup> Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 372. Ferdinand gab der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* (1839) eine skizzenhafte Biographie seines Bruders. Am Ende seines Beitrags fügte er einen Katalog von Schuberts Werken bei.

## I.

<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>B</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>C</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>
<i>es-Es</i>		<i>H</i>		<i>es-Es</i>		<i>As</i>		<i>es-Es</i>
1	111	118	154	161	272	279	323	328

## II.

<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>B</b>					<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>C</b>			<b>Ü</b>	<b>A</b>		
<i>Es</i>		<i>c</i>	<i>D/d</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>C</i>	<i>Es</i>		<i>as</i>	<i>Ces = H/h</i>	<i>as</i>		<i>Es</i>		
1	31	32	40	49	52	54	55	70	79	110	112	122	139	158	189	195

## III.

<b>A</b>									<b>Ü</b>	<b>B</b>					<b>B</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>			
<i>C</i>	<i>d</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Es</i>	<i>C</i>		<i>Des</i>	<i>as</i>	<i>Ges</i>	<i>es</i>	<i>Des</i>	<i>des</i>	<i>fes</i>	<i>Des</i>	(wie T. 74-120)	(wie T. 1-70)		
1	6	11	19	43	45	47	51	59	70	74	95	101	105	109	114	116	118	120	147	157	224

(Ü = Überleitung)

Abbildung 1: Das harmonische Schema in Schuberts *Drei Klavierstücken*

(einschließlich der frühesten) diesen Teil wieder, im Autograph hat Schubert ihn aber selbst gestrichen<sup>4</sup>.

Es ist nicht sicher, welche Gründe hinter dieser Revision standen. Möglicherweise beschloß Schubert die Streichung dieses Teils, um einen stärkeren Kontrast zum zweiten Stück herzustellen, das einen ähnlich placierten Zwischensatz in *as*-moll enthält. Darüber hinaus wollte er womöglich die Gesamtanlage der Gruppe straffen. Indem Schubert den *As*-dur-Abschnitt aus dem ersten Stück herausnimmt, erhält er eine dreiteilige Liedform, ähnlich der des dritten Stückes, so daß für das rondoähnliche zweite Klavierstück ein Rahmen entsteht.

Die zweite Frage, die das Autograph aufwirft, ist grundsätzlicherer Art. Da Schubert das dritte Stück auf ein anderes Papier als die ersten beiden schrieb, hat man die Möglichkeit erwogen, daß die drei Stücke nicht als Gruppe konzipiert waren. Dennoch betrachtet man allgemein die *Drei Klavierstücke* auf Grund von Handschrift und Faktur als zusammengehörig<sup>5</sup>. Weiter unten wird gezeigt, daß die drei Stücke auch stilistisch ein Ganzes bilden.

Als Gruppe betrachtet, führen uns die *Drei Klavierstücke* unmittelbar in Schuberts Spätstil ein. Die Wahl der Tonart in den drei Stücken (*es*-moll, *Es*-dur und *C*-dur) entspricht Schuberts Vorliebe für *b*-Tonarten in den späten Werken<sup>6</sup>. Trotz ihrer verschiedenen Grundtonarten scheinen die drei Stücke wegen der tonartlichen Querverweise, die Schubert in die harmonische Disposition im Großen einwebt, offensichtlich dem gleichen, harmonischen Stoff zu entstammen. Im dritten Stück gewinnt seine Technik, früher verwendete Tonarten wieder aufzugreifen, große Bedeutung. Hier führen die vorübergehenden Modulationen nach *B*-dur und *Es*-dur in den Rahmenteil und die vorherrschenden *b*-Tonarten im Mittelteil die Tonart *C*-dur in den Bereich von *Es*-dur.

