

Zu Berwalds Modifikationen der Sonatenhauptsatzform

von Markus Waldura (Saarbrücken)

In allgemeinen Würdigungen Franz Berwalds wie in Spezialstudien zu einzelnen seiner Kompositionen wird regelmäßig auf die formalen Innovationen in seinen mehrsätzigen Instrumentalwerken hingewiesen. Die Autoren beziehen sich dabei hauptsächlich auf Berwalds Bestrebungen zur Vereinheitlichung des viersätzigen Zyklus, beschreiben aber auch eigenwillige Umprägungen der Sonatenhauptsatzform, die sich insbesondere in den Kopfsätzen und Finali seiner Sinfonien und Kammermusikkompositionen beobachten lassen. Das Ausmaß, in dem Berwald gegen die von der gerade entstehenden Formenlehre normierten formalen Konventionen zeitgenössischen Komponierens verstößt, wird in den meisten Publikationen jedoch nur partiell deutlich. Während Texte von einführendem Charakter im Allgemeinen nur die spektakulärsten Formexperimente des Komponisten erwähnen,¹ gelangen Einzelanalysen zum Teil zu weiter reichenden Einsichten in den Zusammenhang zwischen der Modifikation der Sonatenform im Einzelsatz und der Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus² sowie in die wechselseitige Bedingtheit von Motivstruktur und irregulärer Umstellung der Formteile.³ Sie weisen so an Einzelfällen auf, was für das gesamte Korpus von Berwalds mehrsätzigen Instrumentalkompositionen untersucht und in seiner Genese verfolgt werden müsste: der Zusammenhang zwischen Veränderungen, die die Binnenstruktur der Formteile betreffen, Experimenten mit der Umstellung, Ausweitung bzw. Reduktion dieser Formteile innerhalb des Einzelsatzes und der Verklammerung der Sätze des mehrsätzigen Zyklus durch attacca-Spielvorschriften und Themenzitate.

¹ Es sind dies Berwalds Experimente mit der Vereinheitlichung des mehrsätzigen Zyklus durch Einschluss eines Satzes in einen anderen. Besonders häufig wird in der Literatur die Integration des Scherzos in den langsamen Satz im *Septett* und in der *Sinfonie singulière* erwähnt, vgl. etwa Robert Layton: *Franz Berwald*, London 1959, S. 131. Nur vereinzelte Autoren führen weitere Beispiele an, so Eric Frederick Jensen, *Walls of Circumstance: Studies in Nineteenth-Century Music*, Metuchen 1992, S. 31 f., den Rückgriff auf ein Thema des langsamen Satzes am Beginn des Finales der *Sinfonie sérieuse* und Bo Wallner, *Den svenska stråkkvartetten. En sammanställning. I. Klassicism och romantik* (= Kungliga Musikaliska akademins skriftserie 24), Stockholm 1979, S. 59, die Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo im *Klaviertrio C-Dur* von 1845. Insbesondere Abhandlungen über Berwalds Streichquartette beschreiben die Ausweitung des Verfahrens der Satzverschränkung auf sämtliche Werkteile im Es-Dur-Quartett (s. u.). Die weniger spektakulären Innovationen in Berwalds Klavierkammermusik – die pausenlose Verknüpfung sämtlicher Sätze und deren Verklammerung durch Themenzitate – werden hingegen deutlich seltener zur Sprache gebracht: Layton, S. 139, erwähnt die Themenzitate in den Finali des Klaviertrios d-Moll und des Klavierquintetts c-Moll, Jensen, S. 31 f., die ungewöhnliche Satzfolge und die Durchkomposition in letzterem Werk.

² So kann Klaus Stahmer für das *Duo für Violoncello und Klavier* zeigen, dass die Vermeidung der Grundtonart in der Reprise des Kopfsatzes im Kontext der formalen Gesamtkonzeption gesehen werden muss, in der das Finale auf der Ebene des Werkzeugen die Funktion der Reprise übernimmt, vgl. Klaus Stahmer, „Zur zyklischen Sonatenform. Franz Berwalds Duo für Violoncello und Klavier (1858)“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas, Kurt Gude-will zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel 1978, S. 79–90 und ders., „Ein Beitrag Berwalds zur romantischen Sonatenform. Das Duo für Violoncello und Klavier (1858)“, in: *STMf* 59 (1977), S. 22–33. Zu ähnlichen Schlüssen gelangt Friedhelm Krummacher bei seiner Interpretation des Es-Dur-Quartetts vgl. „Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel u. a. 1982, S. 166 f.; ders., „Nationalmusik als ästhetisches Problem. Über die Streichquartette von Franz Berwald“, in: *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a., Kassel u. a. 1999, S. 89–93; ders., *Das Streichquartett* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6/2), Laaber 2003, Bd. 2, S. 109 f.

³ Vgl. Friedhelm Krummacher, „Berwalds Singulière – eine singuläre Sinfonie“, in: *Berwald-Studien. Referate der Berwald-Symposions*, hrsg. von Hans Åstrand, Stockholm 1996, S. 13–30, insbesondere S. 23 und 29.

Im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen Modifikationen, die Berwald an der Sonatenhauptsatzform vornimmt. Auswirkungen, die die Umprägung einzelner Formelemente – etwa die quasi thematische Verselbstständigung von Sequenzsektionen – auf die Form des Satzes hat, werden dabei gleichwohl ebenso berücksichtigt wie der Zusammenhang zwischen formalen Innovationen auf der Ebene des Einzelsatzes und der neuartigen Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus. Aus dem Bestand an Sonatensätzen wurden solche ausgewählt, die in der Entwicklung von Berwalds Umgang mit tradierten Formen eine Schlüsselstellung einnehmen und in denen die formalen Innovationen des Komponisten besonders prägnante und für Berwalds Formauffassung repräsentative Lösungen zeitigen. Es sind dies die Kopfsätze⁴ der Klaviertrios in Es-Dur und d-Moll sowie des Streichquartetts in Es-Dur und damit der späten, ab 1849 entstandenen Kammermusikwerke Berwalds, die in der Handhabung tradierter Formen die größten Freiheiten aufweisen.

Damit wird angenommen, dass die späten Kammermusikwerke die letzte Phase einer Entwicklung bilden, die sich durch alle in Sonatenform gehaltenen Werke des Komponisten hindurch verfolgen lässt – und zwar unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu den Gattungen Sinfonie, Solokonzert und Kammermusik. Die formalen Freiheiten der späten Kammermusikwerke werden als folgerichtige Fortentwicklung jener Formexperimente angesehen, die sich in Berwalds Instrumentalwerken aus der Zeit um 1820 und insbesondere in den zwischen 1841 und 1845 entstandenen Orchesterwerken beobachten lassen.

Einer solchen, die Gattungsdifferenzen ignorierenden Sichtweise ließe sich sogleich entgegenhalten, dass die Häufung besonders gewagter Normverstöße in Berwalds später Kammermusik nicht allein aus der immanenten Logik seiner künstlerischen Entwicklung, sondern auch aus der besonderen Ästhetik der Gattung Kammermusik zu erklären sein könnte. In der Tat galt Kammermusik auch Berwalds schwedischen Zeitgenossen in besonderem Maße als Ort formaler und satztechnischer Experimente. Das belegt nicht zuletzt Ludvig Normans 1859 erschienene Rezension jener Klaviertrios von Berwald, die auch Gegenstand dieses Aufsatzes sind. Norman eröffnet seinen Artikel mit grundsätzlichen Reflexionen über die Notwendigkeit formaler Innovation in der Musik. Wie die von ihm erwähnten Werke verraten, hat er dabei vor allem die Sonatenform und den mit ihr verbundenen viersätzigen Zyklus im Sinn und sieht den Ausgangspunkt für formale „Emanzipationsversuche [...] in Beethovens letzten Quartetten“⁵. Wenngleich er als besonders gelungenes Beispiel für die Vereinheitlichung der mehrsätzigen Form Robert Schumanns d-Moll-Symphonie nennt,⁶ so stellt er doch ausdrücklich fest, dass sich „diese neuen Veränderungen in formaler Beziehung [...] auch, ja vielleicht vor allem, auf die Kammermusik erstreckt“ haben und führt als Beweis für diese Behauptung Berwalds Leistungen in dieser Gattung an.⁷

⁴ Mit Ausnahme der beiden Klavierquintette, deren groß angelegte Finali sich jedoch auf die Form des Sonatenrondos zurückführen lassen, weisen die Kopfsätze in Berwalds Sonatensatzzyklen meist die komplexeste Gestaltung auf.

⁵ Ludvig Norman, „Franz Berwalds Kammermusik-Werke“, in: *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Erling Lomnäs (= Sämtliche Werke, Supplement), Kassel u. a. 1979, S. 490; schwedisches Original: *Tidning för Theater och Musik*, Stockholm 1859, Nr. 7, 8 und 10.

⁶ Vgl. ebd.: „Daher auch scheint Schumann in seiner ‚Symphonie in einem Satze‘ [...] unter allen neueren Autoren der Lösung des formalen Problems am nächsten gekommen zu sein“.

⁷ Ebd., S. 491.

Normans Ausführungen belegen somit indirekt, dass er die Umbildung der Sonatenform als gattungsübergreifendes Phänomen ansah. Diese Grundannahme berührt sich mit dem methodischen Ansatz der Formenlehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die – zumindest innerhalb der Instrumentalmusik – Formschemata als universell gültig betrachtete. Bereits Heinrich Christoph Koch konnte bei der Beschreibung des ersten Allegros der Sinfonie auf die in formaler Hinsicht verwandten Gattungen der Sonate und des Konzerts verweisen. Macht er noch auf gattungsspezifische Unterschiede aufmerksam, die den Umfang und die Verkettung der „melodischen Theile“⁸ betreffen, so verweist Anton Reicha 30 Jahre später in seiner Beschreibung der Coupe binaire unterschiedslos auf Streichquartette und Sinfonien als mögliche Realisierungen. Für Adolf Bernhard Marx schließlich besteht der historische Prozess der musikalischen Entwicklung primär in der Entfaltung von Formen, nicht von Gattungen.