Ebenfalls typisch für Schuberts späte Kompositionen ist die Verwendung zweier kontrastierender Formen der harmonischen Disposition. Im ersten Stück (siehe Abbildung 1) verbindet Schubert eine einfache Tonartendisposition mit gewagten Übergängen von einem Teil zum anderen. Dagegen weisen das zweite und dritte Stück weitgespannte Tonartenpläne auf, in denen stark modulierende Passagen mit harmonisch stabilen Blöcken wechseln. Schuberts Wahl der tieferen zweiten Stufe als Rahmen für den modulierenden Mittelteil des dritten Stückes erinnert den Zuhörer unwillkürlich an ähnlich hervorstechende Sekundbeziehungen in anderen Spätwerken<sup>7</sup>.

Innerhalb dieses harmonischen Rahmens balanciert Schubert sorgfältig chromatische Strecken gegen diatonische aus, dabei verwendet er bezeichnenderweise die erstgenannten als Hintergrund für seine Grundtonart. Diese Technik kann man verfolgen, wenn man den diatonischen Refrain des zweiten Stückes mit den stark modulierenden kontrastierenden Episoden vergleicht. Die chromatisch geprägten Zwischenspiele verleihen der Grundtonart *Es*-dur eine Art ‚durchsichtiger Unschuld‘, die Schubert durch eine naive volksliedartige melodische Linie bewußt betont. Eine ähnliche Balance herrscht auch in den beiden anderen Stücken vor — im chromatischen Abschnitt vor dem *Es*-dur-Höhepunkt im ersten Stück (T. 74ff.) und in der chromatischen Hinführung nach *C*-dur im dritten Stück (T. 42ff.). In beiden Fällen verleiht die chromatische

<sup>4</sup> Siehe O. E. Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis*, S. 607. Im Autograph fehlt jeder Titel. Anscheinend erhielt dieses Werk in der ersten Ausgabe, 1868 veröffentlicht und anonym von Johannes Brahms herausgegeben, den Titel *Drei Klavierstücke*.

<sup>5</sup> Ebda.

<sup>6</sup> Obwohl nur ungefähr die Hälfte von Schuberts Werken von 1828 tatsächlich in *b*-Tonarten komponiert wurden, neigt eine bedeutende Zahl weiterer Kompositionen wie das *Streich-Quintett* in *C* (D 956) stark zu Modulationen zu *b*-Tonarten hin. Darüber hinaus zeigt ein Überblick über diese Werke in *b*-Tonarten, daß sie zu Schuberts wesentlichen späten Kompositionen gehören — z. B. die *Fantasie in f* für Klavier zu 4 Händen (D 940); die *Klaversonaten* in *c*-moll und *B*-dur (D 958 und D 960) und die *Messe in Es* (D 950) usw.

<sup>7</sup> Vgl. zum Beispiel die *Fantasie in f* (D 940), in der der zweite und dritte Abschnitt in *fis*-moll stehen, oder das *Streich-Quintett* (D 956), in dem sich der Mittelteil des zweiten Satzes von *E*-dur nach *f*-moll wendet. Weitere für Schubert typische harmonische Merkmale wie die Verlagerung von Dur nach Moll und Terzbeziehungen kann man den tabellarischen Analysen (Abbildung 1) entnehmen.

Einführung dem Augenblick der Ankunft am diatonischen Ziel die Qualität eines harmonischen Durchbruchs.

Das harmonische Detail in den drei Stücken erlaubt uns, wie so oft bei Schuberts Musik, die interessantesten Einblicke in den Stil des Komponisten. So offenbaren zum Beispiel die Übergänge zwischen den verschiedenen Teilen im ersten und dritten Stück Schuberts Technik, durch überraschende Übergänge bekannte tonartliche Beziehungen in ein neues Licht zu stellen. Im ersten Stück steigert Schubert zwischen den Teilen A und B die Dramatik der Terzverwandtschaft, indem er während eines knappen Drehpunkts mit zwei Akkorden von *Es*-dur nach *H*-dur wechselt (T. 114–117).

Auf einem anderen, aber ebenso überraschenden Weg kehrt Schubert von *H*-dur nach *es*-moll zurück: unerwartete Auflösungen in verminderte Septakkorde im Verein mit schrittweisem chromatischem Gleiten (T. 154b–155). Im dritten Stück verwandelt Schubert den Eintritt in *Des*-dur (T. 74ff.) in ein bedeutendes eindrucksvolles Ereignis, indem er einen nichtdominanten verminderten Septakkord verwendet<sup>8</sup>.

Schubert kombiniert die oben dargelegten harmonischen Effekte typischerweise mit ergänzenden Gesten in anderen Bereichen, so daß Kongruenzen entstehen, die ebenfalls für seinen Spätstil kennzeichnend sind. So bedient er sich zum Beispiel im dritten Stück einer einfachen Satztechnik, um den nicht-dominantisch verwendeten verminderten Septakkord hervorzuheben. In allen drei Stücken spielt darüber hinaus die Dynamik eine wesentliche Rolle. Jeder Übergang zu einem neuen Teil fällt mit einem deutlichen Rückgang der Lautstärke zusammen. Die plötzliche dynamische Beruhigung verleiht Schuberts harmonischen Zielen ein Gefühl von Ferne – Modulieren bedeutet, weite Strecken hinter sich zu bringen.

Außer der Harmonik ist Schuberts sichere Handhabung von rhythmischem Fluß und Abbruch der Bewegung im ersten und dritten Stück das wahrscheinlich hervorragendste Kennzeichen seines späten Stils. Hier überträgt Schubert auf die Klaviermusik eine Technik, die er ursprünglich im Zusammenhang mit dem Lied entwickelt hatte. Er setzt eine rhythmisch gleichförmige Bewegung in Gang, die auf einer wiederholten Figur beruht. Schubert behält diese so lange bei, bis der Eindruck der Kontinuität geweckt ist. Dann, nachdem das Schema als Norm akzeptiert worden ist, unterbricht er unvermittelt den musikalischen Fluß. Für diese Technik seien zwei bekannte frühe Beispiele in seinen Liedern angeführt: In *Gretchen am Spinnrade* (D 118) stellt Schubert die Begleitung ein, als Gretchen von ihren Erinnerungen dermaßen überwältigt wird, daß sie zu spinnen aufhört; im *Erlkönig* (D 328) bricht er die ‚Galopptriolen‘ ab, um das Ende des Ritts und den Tod anzudeuten. Auf die Instrumentalmusik übertragen, gewinnt solch ein plötzliches Unterbrechen zusätzliche Schärfe: Der rhythmische Einschnitt hat hier keine spezifisch ‚programmatische‘ Bedeutung mehr, und indem der Einschnitt weniger unmittelbar verständlich ist, wirkt er beunruhigender (vgl. im ersten der *Drei Klavierstücke* T. 17–62).

Es ist hervorzuheben, daß Schubert den rhythmischen Schock nicht durch ein allmähliches Verzögern ankündigt. Vielmehr scheint er es darauf angelegt zu haben, den Hörer zu überraschen<sup>9</sup>. Bei einer richtigen Aufführung macht allein die dramatische Kraft dieser Geste es schwierig, Einsteins Bewertung der *Klavierstücke* als „somewhat lovesick“ und „empty“ zuzustimmen<sup>10</sup>.

Auch über die Entstehung des unmittelbar nach den *Drei Klavierstücken* im Mai 1828 komponierten vierhändigen *Allegro a*-moll ist nur wenig bekannt. Anton Schindlers Katalog der Schubertwerke erwähnt das *Allegro*; hier ist es unter anderen Kompositionen aus dem Jahr 1828 als „Duo für Pianoforte in a-Moll“ angeführt<sup>11</sup>. Ähnlich wird das *Allegro* auch im oben genann-

<sup>8</sup> Zwar fehlt das *B* in diesem Akkord, aber er erfüllt dennoch die Funktion eines verminderten Septakkords.

<sup>9</sup> In seinem einfühlsamen Beitrag *Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music*, in: *MQ* 61 (1975), S. 528–545, verweist William S. Newman auf Schuberts sorgfältige Redaktion und betont, wie wichtig es sei, das Tempo nicht zu verändern, es sei denn, Schubert habe es ausdrücklich selbst angegeben.