Gegen diese Gattungsindifferenz der Formenlehren ließen sich freilich gattungsästhetische Reflexionen aus dem Bereich der philosophisch fundierten Musikästhetik der Zeit ins Feld führen.⁹ Die Frage nach dem Einfluss der Gattungsästhetik auf die Entwicklung der Sonatenform ist im Fall von Berwalds Schaffen jedoch schon allein deswegen kaum befriedigend zu beantworten, weil der Komponist in bestimmten Schaffensphasen bestimmte Gattungen nahezu ausschließlich pflegte. Dass er in den zwischen 1841 und 1845 entstandenen Orchesterwerken bei der Umgestaltung des viersätzigen Zyklus wie der Sonatenhauptsatzform noch nicht zu so radikalen Lösungen vorstieß wie in der ab 1849 komponierten Kammermusik, könnte seine Ursache sowohl in der unterschiedlichen Ästhetik der beiden Gattungen als auch in seiner künstlerischen Entwicklung haben. Für die letztere Erklärung spricht die Tatsache, dass Berwald in allen Phasen seines Schaffens Kammermusik komponiert hat und diese im Innovationsgrad jeweils den zeitgleich entstandenen Orchesterwerken entspricht. So weist beispielsweise das einzige Kammermusikwerk aus der Phase der Orchesterkomposition zwischen 1841 und 1845, das 1845 entstandene Klaviertrio in C-Dur, sowohl in der Gestaltung der Sonatenhauptsatzform als auch des viersätzigen Zyklus die gleichen Besonderheiten auf wie die im selben Jahr komponierte *Symphonie singulière*: Wie in dieser wird im ersten Satz die Reprise des Hauptthemas ausgelassen und das Scherzo in den langsamen Satz integriert. Innovationen, die bereits Modifikationen der Sonatenhauptsatzform in den späten Kammermusikwerken vorwegnehmen, finden sich hingegen gerade in Orchesterwerken des Zeitraums, insbesondere im *Elfenspiel* und im Finale der *Sinfonie singulière*.¹⁰ Die Gattungsindifferenz von Berwalds formalen Innovationen bestätigt auch ein Blick auf sein Klavierkonzert, das 1855, mithin in der Phase der Kammermusikproduktion nach 1849, entstand und das in der Handhabung der Sonatenform den zeitlich benachbarten Klavierkammermusikwerken näher steht als den Orchesterwerken der 1840er-Jahre.

⁸ Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*, Leipzig 1793, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969, S. 305.

⁹ Vgl. Krummacher, „Gattung und Werk“, insbesondere S. 155–158.

¹⁰ Im *Elfenspiel* fehlt am Ende der Exposition eine Schlussgruppe. Stattdessen wird an dieser Stelle ein Expositionsabschnitt wiederholt. Das Fehlen einer Schlussgruppe und das Vorziehen von Teilreprise von Formabschnitten in die Exposition gehören zu den für die Sonatensätze der späten Kammermusikwerke typischen Modifikationen der Sonatenhauptsatzform. Auch im Finale der *Sinfonie singulière* – das freilich als Sonatenrondo klassifiziert werden kann – kommt es im Expositionsbereich zu Abschnittswiederholungen mit Reprisenfunktion.

Dieser kursorische Überblick über Normabweichungen in Berwalds Sonatensätzen impliziert freilich ein Vorverständnis vom Aufbau der Sonatenhauptsatzform, das seinerseits reflektiert werden muss. Der Gefahr, die untersuchten Kompositionen an einer Norm zu messen, die sich nur im Kopf des Analytikers, nicht aber des Komponisten befindet, lässt sich im Falle Berwalds indes leicht vorbeugen, indem man dessen eigene Aussagen über den Aufbau der Sonatenhauptsatzform überprüft. Diese sind in den unveröffentlichten Ansätzen seiner Kompositionslehre enthalten, die er vermutlich in den letzten Lebensjahren niederschrieb. Das späte Entstehungsdatum, das nach der Vollen- dung aller hier angesprochener Werke liegt, darf dabei freilich nicht außer Acht gelassen werden: Das Bild, das der Theorielehrer Berwald in seinen letzten Lebensjahren von der Sonatenform entwarf, muss nicht notwendig mit jenem übereinstimmen, auf das sich der Komponist Berwald in jüngeren Jahren in seinen Kompositionen bezog. Auch wenn es sich bei Berwalds Ausführungen nicht um ein druckreifes Manuskript, sondern um eine unfertige Skizze handelt, liefert der Text immerhin Anhaltspunkte dafür, welchen Begriff der Komponist selbst von der Sonatenform hatte:¹¹

„Wir wollen mit Nr. 1 beginnen, einem sogenannten ersten Allegro. Zuerst muß hier selbstverständlich ein Thema erfunden werden. Dieses kann auch durch ein uneigentliches Vorspiel eingeleitet werden, wie etwa das folgende: und es kann von jeder beliebigen Stimme begonnen werden. Ist es nun dem Schüler gelungen, den Zuhörer mit einem Satz von 8 – 16 – 24 Takten (eine bestimmte Länge läßt sich nicht angeben) auf eine einigermaßen angenehme Weise festzuhalten, so muß er als nächstes einen Kontrasatz von vielleicht der doppelten oder dreifachen Länge ausarbeiten. Nun muß eine Art von Ruhe- oder Übergangspunkt geschaffen werden, ehe ein weiterer Satz eintreten darf. Anschließend an diesen können Fragmente der zuvor erfundenen Ideen, am besten kontrapunktisch und insbesondere mit Imitationen (falls die Themen sich hierzu eignen) auftreten oder auch kann eine Art Coda die sogenannte 1. Reprise abschließen. Hiernach muß der Schüler ein Konzentrationsprodukt erschaffen, wozu eines oder mehrere der zuvor aufgestellten Motive komplett oder in Teilen verwendet werden und die durch verschiedene Tonarten (aber nicht zu viele – Hetzjagden durch alle 24 Tonarten sind widerwärtig) variiert werden. Wie lange? Dies ist nun wieder eine Frage, die nur relativ von einem klugen und sachkundigen Lehrer beantwortet werden kann, nachdem er sich mit der Materie vertraut gemacht hat. Auf Grund langer Erfahrung kann ich doch den Schüler versichern, daß auch bei meisterhafter Ausarbeitung der Zuhörer ermüdet würde, wenn dieser Abschnitt bei normalem 4/4-Allegrotempo 100 Takte lang wäre. Kann der Schüler dann ein kleines, mit den vorangegangenen Motiven verwandtes Intermezzo erfinden, ehe das Thema (das nicht unbedingt wiederaufgenommen werden muß) eintritt, so ist die Wirkung vermutlich befriedigend. Was im weiteren folgen soll, ist eigentlich eine Wiederholung der 1. Abteilung, jedoch sollte der letzte Abschnitt hier verbreitert werden.“

Diesen Ausführungen zufolge betrachtete Berwald die Sonatenform als dreiteilig. Die Gliederung in „erste Abteilung“, „Konzentrationsprodukt“ und Wiederholung der ersten Abteilung entspricht der heutigen Einteilung in Exposition, Durchführung und Reprise. Da Berwalds Bezeichnungen von denen in zeitgenössischen französischen und deutschen Traktaten üblichen abweichen, lässt sich dies in erster Linie aus der Beschreibung des Inhalts dieser Teile erschließen: In der „ersten Abteilung“, die Berwald mit Blick auf die vorgesehene Wiederholung auch als „Reprise“ bezeichnet, werden „Themen“ bzw. „Sätze“ aufgestellt. Hauptkennzeichen des folgenden „Konzentrationsprodukts“ sind die gesteigerte modulatorische Bewegung und die Auswertung von Themen und Thementeilen. Was sich anschließt, „ist eigentlich eine Wiederholung der ersten Abteilung“.

¹¹ Für die Zusendung der von Hans Eppstein erstellten Übersetzung des schwedischen Originals danke ich Herrn Erling Lomnäs.

Dem unfertigen Charakter des Textes entsprechend wirft dieser gleichwohl viele Fragen auf. Diese betreffen insbesondere den Aufbau der „ersten Abteilung“. Unklar bleibt etwa, was Berwald unter dem „Kontrasatz von vielleicht der doppelten oder dreifachen Länge“ versteht, den der Komponist dem Thema folgen lassen soll. Auch darüber, was mit dem Ruhe- oder Übergangspunkt gemeint ist, in den dieser „Kontrasatz“ mündet, kann man nur mutmaßen: Handelt es sich hier um eine Kadenz, um eine Satzphase von zurückgenommener Dynamik und Motorik oder um einen Überleitungsabschnitt? Der danach eintretende weitere Satz könnte dem zweiten Thema der Formenlehren eines Reicha oder Marx entsprechen. Wenn Berwald empfiehlt, die weitere Fortsetzung mit „Fragmenten der zuvor erfundenen Ideen, am besten kontrapunktisch und insbesondere mit Imitationen“ zu bestreiten, so glaubt der Leser zunächst bereits die Beschreibung der Durchführung vor sich zu haben. Doch da Berwald im Folgenden als alternative Möglichkeit, diesen Formabschnitt zu gestalten, auch eine Art Coda als Abschluss der ersten Reprise in Betracht zieht, und sich die Durchführung des modernen Schemas zweifelsfrei in dem von ihm anschließend beschriebenen „Konzentrationsprodukt“ wiederfindet, scheinen sich diese Angaben auf eine Art Schlussgruppe mit durchführungsartigen Zügen zu beziehen.