<sup>10</sup> A. Einstein, *Schubert*, S. 323.

<sup>11</sup> O. E. Deutsch, *Schubert. Erinnerungen*, S. 372.

ten Katalog von Ferdinand Schubert bezeichnet<sup>12</sup>. Anscheinend erhielt er den eher unglücklichen Titel „Lebensstürme“ vom Herausgeber der Erstausgabe, die 1840 erschien<sup>13</sup>. Zwar hat sich eine Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun mit dem Titel „Duo. von Franz Schubert May 1828“ erhalten, aber das Autograph selbst ist verlorengegangen<sup>14</sup>.

Das *Allegro* besitzt zwar gewisse stilistische Gemeinsamkeiten mit den *Drei Klavierstücken*, insgesamt zeigt es jedoch andere Aspekte von Schuberts spätem Stil. Im Gegensatz zu den *Klavierstücken* ist die komplexe Satzstruktur des *Allegro* beachtlich, das mit der Dichte seines Kontrapunktes die meisten anderen späten Klavierstücke Schuberts übertrifft<sup>15</sup>. Es ist reich an kanonischer und freier Imitation und erreicht den Gipfel an struktureller Intensität in dem aufwallenden Kontrapunkt in der Durchführung (vgl. T. 266ff.).

Weiter hebt sich das *Allegro* von Schuberts anderen Spätwerken durch die Wahl bestimmter Register und die Placierung von Themen ab. In den meisten anderen reifen Werken in Sonatenform ordnet Schubert die melodischen Hauptideen in einer Reihe aufsteigender Bögen an. Die Schlußgruppen in der Exposition stehen im allgemeinen in einem höheren Register als das erste und zweite Thema. Auf breiterer Ebene läßt sich diese Tendenz auch in der Reprise erkennen: Die zweite Hälfte der Reprise erhebt sich meistens deutlich über ihre Entsprechung in der Exposition<sup>16</sup>. Im *Allegro* nimmt Schubert eine grundlegende Änderung dieses Schemas vor. Obwohl das zweite Thema in Geist und Register ‚himmlisch‘ ist, wurde die Schlußgruppe in die Mittellage gesetzt (vgl. T. 534ff.). Als noch wichtiger aber erscheint, daß in der Reprise der Schwerpunkt überraschend tief liegt. Zum Teil wegen der Registerwahl und zum Teil wegen der zuvor beschriebenen dichten Strukturen erhalten große Teile der Reprise einen ungewöhnlich dunklen Klang<sup>17</sup>.

Ähnliche Versuche, die Grenzen des eigenen Stils zu erweitern und neue Ausdrucksmittel zu entwickeln, kann man an Schuberts Behandlung der Harmonik im *Allegro* beobachten. Der harmonische Plan stellt einen modulatorischen ‚Gewaltakt‘ in Schuberts Werk dar.

Während einige der Tonarten lediglich Zwischenstationen für die wichtigeren harmonischen Ziele darstellen, verwendet Schubert doch bedeutenden Raum für weitreichende Modulationen, die den harmonisch stabileren Bereichen wie der Schlußgruppe in Exposition und Reprise (T. 211ff. und 531ff.) und den beiden abschließenden Passagen (*H*-dur und *E*-dur) der beiden Teile der Durchführung (T. 286ff. und 317ff.) ein zusätzliches Maß an Ruhe verleihen. Wie in den *Klavierstücken* moduliert Schubert lieber zu den *b*-Tonarten hin: Diese ‚stumpferen‘ Tonarten nutzt er, um die Kreuz-Tonarten hervorzuheben. Diese, insbesondere das *A*-dur in der Reprise, erscheinen feiner ziseliert, verglichen mit dem vorherrschenden harmonischen Umfeld. Darüberhinaus stellt Schubert auch aus strukturellen Gründen Tonkontraste auf: Überraschende Nebeneinanderstellung trennt die Exposition von der Durchführung und die Reprise von der Coda.