An seiner Beschreibung der Sonatensatzexposition fällt außerdem auf, dass wesentliche Gesichtspunkte fehlen oder undeutlich bleiben. So lässt sich angesichts der Taktangaben, die regelmäßige Abmessungen symmetrischer Perioden zu betreffen scheinen, nur vermuten, dass es sich bei den in der Beschreibung der Exposition erwähnten Themen bzw. Sätzen um geschlossene syntaktische Gebilde handelt. Bemerkenswert ist weiterhin das Fehlen von Aussagen über die Tonartendisposition einer Sonatensatzexposition – den Aspekt der Tonartendisposition thematisiert Berwald nur in seinen Bemerkungen zum „Konzentrationsprodukt“. Schließlich erscheint die Forderung, dem ersten Thema der Exposition sogleich einen „Kontrasatz“ folgen zu lassen, ungewöhnlich. Sie räumt dem Kontrastprinzip einen auffällig hohen Stellenwert ein. Die Frage erhebt sich, ob diese beiden letzten Besonderheiten nicht als Reflex von Berwalds eigenem Komponieren gewertet werden müssen: Dur-Expositionen, die die Tonartebene der Dominante nicht erreichen, und in denen auf das Hauptthema Sektionen mit kontrastierendem Material folgen, werden in den folgenden Analysen mehrfach begegnen, ebenso Fälle, in denen nach einem zweiten Thema unmittelbar die Durchführungsarbeit einsetzt. Auch in der Beschreibung des „Konzentrationsprodukts“ wie der Wiederholung der ersten Abteilung finden sich Aussagen, die sich auf Besonderheiten Berwald'scher Sonatensätze beziehen könnten, so der Rat, in das „Konzentrationsprodukt“ ein kleines Intermezzo einzufügen und die Bemerkung, dass das (erste) Thema am Beginn der Wiederholung der ersten Abteilung „nicht unbedingt wieder aufgenommen werden muss“.

Trotz dieser Besonderheiten lässt sich aus Berwalds Ausführungen weitgehend dasselbe Schema ableiten wie aus den für die Genese der Formenlehre zentralen Darstellungen von Reicha oder Marx.¹² Das gilt letztlich auch für seine Beschreibung der Exposition. Die Bestandteile „Thema“, „Kontrasatz“, „weiterer Satz“ und „eine Art Coda“ lassen sich mit

¹² Diese unterscheiden sich zwar in der Gruppierung der Formbestandteile zu zwei bzw. drei Teilen der Sonatenform sowie in der die funktionale Differenzierung der Teile charakterisierenden Metaphorik. Doch sowohl der Themendualismus als auch die Beschreibung von drei funktional unterschiedenen Bereichen, die Exposition, Durchführung und Reprise des heutigen Modells entsprechen, ist ihnen grundsätzlich gemeinsam.

Vorbehalt den Stationen Erstes Thema, Überleitung, Zweites Thema und Schlussgruppe zuordnen. Zugleich erfassen die an seiner Darstellung aufgewiesenen Besonderheiten bei weitem nicht alle Abweichungen vom Schema, die sich der Komponist in seinen eigenen Sonatensätzen tatsächlich erlaubt hat. Insofern lässt sich die These einer innovativen Umprägung kodifizierter Normen mit dem Vergleich zwischen Berwalds theoretischem Formbegriff und seiner kompositorischen Praxis ebenso belegen wie mit einem Überblick über sein einschlägiges Schaffen.

Die Frage, mit welchen kompositorischen Normen sich Berwald schöpferisch auseinandergesetzt haben könnte, muss jedoch nicht nur in Bezug auf seinen eigenen Kenntnisstand, sondern auch in Bezug auf den seines Publikums gestellt, der kompositorische Akt nicht nur unter produktionsästhetischem, sondern auch unter rezeptionsästhetischem Gesichtspunkt betrachtet werden. Da die hier untersuchten Kammermusikwerke ihre erste Aufführung wohl meist bei privaten Musikzusammenkünften in Berwalds Wohnung erlebten, kann zur Beantwortung der Frage, welche Erwartungen an die Sonatenform Berwald bei den dort anwesenden Musikern und Liebhabern voraussetzen konnte, abermals Normans Kritik der Klaviertrios herangezogen werden, da Norman gelegentlich zu den Gästen solcher Zusammenkünfte gehörte.¹³ Der Rezension lässt sich zwar kein vollständiges Bild der Sonatenform entnehmen. Aus Normans Ausführungen geht jedoch hervor, dass er ein zweites Thema – Norman spricht öfters auch vom „zweiten Motiv“ – in Dur-Expositionen in der Tonart der Dominante erwartete. Im ersten Satz des Es-Dur-Klaviertrios betrachtet er folgerichtig den mit der Tempobezeichnung „Un poco meno Allegro“ versehenen Gedanken in B-Dur als zweites Thema, eine Zuweisung, auf die in der folgenden Analyse zurückzukommen sein wird.¹⁴ Außerdem legt er Wert darauf, dass das zweite Thema in der Reprise in die Grundtonart versetzt wird und kritisiert dementsprechend, dass das als „zweites Motiv“ identifizierte As-Dur-Thema im Finale desselben Klaviertrios in der Reprise in dieser „falschen“ Tonart verbleibt.¹⁵ Im Gegensatz zu Berwald legt Norman demnach auf den Tonartenplan von Exposition und Reprise besonderes Gewicht. Berwald musste offenbar damit rechnen, dass gerade Abweichungen von diesem Plan von seinen fachkundigen Zuhörern bemerkt werden würden. Diesbezügliche Unregelmäßigkeiten seiner Sonatensätze könnten daher als bewusstes Spiel mit der Erwartung seiner Rezipienten intendiert gewesen sein.

¹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Erling Lomnäs zu den Jahren 1850–1859 in Berwald, S. 403: „Oft wurde Kammermusik gespielt, teils zusammen mit Berufsmusikern oder anderswie im Musikleben tätigen Personen wie J. v. Boom, O. Byström, L. L. Fries, I. Hallström, L. Norman, Hilda Thegerström und P. A. Ölander, teils im Umgang mit allgemein musikinteressierten [...] Geschäftsfreunden [...]. In diesen Kreisen sind wahrscheinlich mehrere von Berwalds Kammermusikwerken zum ersten Male gespielt worden.“

¹⁴ Vgl. Berwald, S. 493: „Das zweite Thema, das an Gefälligkeit dem ersten etwas nachsteht, erscheint kurz in einem Un-Poco-meno-Allegro in B-Dur.“

¹⁵ Vgl. ebd., S. 491: „Bei Anerkennung all dessen kann ich indessen nicht verschweigen, daß die Wiederholung des zweiten Themas in der gleichen Tonart (As-Dur) mich bei diesem Stück immer verletzt hat. Ich glaube, so wird es jedem ergehen, der sich an das bis jetzt herrschende Prinzip gewöhnt hat, daß das erneute Auftreten des zweiten Motivs in der Haupttonart erfolgen soll.“

1. Der erste Satz des Klaviertrios in Es-Dur von 1849

Das Klaviertrio in Es-Dur ist unter den Kammermusikwerken der 1849 einsetzenden Schaffensperiode das erste vollendete, an dem sich über die Orchesterwerke der frühen 1840er-Jahre hinausgehende formale Innovationen beobachten lassen.¹⁶ Diese betreffen sowohl die Gesamtanlage des Werkes als auch die formale Gestaltung der einzelnen Sätze. Vergleicht man den ersten Satz des Trios mit den Kopfsätzen einiger späterer Kammermusikwerke, so zeigt sich außerdem, dass seine Anlage den Ausgangspunkt für noch weiter reichende Abwandlungen der Sonatenform in jenen Kompositionen bildet. Der Satz nimmt zwischen den formal traditionelleren Sonatensätzen der früheren Orchester- und Kammermusikwerke und jenen späteren Sätzen gleichsam eine Mittelstellung ein und markiert insofern einen aufschlussreichen Wendepunkt in Berwalds Entwicklung.

Mit der Entscheidung, alle drei Sätze des Trios pausenlos ineinander übergehen zu lassen, geht Berwald über die Experimente mit der Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo in früheren Werken hinaus. Nicht zufällig hat sich der Komponist im Zusammenhang mit dem Es-Dur-Trio ausdrücklich zu dieser formalen Neuerung geäußert. Die an den Widmungsträger Sven Lovén gerichtete Notiz¹⁷ scheint durch das Bedürfnis motiviert, die für das schwedische Publikum noch ungewohnte formale Innovation mit dem Hinweis auf den aktuellen Stand des Komponierens zu rechtfertigen.

Die Öffnung des ersten Satzes zum *Andante grazioso* hin hat ihrerseits Auswirkungen auf seine formale Anlage. Sie bedingt genau jene neuartigen Abweichungen vom Schema der Sonatenform, durch die sich der Satz von den früheren Sonatensätzen des Komponisten unterscheidet.