Inmitten dieses allgemeinen Rahmens reicher und schneller Modulationen findet man im *Allegro* immer noch Belege der für Schubert typischen Zurückhaltung, und zwar insbesondere bei seinem sparsamen Gebrauch des übermäßigen Quintsextakkords am Ende der Überleitung zum zweiten Tonartenbereich (T. 81–85). Die Überleitung selbst setzt bei Takt 43 ein und enthält zwei oft bei Schuberts Überleitungen innerhalb der Sonatenform angetroffene Kennzeichen (die im allgemeinen allerdings nicht im selben Abschnitt erscheinen): eine weitschweifige, stark

<sup>12</sup> NZfM 10 (1839), S. 143.

<sup>13</sup> O. E. Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis*, S. 608.

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Schuberts wachsendes Interesse am Kontrapunkt in seinem letzten Lebensjahr ist nicht nur durch Beispiele in seiner Musik belegt, sondern auch durch seinen Unterricht bei Simon Sechter. Vgl. Alfred Mann, *Schubert's Lesson with Sechter*, in: *19th Century Music* 6 (1982–1983), S. 159ff.

<sup>16</sup> Diese Art von Stimmlagenschema wird man deutlich in Schuberts *Klaviersonate in a-moll* (D 784), 1. Satz, oder in seiner *Klaviersonate in B-dur* (D 960), besonders im letzten Satz, bemerken.

<sup>17</sup> Trotz der unterschiedlichen Klangfülle von Schuberts Klavier und dem modernen Flügel bleibt die Stimmlage überraschend tief und die Tonqualität demzufolge dunkel.

*Exposition*

HS					Ü	SS				HS'	SS'				Epil.	Ü	
<i>a</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>a</i>			<i>As</i>	<i>B</i>	<i>Ges</i>	<i>As</i>		<i>C</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>a</i>
1	27		33		43	89		97		134	138		146		211	251	

*Durchführung*

## Teil I

<i>f</i>	<i>Des</i>	<i>Ges</i>	<i>es</i>	<i>h</i>	<i>G</i>	<i>e</i>	<i>H</i>
259	270	274	276	278	282	284	286

## Teil II

<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>F</i>	<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
300	303	305	307	309	313	315	317	331

*Reprise*

HS	(HS)	HS'	(HS)		Ü	SS				HS'	SS'				Epil.	Coda		
<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>f</i>		<i>F</i>	<i>G</i>	<i>Es</i>	<i>F</i>		<i>A</i>	<i>H</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>a</i>
347	371	389	394	400	402	404	427	438		446		454	458		466		531	577

(HS = Hauptsatz; SS = Seitensatz; Ü = Überleitung; (HS) = Verarbeitung des HS)

Abbildung 2: Das harmonische Schema in Schuberts *Allegro* in *a*-moll

chromatische Führung, gefolgt von einer plötzlichen Verlagerung zur zweiten Tonart. Der erste Teil dieser Überleitung durchläuft eine Reihe verschiedener Tonarten, um dann bei Takt 58 einen Kreis zurück zum Grundton zu beschreiben; bei Takt 81ff. findet eine abrupte Wendung nach *As-dur* statt.

Anfänglich erscheint die enharmonische Umdeutung von *Gis-dur* nach *As-dur* als der auffälligste Effekt in der zweiten Hälfte der Überleitung. Stilistisch mindestens ebenso wichtig ist jedoch Schuberts Einführen des herkömmlich üppigen übermäßigen Quintsextakkords in einem knappen linearen Satz. Zwar verweist Schubert durch die ungewöhnliche Umkehrung auf das koloristische Potential dieses Akkords, der hauptsächlich Eindruck aber ist der des 'Understatements' und der Zurückhaltung.