Nach einer zwölf Takte umfassenden langsamen Einleitung beginnt der Allegro-Teil des Satzes¹⁸ mit einem acht Takte umfassenden periodischen Hauptthema. Da dessen Nachsatz eine latente Sequenzanlage aufweist und die Tonika an seinem Ende nur als labiler Sextakkord realisiert wird, erscheint es trotz seiner periodischen Form un abgeschlossen und bedarf einer Ergänzung. Diese umfasst die folgenden Takte 21–34. Eine abschließende Bestätigung der Tonika Es-Dur wird auch in diesem Formabschnitt vermieden. Vielmehr wendet sich der harmonische Verlauf nach unentschiedenem Pendeln zwischen den Dominanten von Es- und B-Dur überraschend nach c-Moll. Motivisch knüpft der Abschnitt zwar an das vorausgehende Thema an,¹⁹ doch die Achtelbegleitung des Klavierparts bringt zugleich ein neues Element in den Satzverlauf. Auch die ostinaten Motivwiederholungen und das durch sie bedingte statische Pendeln zwischen den erwähnten Dominantharmonien erzeugen eine neue Qualität, so dass der Abschnitt einen ganz eigenen, vom vorausgehenden Thema deutlich verschiedenen Charakter ge-

¹⁶ Das fragmentarisch überlieferte Es-Dur-Klaviertrio, dessen Manuskript mit 15. Oktober 1849 datiert ist, entstand möglicherweise noch vor dem hier ausgewählten Werk. Der erhaltene Teil des ersten Satzes weist in manchen Details noch eine konservativere Formgebung auf als der Kopfsatz des gänzlich erhaltenen Schwesterwerks. Insbesondere existiert am Ende der bereits stark von durchführungshaften Sektionen durchsetzten Exposition eine kurze Schlussgruppe mit abschließender Kadenz (T. 143–162).

¹⁷ Vgl. Berwalds Kommentar zur Dedikation des Werkes an Sven Lovén auf der Rückseite des Titelblattes der autographen Partitur, zitiert nach Berwald, S. 414: „Daß die verschiedenen Abtheilungen vorliegender Composition so eng verbunden sind, daß sie ohne Aufenthalt zu Ende gespielt werden muß, halte ich nicht allein für zeitgemäß, sondern sagt mir auch diese Form der Instrumental-Musik besonders zu.“

¹⁸ Die exakte Tempoangabe lautet „Allegro con brio“.

¹⁹ Die Violinstimme greift die Schlusswendung des Themennachsatzes in modifizierter Form auf.

winnt. Der Hörer vernimmt einen eigenständigen musikalischen Einfall, ohne dass ihm der Bezug zum erklangenen Thema und die formale Funktion des Abschnitts als dessen Schlussphase entgehen.

Da der verkürzte Dominantseptnonakkord der Takte 32–34 am Ende dieses Abschnitts eine Wendung nach g-Moll anzukündigen scheint, wirkt das Es-Dur des in T. 35 einsetzenden neuen Themas überraschend. Nach dem von tonalen Ambivalenzen und Umorientierungen bestimmten Abschnitt der Takte 21–34 erscheint die Bestätigung der Ausgangstonart durch ein weiteres Thema zugleich als Maßnahme tonaler Stabilisierung.

Wie lässt sich dieses neue Thema mit dem Schema der Sonatenform in Einklang bringen? Eine formale Deutung als Zweites Thema kommt nicht in Frage, weil es nicht in der Dominanttonart steht. Da sowohl sein tänzerischer Charakter als auch seine melodische Kontur²⁰ an das Hauptthema erinnern, erscheint es angemessener, in ihm ein zweites, konkurrierendes Hauptthema zu sehen.

Unmittelbar auf dieses Hauptthema II folgt eine in der Instrumentation veränderte Wiederholung von Hauptthema I. Eine solche Wiederkehr des Hauptthemas eröffnet bereits in klassischen Sonatensätzen häufig die Überleitung zum Zweiten Thema. Um die Modulation zur Tonart der Dominante anzubahnen, erhält das Hauptthema dann meist eine neue Fortsetzung. Dies ist auch im vorliegenden Satz der Fall: Auf das Thema folgt in T. 55 eine viertaktige Sequenz, deren Motiv abermals aus der Schlusswendung des Themennachsatzes abgeleitet wird. Doch die durch diesen Abspaltungsprozess gewonnene Motivgestalt unterscheidet sich vom Motiv des Formabschnitts T. 21 ff. sowohl diastematisch als auch durch ihren durch die Staccato-Artikulation erzeugten Scherzando-Charakter: Wie bei seinem ersten Vortrag mündet das Thema in eine Sektion von ganz eigenem Gepräge. An diese schließt sich eine zweite Sequenzsektion an, die sich durch ihren durchbrochenen Satz sowie durch den Legatovortrag kurzer Skalenfragmente und Drehfiguren von der vorausgehenden Sektion ebenso nachdrücklich abhebt. Eine Kette von thematisch prägnanten Sequenzepisoden entsteht, die in T. 67–70 in einem von der ostinaten Wiederholung eines Pendelmotivs bestimmten Abschnitt ausschwingt – auch dieser Formabschnitt bleibt ohne abschließende Kadenz.

Wie in dem auf den ersten Vortrag von Hauptthema I folgenden Abschnitt wird der Bezug zur Grundtonart in den Sequenzepisoden vorübergehend gelockert: Die zweite Sequenzepisode durchläuft die Dominanten von es-Moll und f-Moll. Und wie schon nach der ersten Aufstellung von Hauptthema I mündet der harmonische Exkurs in T. 71 in das in der Grundtonart stehende Hauptthema II. Diese erneute Rückkehr zur Ausgangstonart stellt die Deutung der Takte 55–70 als Überleitung in Frage. Wieder stößt der Versuch, die Form des Satzes vom Schema der Sonatenform her zu verstehen, auf Schwierigkeiten.

Der mit der Wiederholung von Hauptthema II beginnende Satzabschnitt (T. 71–100) weist denselben Aufbau auf wie alle vorausgehenden: Auf den Themenvortrag folgen zwei von Wiederholungen und Sequenzierungen bestimmte Abschnitte, die sich sowohl

²⁰ Wie im Falle des Hauptthemas wird die fallende Richtung des Vordersatzes durch die steigende Richtung des Nachsatzes kompensiert.

vom Thema als auch voneinander kontrastierend abheben. Jeder dieser Abschnitte weist eine je eigene Motivik und ein charakteristisches Satzbild mit jeweils unterschiedlicher Rollenverteilung zwischen den drei Instrumenten auf. Der harmonische Exkurs führt diesmal in der ersten Sequenzepisode nach As- und Des-Dur, bevor die zweite Episode zu einem Dominantorgelpunkt in Es-Dur zurückkehrt. Die Grundtonart wird demnach auch in diesem Formabschnitt nicht in Richtung Dominante verlassen. Der an die Wiederholung von Hauptthema II anschließende Formabschnitt erfüllt dieses Kriterium einer Überleitung ebenso wenig wie der auf die Wiederholung von Hauptthema I folgende.

Angesichts dieses Verharrens in der Grundtonart stellt sich die Frage, ob der Verlauf des Satzes bis zu diesem Punkt statt mit Hilfe des Sonatenschemas nicht besser mit Hilfe der Rondoform erklärt werden könnte. Die wiederholte Rückkehr zur Grundtonart nach Exkursen in Nebentonarten erinnert in der Tat an den Tonartenplan dieser Form; doch irritiert, dass die die Grundtonart bestätigenden Stationen roudontypisch von zwei konkurrierenden Hauptthemen besetzt werden. Zudem lassen die zwischen den Themen vermittelnden Sektionen die für die meisten Rondo-Couplets kennzeichnende formale Geschlossenheit vermissen.

Da der Rekurs auf die von der Formenlehre des 19. Jahrhunderts bereitgestellten Schemata die Interpretation nicht voranbringt, scheint es sinnvoll, als Arbeitshypothese vorerst eine individuelle, von Vorbildern weitgehend emanzipierte Formgestaltung anzunehmen und die analytischen Fakten zu interpretieren, ohne sich den Zwang der Systematisierung aufzuerlegen. Folgende Deutung des bisherigen Satzverlaufs erscheint dem analytischen Befund angemessen: Da die beiden vom zweiten Vortrag von Hauptthema I und vom zweiten Vortrag von Hauptthema II ausgehenden Abschnitte (T. 55–71 und 79–100) im Bezugsrahmen der Grundtonart bleiben, bilden sie zusammen weniger eine Überleitung, denn eine Variante des ersten von Hauptthema I zu Hauptthema II führenden Formabschnitts. Gleich bleibt in der Variante die Abfolge der beiden Themen, ausgetauscht werden die zwischen ihnen vermittelnden Sektionen. Damit ergibt sich eine Gliederung des bisherigen Satzverlaufs in zwei Großabschnitte (die Sequenzsektionen sind mit Großbuchstaben bezeichnet):

Teil 1		
13–20	Es	Hauptthema I
21–34	Es/B c g	A
35–46	Es	Hauptthema II
Teil 2		
47–54	Es	Hauptthema I
55–58	Es	B
59–70	es f ges	C
71–78	Es	Hauptthema II
79–90	Es, As, Es Des	D
91–97	Es	E
98–100	Es	Überleitung

Beide Abschnitte beginnen mit Hauptthema I und geraten in den vermittelnden Sequenzsektionen jeweils verschieden. Dabei fällt auf, dass sich der Verlauf im zweiten Großab-

schnitt von der Grundtonart weiter entfernt als im ersten: Der Aufbruch zu einem neuen tonalen Zentrum wird zwar noch nicht vollzogen, aber doch offenbar vorbereitet.

Dass die Grundtonart im nun folgenden Formabschnitt (T. 101 ff.) definitiv verlassen wird, erscheint daher nur folgerichtig. Nachdem der im Fortissimo vorgetragene Dominantorgelpunkt der Takte 91 ff. einen gewissen Abschluss gebracht hatte, rückt der nachfolgende überleitende Stufengang (T. 97–100) die neue Sequenzsektion zusätzlich in Distanz zum Vorausgehenden: Eine nachhaltigere formale Zäsur wird gestaltet und etwas Neues beginnt. Eine neue Sequenzepisode (T. 101–116) führt in den Bereich von f-Moll. Ihr Sequenzmodell besteht aus mehreren neuen, simultan kombinierten Motiven. Nach einer überleitenden Dreiklangsbrechungspassage des Klaviers folgt eine Skalengang-Episode (T. 117–125). Sowohl das simultane Gegeneinander von Dreihalbetakt (Streicher) und Dreivierteltakt (Klavierpart) als auch die triolischen Wechselnotenfiguren übertragen rhythmische Muster des Abschnitts T. 91–100 auf neue melodische Strukturen. Dieser Abschnitt mündet in T. 126–129 in einen mehrfach wiederholten phrygischen Schluss auf der Dominante von f-Moll. Anstelle der danach zu erwartenden Tonika f-Moll erklingt im Klavier in T. 130 jedoch der Dominantseptakkord auf derselben Stufe. Da es sich um den Dominantseptakkord von B-Dur handelt, dient dieser Kunstgriff zur Vermeidung der Tonika hier dazu, die Hinwendung zur lange vermiedenen Dominanttonart B-Dur als Überraschung zu inszenieren – eine Überraschung, die durch das gleichfalls unerwartete Pianissimo eine besondere, humoristische Note erhält. Die Passage, die sich in der rechten Hand des Klavierparts aus dem Septakkord löst, breitet die Dominanharmonie über sieben Takte aus und verstärkt durch diese Verzögerung des Tonikaeintritts den Eindruck einer tiefen formalen Zäsur ebenso wie durch die Verlangsamung des Tempos zum „un poco meno allegro“.

Das Thema, das in T. 137–144 vom Klavier vorgetragen wird, scheint alle Kriterien eines Zweiten Themas in der Exposition eines Sonatensatzes zu erfüllen: Es steht in der Tonart der Dominante und unterscheidet sich in Motivik und Charakter von den zuvor aufgestellten Themen: Während Thema I und II den Dreiertakt in tänzerischer Weise betonen, verschleiert sein von fortwährenden Rhythmuswechseln gekennzeichneter rhapsodischer Duktus die Taktart. Auch eine Gliederung in Halbsätze ist nicht ohne Weiteres vorzunehmen. Mit seinen Trillern und hochschießenden Fiorituren weist es typische Merkmale von Berwalds Klavierstil auf. Seine Wiederholung nach einem zweitaktigen Einwurf der Streicher bleibt folgerichtig ebenfalls weitgehend dem Klavier vorbehalten, das von Violine und Violoncello nur sparsam begleitet wird.

Versucht man den nach dem neuen Thema im Tempo I einsetzenden Satzabschnitt als Schlussgruppe zu deuten, so gerät man indes erneut in Schwierigkeiten: Die Dominanttonart, die am Ende der Schlussgruppe einer Sonatensatzexposition bestätigt werden müsste, wird schon mit seinem Beginn verlassen. Eine neue Sequenzepisode in c-Moll/Es-Dur (T. 155–162) hebt an, die die ersten zwei Takte des neuen Themas abspaltet und mit dem Quartwechselnotenmotiv aus der Sequenzsektion T. 101–116 simultan kombiniert. Eine weitere Sequenzepisode (T. 163–170) verbleibt im Bereich von f-Moll und c-Moll und verarbeitet in ähnlicher Weise den Beginn von Hauptthema I, dem als Kontrapunkt ebenfalls ein neues Motiv von markanter Charakteristik beigegeben wird. In T. 175 beginnt eine Transposition der das neue Thema verarbeitenden Sequenzepi-

sode der Takte 155–162, die die Tonarten f-Moll, b-Moll und es-Moll berührt. Sequenz- bzw. Transpositionstechnik, Motivabspaltung und simultane Motivkombination weisen die gesamte Partie als typischen Durchführungsabschnitt aus. Fälle, in denen sich eine durchführungshafte Schlussgruppe nicht ohne Weiteres von der Durchführung abgrenzen lässt, kommen in Sonatensätzen der Romantik zwar gelegentlich vor, – auch Berwald sieht derartige Gestaltungen in seiner Beschreibung der Sonatenform vor. Doch die Rückkehr zum „Tempo I“ in T. 155 am Anfang des fraglichen Abschnitts spricht gegen eine solche Auffassung: Eine Zäsur ist, wenn überhaupt an seinem Beginn anzunehmen, nicht in seinem Verlauf. Will man die Deutung des Themas T. 137 ff. als Zweites Thema aufrechterhalten, so müsste man folglich annehmen, dass die Exposition in diesem Satz mit dem Zweiten Thema endet. Es hätte dann zugleich die Funktion eines lyrischen Epilogs, wie er gelegentlich am Ende von Sonatensatzexpositionen auftritt. Doch mehrere Eigenschaften dieses Themas stehen einer solchen Auffassung entgegen: Nicht nur durch das langsamere Tempo, auch durch den solistischen Vortrag des Klaviers hebt sich das Thema auffällig von den vorausgehenden und folgenden Formabschnitten ab. Zudem endet das Thema kadenzlos mit einer als Sequenz gestalteten Septakkordrückung. Es hat von seiner inneren Struktur her nicht den Charakter eines abrundenden Epilogs, sondern wirkt offen, ja geradezu fragmentarisch.

Berücksichtigt man alle Eigenschaften des Themas: abweichendes Tempo, Besetzung und formale Unabgeschlossenheit, so liegt eine Charakterisierung als kontrastierende Episode viel näher denn eine Interpretation als Epilog. Diese Deutung als Episode impliziert, dass die dem Thema vorausgehenden und nachfolgenden Satzabschnitte eine Einheit bilden. Und dies lässt sich für den in T. 101 beginnenden und mit dem Einsatz von Hauptthema I in T. 239 endenden Abschnitt in der Tat nachweisen.

Am augenfälligsten manifestiert sie sich in einem System von Abschnittswiederholungen. Der gesamte Abschnitt weist einen annähernd achsensymmetrischen Aufbau auf (die Sequenzepisoden sind mit den Großbuchstaben von F bis J versehen, die die zur Kennzeichnung der Expositionsabschnitte verwendete Buchstabenreihe fortsetzen):

101–116	c-f	F		
117–129	f	G		
130–136	B		Überleitung	
137–146	B		lyrische Episode	
147–153	B		lyrische Episode	
155–162	c-Es			H
163–170	f/c			I
171–174	f-es			J
175–186	f-b-es			H
187–194	B		Überleitung	
195–202	Des		lyrische Episode	
203–218	b-es	F		
219–226	es	G		
227–238	Es		Überleitung	

Die Symmetrieachse bilden die Sequenzepisoden I und J. Fast alle ihnen vorausgehenden Sektionen werden nach ihnen in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Nur wenige Abschnitte fügen sich nicht in diese symmetrische Anordnung ein. Es handelt sich dabei überwiegend um Überleitungen mit geringerem thematischem Gewicht. Die beiden Se-

quenzepisoden F und G behalten bei ihrer Wiederkehr ihre ursprüngliche Reihenfolge bei. Bei allen Wiederholungen handelt es sich um Transpositionen in andere Tonarten. Da somit die Durchführungstechnik der transponierenden Sequenzierung dem gesamten Großabschnitt als Bauprinzip zugrunde liegt, erscheint es sinnvoll, in diesem den Durchführungsteil des Satzes zu erblicken. Dem in T. 137 eingeführten Thema käme im Rahmen einer solchen Durchführung die Funktion einer lyrischen Episode zu, wie sie in Sonatensatzdurchführungen romantischer Komponisten nicht selten anzutreffen ist. Noch weitere Indizien deuten darauf hin, dass dieser Durchführungsabschnitt als Einheit aufzufassen ist:

1. Die Grundtonart Es-Dur, zu der der Verlauf im vorausgehenden Satzabschnitt immer wieder zurückkehrte, wird im gesamten Formteil nicht tonikalisiert, sondern nur mit Nebenharmenien berührt (erst im Schlussabschnitt, der Rückleitung zur Reprise, wird die Tonika von Es-Dur mit einem umfangreichen Dominantorgelpunkt vorbereitet).

2. Die Hauptthemen I und II, die in den ersten 90 Takten des *Allegro con brio* die bestimmenden thematischen Gebilde darstellten, bleiben in diesem Satzabschnitt ausgespart. Die Ausnahme bildet die zentrale Sektion T. 163–170, die den Kopf von Hauptthema I verarbeitet. Dass gerade jene Sektion, die die Achse des spiegelsymmetrisch angelegten Durchführungsteils bildet, auf Hauptthema I zurückgreift, erscheint als wohlkalkuliertes Detail eines durchdachten Konstruktionsplans.

3. Von T. 163–170 abgesehen wird im gesamten Formteil fast nur neu eingeführtes thematisches Material verwendet.²¹ Da die neu eingeführten thematischen Einfälle aufgrund der achsensymmetrischen Anlage fast alle mindestens einmal wieder aufgegriffen werden, erscheint der Durchführungsabschnitt als eigener nach den Prinzipien Exposition und Reprise gestalteter Formkosmos im Kleinen.

Diese Interpretation der Takte 101–238 hat rückwirkende Konsequenzen für die Deutung des Satzanfangs. Lässt man die Durchführung in T. 101 beginnen und interpretiert das in der Dominanttonart stehende Thema als Durchführungsepisode, so muss man folgerichtig die Unvollständigkeit der Exposition konstatieren. Für diese Interpretation spricht auch die Gestaltung der Reprise. Dass die kaum veränderte Wiederholung des zweiten Expositionsteils T. 47–101 in T. 239–292 als Reprise zu bewerten ist, gehört zu den wenigen evidenten analytischen Fakten. Sie bestätigt rückwirkend die Einheit der Takte 13–101 des Satzes, ebenso wie die Unterteilung dieses Formteils in zwei Großabschnitte und liefert zugleich ein weiteres Argument für die Entscheidung, in T. 101 eine formale Zäsur anzunehmen. Diese lässt sich zudem mit dem Hinweis stützen, dass die Reprise des zweiten Expositionsteils mit derselben Zäsur endet, auf die in T. 293 dann die Coda folgt. Gliedert man den Satz von den Zäsuren in T. 101 und 238 ausgehend, so ergibt sich eine stark modifizierte Sonatenform. Diese weist im Einzelnen folgende Abschnitte auf:

- eine unvollständige Exposition (T. 13–100), die aus zwei Teilen besteht, wobei der zweite Teile eine Variante des ersten darstellt. Der Austausch der als Sequenzen gestalteten Zwischenteile erscheint dabei – gerade im Blick auf die eigentliche Durchführung des Satzes, in der ebenfalls weitere neue Sequenzsektionen exponiert werden

²¹ Eine weitere Ausnahme bildet die schon erwähnte Beziehung zwischen der Sektion T. 117–125 und T. 91–100.