Auch bei seiner Art der Tonartendefinition beschreitet Schubert neue harmonische Wege. Wenn wir kurz zur ersten Hälfte der Überleitung zum zweiten Thema zurückkehren, so stellen wir fest, daß Schubert unsere Erwartungen in bezug auf die Harmonik durch ein überraschendes und anhaltendes Vorenthalten einer Reihe angedeuteter Tonarten geschickt manipuliert.

### Notenbeispiel

The musical notation example consists of two staves. The first staff begins at measure 41 and the second at measure 52. Below the staves, chord labels are provided for various measures: 'a', 'a II b', 'a', 'Es', 'c', 'As = G II b', 'G', 'Des', 'b', 'Ges = F II b', 'F', and 'd'. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings like 'fz', and articulation marks such as accents and slurs.

Bedient sich Schubert auch in anderen Spätwerken dieser kalkulierten harmonischen Ambiguität, so stechen diese Takte wegen des raschen harmonischen Rhythmus und der sich daraus ergebenden Konzentration von Tonarten innerhalb einer kurzen Zeitspanne als ein extremes Beispiel dieser Technik hervor.

Außergewöhnlich in bezug auf Schuberts Spätstil ist die harmonische Unsicherheit, die er im *Allegro* bei der Fortspinnung des Eröffnungsthemas in der Reprise erzeugt (T. 371 ff.). Hier ist die harmonische Ambiguität von einer völlig anderen Art. Statt bestimmte Tonarten anzudeuten, die dann nicht bestätigt werden, verwendet Schubert den dissonanten Kontrapunkt, um unser Gefühl für eine eindeutige Tonalität aufzuheben. Nur gelegentlich läßt ein ‚Aufklaren‘ die wahre Grundtonart *a-moll* durchscheinen.

Abschließend ist Schuberts Konzeption der Sonatenform im *Allegro* zu erwähnen. Besonders der Durchführungstil straft die so häufig gegen Schubert erhobene Kritik Lügen, wonach er im Umgang mit großen Formen keinen Erfolg gehabt haben soll. Hier hat Schubert sicherlich eine der prägnantesten und dramatischsten Durchführungen seiner Instrumentalwerke geschaffen. Wie in Abbildung 2 oben gezeigt, gliedert sich die Durchführung in zwei parallel gebaute Teile. Die erste Hälfte jedes Teils bietet einen dichten Kontrapunkt, häufigen dynamischen Wechsel und schnelle Modulationen; in der zweiten Hälfte treten an ihre Stelle einfachere Satzstrukturen, eine ruhigere Dynamik und lange, stabile Orgelpunkte. So gelingt Schubert in der Durchführung ein Gleichgewicht von Gegensätzen: Die durch die aggressiven Kontrapunktversionen des Themas und die harmonische Instabilität erzeugte Spannung wird aufgelöst in lyrische Melodie

bzw. schwebende harmonische Plateaus umgewandelt. Gleichzeitig schwächt Schubert das Offensichtliche der Wiederholung ab, indem er den ganzen zweiten Teil zu einer intensivierten sequenzartigen Neuformulierung des ersten macht (siehe die Änderungen in T. 305 ff.).

Zusammengenommen bieten die *Drei Klavierstücke* und das *Allegro a-moll* einen Querschnitt durch Schuberts Stil im Frühjahr 1828. Hier kann man all jene stilistischen Merkmale erkennen, die gleichsam das Wesen von Schuberts musikalischer Persönlichkeit aufzeigen: gedrängte Kontrapunktstrukturen, die mit zarten Klanggeweben abwechseln; sorgfältige Disposition der Tonlagen, so daß Registerwechsel eine dramatische Bedeutung annehmen; Ausschöpfen der diatonischen Harmonik in ihrer Wechselwirkung mit chromatischen Effekten; von bildhaften Assoziationen geprägte Rhythmik (Kontrast von musikalischem Fluß und Einschnitt) und schließlich feine Kombinationen der Elemente, insbesondere Harmonik und Dynamik. Vor allem das *Allegro* ermöglicht es uns zu beobachten, wie Schubert allmählich den Bereich seines eigenen Stilgebietes erweitert.