- bereits als durchführungshafter Zug. Der zweite Teil der Exposition steht insofern seiner Funktion nach zwischen Exposition und Durchführung.
- eine Durchführung (T. 101-238), die überwiegend neues thematisches Material, zu- meist in Form von Sequenzsektionen, aber auch in Gestalt des in der Exposition vor- enthaltenen lyrischen Kontrastes, exponiert und in ihrem Verlauf mit einem gewissen Repriseneffekt wiederholt.
- eine Reprise (T. 239–292), die in der unveränderten Wiederholung des zweiten Expo- sitionsteiles besteht.
- eine Coda, die den Charakter einer zweiten Durchführung annimmt und sich durch die transponierte Wiederaufnahme einiger Abschnitte der Durchführung auch auf diesen Formteil bezieht.

Diese Interpretation der Form erschließt sich freilich erst bei der Übersicht über den Ge- samtverlauf des Satzes. Beim ersten Hören bleibt der Hörer über die formale Bewertung des musikalischen Verlaufs bis zum Eintritt der lyrischen Durchführungsepisode dage- gen im Unklaren. Dies gilt insbesondere, wenn er sich am konventionellen Tonartenplan einer Sonatenform orientiert. Wer wie Norman nach einem Thema in der „korrekten“ Dominanttonart sucht, gerät beim Analysieren des Satzes unweigerlich in Schwierig- keiten: So sieht sich Norman gezwungen, den Formabschnitt, in den das B-Dur-Thema eingebettet ist, nicht als Durchführung zu betrachten und konstatiert stattdessen deren Fehlen. Außerdem irritiert ihn die Tatsache, dass das Zweite Thema nach seiner Tran- sposition nach Des-Dur aus dem Satz verschwindet.²²

Die Dominanttonart des lyrischen Gedankens stellt in diesem Satz offenbar kein ver- lässliches analytisches Kriterium mehr dar. Dennoch steht die lyrische Durchführungs- episode sicher nicht zufällig in dieser Tonart. Ihre Wahl lässt vielmehr vermuten, dass Berwald bei der Gestaltung dieses von der Sonatenform in vielfacher Hinsicht abwei- chenden Satzes die Norm gleichwohl vor Augen hatte. Das Spiel mit der Erwartung des auf diese Norm eingestellten Hörers dürfte von ihm bei der Gestaltung mit einkalkuliert worden sein.²³

Als entscheidender Anhaltspunkt für die von Normans Sicht abweichende Interpre- tation der Gesamtform des Satzes erweist sich die Abfolge der Sektionen jenes Satzab- schnitts, der auf Grund der an ihr ablesbaren Symmetrie als formale Einheit erkannt und abgegrenzt werden konnte. Das Kriterium der Anordnung der Satzabschnitte gewinnt in diesem Satz deshalb eine so ausschlaggebende Bedeutung, weil Kadenzschlüsse, an der sich die Gliederung eines Sonatensatzes normalerweise orientieren könnte, fehlen. Ins- besondere die Exposition wird im klassischen und vielfach auch im romantischen Sona- tensatz durch eine solche markante Kadenz abgeschlossen. Oft steht diese am Ende einer Schlussgruppe, die sich durch gesteigerte Bewegung und Dynamik vom vorausgehenden Zweiten Thema abhebt. Im vorliegenden Satz fehlt nicht nur der kadenzielle Abschluss

²² Vgl. Berwald, S. 493: „Das zweite Thema [...] wird später, noch vor dem Wiederauftreten des ersten Motivs, in Des- Dur wiederholt, worauf es plötzlich verschwindet. Eine Durchführung in der Bedeutung, die man diesem Ausdruck beilegt in bezug auf den Satzteil, der auf den Schluß der ersten Hälfte einer Komposition folgt, existiert nicht.“

²³ Zu demselben Schluss gelangt Krummacher, „Nationalmusik als ästhetisches Problem“, S. 133, in Bezug auf die noch radikaleren Formexperimente des Es-Dur-Quartetts: „Der offene Verstoß gegen die Erwartung fordert den Hörer zur Wahrnehmung auf, um den zyklischen Plan verständlich zu machen. Die hochfahrende Forderung des Autors lau- tet, der Hörer habe das Einzelwerk vor dem Hintergrund der Gattung mit ihren immanenten Normen aufzufassen.“

der Exposition, sondern auch ein Abschnitt mit dem typischen Habitus einer Schlussgruppe. Der Satz enthält damit überhaupt keine Elemente mit Schlusscharakter. Er besteht vielmehr aus lauter offenen Abschnitten, von denen es nur zwei Arten zu geben scheint: Themen, die trotz einer gewissen formalen Geschlossenheit ohne befriedigenden harmonischen Abschluss bleiben, und ebenso offene Sequenzsektionen. Zwischen diesen Abschnitten vermitteln zwar Passagen, doch haben diese stets überleitenden Charakter und führen nie in eine Einhalt gebietende Kadenz. Erschwert wird die Orientierung im Satz zudem dadurch, dass in allen Formteilen Abschnitte vorkommen, die neues Material exponieren. Die Funktion, das Material des Satzes zu liefern, bleibt nicht mehr auf die Themen beschränkt, sondern wird in erheblichem Ausmaß von den Sequenzsektionen übernommen. Zugleich geht die Zahl von Sequenzen mit themenverarbeitender Funktion gegenüber traditionellen Sonatensätzen zurück – ohne dass der Satzverlauf ganz ohne solche Sektionen auskommt, wie die Analyse der Durchführung deutlich werden ließ.

In einer Form, die sich überwiegend aus gleichartigen Sektionen zusammensetzt und in der zudem Kadenzschlüsse fehlen, wird die Gruppierung der Sektionen zum wichtigsten formbildenden Faktor. Ihm wendet Berwald daher folgerichtig besondere Aufmerksamkeit zu. Gerade der in harmonischer Hinsicht besonders labile Durchführungsteil wird durch ein Netz von Wiederholungsbeziehungen vereinheitlicht, die dem sonst zerfließenden Formprozess Halt geben. In dieses Beziehungsnetz wird auch die Coda einbezogen, in der jene Sektionen der Durchführung wieder aufgegriffen werden, die in der Durchführung nicht wiederholt werden konnten, weil sie selbst die Symmetrieachse der Konstruktion bildeten. Die Wiederholung erweist sich damit als wesentliches Grundprinzip von Berwalds Form, wesentlich, ja notwendig deswegen, weil es die Offenheit von deren einzelnen Elementen kompensiert. Die Anwendung des Wiederholungsprinzips scheint dabei der Regel zu folgen, dass möglichst jede thematisch bedeutsame Sektion – sei diese nun Thema oder Sequenz – im Verlauf des Satzes mindestens zweimal vorkommen soll.

In einer Form, in der das Exponieren von neuem Material auf alle Formteile, auch auf die sich von der Grundtonart entfernenden Durchführungspartien, ausgedehnt wird, übernimmt die transponierte Wiederholung von Sektionen zugleich Reprisenfunktion. Gerade die Durchführung des hier analysierten Satzes, in der zunächst neues Material exponiert und dann in anderen Tonarten wiederholt wird, zeigt, wie sich in Berwalds Form Exposition und Reprise von ihrer tonalen Funktion, die Grundtonart des Satzes zu etablieren bzw. wieder zu stabilisieren, zu lösen beginnen. Übrig bleibt letztlich ihre Funktion, thematisches Material neu aufzustellen bzw. durch Wiederholung in seiner Bedeutung zu bestätigen. Dabei zeigt sich gleichwohl eine wohlüberlegte Planmäßigkeit in der Anordnung von Material exponierenden und Material verarbeitenden Sequenzsektionen: Die erste Sequenzsektion der Durchführung (T. 101–116) führt neues Material ein, alle weiteren Sequenzsektionen des Formteils beziehen sich dagegen mehr oder weniger offenkundig auf präexistentes Material. Während die Sektion T. 117–125 nur Rhythmus und Metrum des Dominantorgelpunkts der Takte 91–96 der Exposition aufgreift und insofern wenigstens teilweise als thematisch neu gelten kann, verarbeiten die meisten Sequenzsektionen des zwischen den Vorträgen der lyrischen Durchführungsepisode gele-

genen Kernbereichs der Durchführung zuvor exponierte Themen.²⁴ Da auch die lyrische Durchführungsepisode und ihre Wiederkehr in den Randbereichen der Durchführung angesiedelt sind, erscheint die traditionelle thematische Arbeit demnach im Zentrum des Durchführungsteils konzentriert, während ihren peripheren Partien überwiegend Expositions- bzw. Reprisenfunktion zukommt. Diese Anordnung bewirkt eine schrittweise Vermittlung zwischen Exposition, Durchführung und Reprise, die insbesondere die Abgrenzung von Exposition und Durchführung und damit die formale Orientierung des Hörers zusätzlich erschwert.

In der Coda, die in diesem Satz vom Umfang wie vom harmonischen Verlauf her einer kompletten zweiten Durchführung gleichkommt, weisen dagegen sämtliche Sequenzsektionen einen thematischen Bezug zu vorausgehenden Satzphasen auf. War die Durchführung Exposition von neuem Material und Verarbeitung in einem, so schaut die Coda ausschließlich auf den vergangenen Satzverlauf zurück und übernimmt so die Funktion einer abschließenden Synthese des im Satz eingeführten Materials. Indem sie sich durch Modulationen in die hohen B-Tonarten nochmals weit von der Grundtonart des Satzes entfernt, öffnet sie den Formverlauf zugleich hin zum nahtlos anschließenden zweiten Satz: Anders als in Coda-Abschnitten traditioneller Sonatensätze wird die Tonika Es-Dur nicht bestätigt, sondern definitiv aufgegeben. Damit trägt die Gestaltung dieses Formteils der Durchkomposition des gesamten Werkes Rechnung: Die Offenheit, die für die einzelnen Formelemente des Satzes charakteristisch war, wird so auch auf der Ebene des gesamten Satzes hergestellt. Zugleich wird der Bezug zwischen den aufgewiesenen formalen Eigentümlichkeiten des Satzes und der Form des Trios als Ganzem deutlich: Das Offenhalten sämtlicher Sektionen durch Verzicht auf Kadenzschlüsse und Abschnitte mit nachdrücklich schließendem Charakter ist bereits auf die durchkomponierte Gesamtanlage des Trios hin berechnet. Aber nicht nur die einzelnen Themen und Sequenzsektionen weisen durch ihre Unabgeschlossenheit über sich hinaus. Auch die – im Sinne des Schemas – unvollständige Exposition und der Kunstgriff, die Erwartung auf ein Zweites Thema in der Dominanttonart, erst im folgenden „falschen“ Formteil einzulösen, bewirken eine Öffnung und Dynamisierung der Form von der Exposition an, die eine Durchkomposition des mehrsätzigen Zyklus als folgerichtig erscheinen lässt. Insofern besteht zwischen den aufgewiesenen formalen Besonderheiten des Satzes und der auffälligsten, äußerlichen Neuerung dieses Werkes ein tiefer innerer Zusammenhang.

Der analytische Befund, wie er hier interpretiert wird, lässt zugleich deutlich werden, wie weit sich Berwalds Umgestaltung der Sonatenhauptsatzform in diesem Satz auch von dem von ihm selbst gelehrtens Formschema entfernt. Zwar könnte man versuchen, einzelne analytische Ergebnisse auf Aussagen seiner Kompositionslehre zu beziehen. Man könnte die im Charakter kontrastierenden Sequenzsektionen mit dem „Kontrast“ und die Durchführungsepisode mit seinem „Intermezzo“ identifizieren, das Fehlen einer codaartigen Schlussgruppe mit Kadenz als Bestätigung seiner Bemerkungen über den durchführungsartigen Charakter dieses Formabschnitt ansehen und die Preisgabe des traditionellen Tonartenplans einer Durexposition mit dem Fehlen dieses Merkmals in seiner Beschreibung in Verbindung bringen.

²⁴ Sektion H wertet den Kopf der lyrischen Durchführungsepisode aus, Sektion I den Kopf von Hauptthema I. Der thematische Bezug von Sektion J, T. 171–173, bleibt vage.

Doch gerade das Neuartige der Form des Satzes ließe sich auf der Grundlage seiner Terminologie nicht angemessen beschreiben, da diese wesentliche Gesichtspunkte der traditionellen Sonatenform nur unzureichend erfasst. So wird insbesondere das Wesen der Reprise, die Rückkehr der Themen mit der Bestätigung der Grundtonart zu verbinden, in Berwalds rudimentären Ausführungen nicht deutlich zum Ausdruck gebracht. Gerade um die neuartige Trennung von tonaler und thematischer Reprise zu beschreiben, bedarf es des aus den theoriegeschichtlich relevanten Kompositionslehren seiner Zeit abgeleiteten, eingeführten Begriffs „Reprise“. Erst dessen Verwendung zeigt, dass der Versuch, die Form des Satzes zu beschreiben, dazu zwingt, seine Bedeutung zu modifizieren. Der Gebrauch der vom normativen Schema definierten Begriffe ermöglicht es so, die Abweichung der neuartigen Form von diesem Schema sprachlich auszudrücken – durch eine Neufassung dieser Begriffe selbst.

2. Die Weiterentwicklung der im Es-Dur-Trio beobachteten Innovationen in späteren Kammermusikwerken

In einigen nach dem Es-Dur-Trio entstandenen Kammermusikwerken hat Berwald aus den im Kopfsatz dieser Komposition beobachteten Innovationen weiter reichende Konsequenzen gezogen. Dies gilt bereits für das Streichquartett in Es-Dur, das laut Vermerk im Autograph am 6. November 1849 vollendet wurde. Es entstand somit in enger zeitlicher Nachbarschaft zum Es-Dur-Trio. Da genaue Angaben über den Entstehungszeitraum des Trios fehlen, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Berwald gleichzeitig an beiden Werken in derselben Tonart gearbeitet hat.²⁵ Der analytische Befund spricht jedoch dafür, dass das Quartett später konzipiert wurde. Denn Berwald hat hier einige der am Trio beobachteten Innovationen konsequent weiterentwickelt.

Dies gilt schon für die Anlage der Gesamtform: Hinsichtlich der Vereinheitlichung des viersätzigen Formulars geht Berwald im Quartett nämlich noch einen Schritt weiter als im Trio, indem er aus dem Prinzip der Durchkomposition die nahe liegende Konsequenz zieht, die ineinander übergehenden Sätze auch thematisch zu vereinheitlichen. Er realisiert diese thematische Einheit des Zyklus, indem er das Verfahren der Reprise auf das Gesamtwerk ausdehnt. Damit erfährt das Reprisesprinzip gegenüber dem Es-Dur-Trio eine weitere Verallgemeinerung: War es dort im Satzinnern als Konstruktionsprinzip auf den Formteil der Durchführung ausgedehnt worden, so wird es nunmehr auch auf der Ebene der Gesamtform angewendet und zum Bauprinzip des mehrsätzigen Zyklus erhoben. Dies bedeutet konkret, dass jeder folgende Satz in den vorausgehenden eingebettet wird, indem die Reprise des jeweiligen Satzes zunächst ausgelassen und nach dem Erklängen weiterer ebenso vorzeitig abgebrochener Sätze nachgeholt wird. Es ergibt sich so eine doppelte Rahmenform mit der Abfolge Kopfsatz (ohne Reprise) – langsamer Satz (ohne Reprise) – Scherzo – langsamer Satz (Reprise) – Kopfsatz (Reprise). Das Es-Dur-Quartett überbietet mit dieser Anlage die Experimente mit der Verknüpfung von langsamem Satz und Scherzo im *Septett* und in der *Sinfonie singulière*.

²⁵ Gegen diese Vermutung spricht, dass Berwald eine Woche zuvor, am 28. Oktober, das Streichquartett in a-Moll abgeschlossen hat. Am wahrscheinlichsten ist, dass im Oktober 1849 zunächst das mit 15. Oktober datierte fragmentarisch erhaltene Trio komponiert wurde, dann das vollständig erhaltene Es-Dur-Werk der gleichen Gattung und dann die beiden Streichquartette.

Die Gesamtform wirkt sich auch im ersten Satz dieses Werkes auf die formale Konzeption aus. Zugleich wird in ihm eine Innovation des Es-Dur-Trios aufgegriffen, nämlich die Verlagerung des lyrischen Kontrasts in die Durchführung.

Die Exposition des Hauptthemas lässt sich im Kopfsatz des Es-Dur-Quartetts deutlich traditioneller an als im ersten Satz des Es-Dur-Trios: Wenn Berwald auf eine erste Aufstellung des aus zwei umfangreichen Halbsätzen gebildeten Themas (T. 30–53) sogleich eine Wiederholung mit abgewandeltem, modulierendem Nachsatz folgen lässt, scheint er zunächst klassischen Vorbildern zu folgen: Auf dieselbe Weise bewerkstelligt schon Beethoven in manchen Sonatensätzen die Öffnung des Hauptsatzes zur Überleitung hin. Auch wenn sich in T. 82 ein aus Sequenzen locker gefügter Überleitungsgedanke in c-Moll anschließt, entspricht dies dem erwarteten Fortgang einer regulären Sonatensatzexposition. Doch statt einer Wendung zur Tonart der Dominante kommt es nach Ende des Überleitungsgedankens überraschend zu einer Rückkehr nach Es-Dur und zu einer erneuten Wiederholung des Hauptthemas (T. 110 ff.). Der mit viel Dramatik inszenierte Aufbruch aus der Grundtonart wird zurückgenommen. Statt einer zielgerichteten Sonatensatzexposition zeichnet sich eine Bogenform A A' B A ab, deren Grundriss an die Exposition eines Sonatenrondos erinnert. Jedoch wird diese Parallele zur Rondoform durch die Beobachtung relativiert, dass zwischen der geschlossenen Bogenform des Satzabschnitts und der Zielgerichtetheit des vom Überleitungsgedanken bestrittenen B-Teils ein Widerspruch besteht: Die Wiederkehr des Hauptthemas wirkt weniger als eine die Form abrundende Rückkehr, denn als unerwarteter Abbruch einer vorwärtstreibenden Entwicklung.

Dieser Widerruf sonatenhafter Dynamik wird noch durch die Veränderung intensiviert, die Berwald am Hauptthema vornimmt. Der Nachsatz von dessen ersten beiden Versionen, der durch melodische und dynamische Steigerung wie durch seine von Modulationen bestimmte Harmonik den Ausbruch des B-Teils vorbereitete, wird durch eine neue Formulierung ersetzt, die auf die gegenteilige Wirkung abzielt: Fallender melodischer Duktus, Ausschwingen der rhythmischen Bewegung, eine – allerdings nicht zu Ende geführte – Kadenz in der Grundtonart²⁶ und die Vortragsanweisung „poco ritardando“, all diese Faktoren zusammen erzeugen eine nachdrückliche Schlusswirkung. Die Exposition – wenn es denn eine ist – mündet in einen Epilog, bevor die Dominantenebene erreicht und auf ihr ein Zweites Thema etabliert werden konnte.

Dieser Epilogcharakter der Takte 122–137 ist von Folgen für die formale Deutung des nächsten Formelements. Denn in T. 138 setzt eine kantable Melodie ein, die in der Literatur eine kontroverse Deutung erfahren hat. Robert Layton, Ingvar Andersson und Friedhelm Krummacher sehen in ihr ein Zweites Thema.²⁷ Paul Griffith hingegen lässt mit ihr die Durchführung beginnen, vermutlich mit Blick auf die Tatsache, dass die

²⁶ Am Ende des ersten Vortrags der Nachsatzvariante wird eine stabile Schlusswirkung dadurch vermieden, dass der Kadenzvorgang vor dem Eintritt der Tonika in Grundstellung abgebrochen und diese durch den Beginn der Wiederholung der Nachsatzvariante auf dem Tonika-Sextakkord ersetzt wird (T. 128). Im zweiten Vortrag der Nachsatzvariante richtet sich ab dem Quartsextakkord auf As in T. 132 der harmonische Verlauf bereits auf das neue tonale Zentrum As-Dur aus.

²⁷ Vgl. Layton, S. 138 f.: „The second group makes a break with Berwald's normal usage in that it appears in the subdominant, a key that is not common with the composer“; Ingvar Andersson, *Franz Berwald*, Stockholm 1970, S. 196: „Huvudtemat, nu i andra fiolen, för fram till sidotemat av sångbar karaktär, i Ass-dur“ und Krummacher, „Nationalmusik als ästhetisches Problem“, S. 90: „und tritt der Hauptsatz an den drei von ihm bestimmten Stationen in der Tonika auf, so erscheint der Seitensatz statt in dominantischer dann in subdominantischer Position“.

Kantilene in der Subdominant- und nicht, wie es korrekt wäre, in der Dominanttonart steht.²⁸

Die Unsicherheit in der Deutung des Themas erinnert an die Schwierigkeiten mit der Interpretation der lyrischen Episode im ersten Satz des Es-Dur-Trios, und untersucht man den Kontext der es umgebenden Taktgruppen, so zeigt sich, dass die Ursachen für diese Unsicherheit die gleichen sind wie dort: Auch auf dieses Thema folgt unvermittelt ein Abschnitt von durchführungshaftem Charakter, ohne dass das Thema zuvor durch eine Kadenz harmonisch zum Abschluss gebracht worden wäre. Im Gegenteil – in seiner von Wiederholungen bestimmten Schlussphase wird der Bezug zur Tonart As-Dur bereits gelockert: Das Pendeln zwischen dem Dominantseptakkord von As-Dur und dem Dominantseptnonakkord über *f* bewirkt eine dominantische Öffnung, wobei vorerst ungewiss bleibt, in welche Tonika sich die mehrdeutige Harmonie des Dominantseptnonakkordes auflösen wird.²⁹ Eine Interpretation des Themas als Schlussgruppenepilog ist daher ebenso ausgeschlossen wie im Kopfsatz des Es-Dur-Trios, zumal hier, anders als im Trio, bereits ein Epilog vorausgeht. Das As-Dur-Thema des Streichquartettsatzes liegt eindeutig jenseits einer Zäsur, nicht vor ihr.

Wie im Es-Dur-Trio hilft bei der Bestimmung der Formgrenzen zudem die Suche nach Symmetrien, die aus der Wiederholung von Sektionen resultieren. Auch der vom As-Dur-Thema eröffnete Formteil weist solche Symmetrien auf, die ihn als eine in sich nach den – modifizierten – Prinzipien von Exposition und Reprise organisierte Einheit erscheinen lassen. Da die Mehrzahl der in ihm enthaltenen Sektionen Motive verarbeitet, die entweder der Exposition oder dem auf sie folgenden, neuen Formteil selbst entstammen, soll er im Folgenden vorläufig als Durchführung bezeichnet werden (Buchstabensiglen berücksichtigen die Zuweisung der Großbuchstaben A und B zu den Abschnitten der vorausgegangenen Exposition):

Teil 1			
138–161	As	C	kantables Thema
162–181	c F d G	D	Transposition einer 10-Taktgruppe, die den Kopf des kantablen Themas mit einem neuem Wechselnoten- und einem neuem Quartmotiv kombiniert
182–189	Dom./e	E	Orgelpunktsektion mit dem Wechselnotenmotiv aus D
190–225	e g	B	Überleitungsthema der Exposition
226–253	b f c	F	zweimalige modifizierte Transposition einer Taktgruppe, die den Kopf von B und das Quartmotiv aus D kombiniert
254–257	B		Schluss der Epilogversion des Hauptth. T. 160 ff.; Fermate
Teil 2			
258–281	B	C	Obersekundtransposition des kantablen Themas
282–293	Es	A'	Nachsatz der Epilogversion des Hauptthemas
294–297	Es	G	Orgelpunktsektion mit Wechselnotenmotivik

²⁸ Vgl. Paul Griffith, *The String Quartet*, London 1983, S. 124: „The first movement has a long expository section in E flat, after which the development is introduced by a new theme in the subdominant and closed by a reprise of that theme in the dominant.“

²⁹ Motivisch besteht diese Schlussphase des kantablen Gedankens aus einer kontrapunktischen Kombination von Elementen des Hauptthemas: In der ersten Violine erscheinen in T. 154 ff., – diastematisch stark überformt, doch rhythmisch unverändert – T. 2 und 3 des Hauptthemas, im Violoncello in T. 154 f. und öfter der zweite Takt des Hauptthemennachsatzes (T. 43). Dieser Rückgriff auf thematisches Material der Exposition, das harmonisch umgefärbt und zugleich kontrapunktisch verdichtet wird, erscheint als typische Durchführungsprozedur und stützt insofern die Zuordnung des kantablen Gedankens zu diesem Formteil.

298–305	Es	D'	Sequenz mit dem Wechselnoten- und dem Quartmotiv aus D
306–309	Es		überleitende Passage
310–321	es	B	Überleitungsthema der Exposition
322–336	Dom./B		Überleitung zum langsamen Satz

Die Durchführung gliedert sich in zwei Teile, beide beginnen mit dem kantablen Thema und weisen auch im weiteren Verlauf Entsprechungen auf: Die Motivik von Abschnitt D des ersten Teils wird im Abschnitt D' des zweiten Teils wieder aufgenommen. Kombination und Abfolge der Motive werden in D' allerdings anders organisiert als in D. In beiden Teilen schließt sich eine – in Teil 1 vollständige, in Teil 2 verkürzte – Transposition des Überleitungsthemas der Exposition an.

Stimmen beide Teile der Durchführung in der Abfolge einiger ihrer zentralen Sektionen demnach überein, so enthalten beide auch Sektionen, die im jeweils anderen Teil fehlen. Besonders aufschlussreich ist die Wiederkehr des Hauptthemenepilogs aus T. 122 ff. unmittelbar nach der Obersekundtransposition des kantablen Themas zu Beginn von Teil 2. Zweifellos handelt es sich hier um ein Reprisenelement, was einige Autoren veranlasst hat, den gesamten von ihm eröffneten Satzabschnitt als fragmentarische Reprise aufzufassen.³⁰ Für eine solche Deutung spricht auch, dass fast alle Sektionen des Teils in der Grundtonart stehen. Doch zweifellos übt der Abschnitt diese Reprisenfunktion nicht nur im Bezug auf die Exposition, sondern auch auf den vorausgehenden ersten Teil der Durchführung aus – werden doch wesentliche Bestandteile dieses Formabschnitts wiederholt und dabei auf eine durchführungstypische Weise transponiert. Reprise ist dieser Abschnitt demnach auch in jenem weiteren, nicht mehr primär auf den Tonartenverlauf bezogenen Sinne, in dem in Berwalds Großformen auch wiederholten bzw. transponierten Durchführungssektionen Reprisenfunktion zukommt. Die Takte 258–337 sind demnach funktional in bemerkenswerter Weise mehrdeutig: Sie sind Reprise sowohl als Teil einer mit Hilfe der Transpositionstechnik konstruierten Durchführung, sie sind es zugleich aber auch im traditionellen Sinne durch die erneute Bestätigung der Grundtonart und die wenn auch rudimentäre Wiederholung eines kurzen Expositionsabschnitts.

Nicht passen will zu dieser Funktion der Tonikabestätigung die Transposition des kantablen Themas in die Dominanttonart am Beginn von Teil 2. Sie muss offenbar in Analogie zur Exposition der lyrischen Durchführungsepisode im Kopfsatz des Es-Dur-Trios verstanden werden: Wie in jenem Satz bringt Berwald den in die Durchführung verlagerten lyrischen Kontrast in der in der Exposition korrekten Dominanttonart, doch schiebt er diese Reverenz an die traditionelle Sonatenform in der Durchführung des Streichquartetts bis zur transponierten Wiederholung des kantablen Gedankens auf.

Dass Berwald im Anschluss daran ausgerechnet den Nachsatz der Epilogversion des Hauptthemas zitiert, ist ebenfalls kein Zufall, sondern geschieht mit Blick auf die Stellung des Kopfsatzes in der durchkomponierten Gesamtform: Der Abbruch des Kopfsatzes und sein Übergang in den langsamen Satz muss im Verlauf des Kopfsatzes vorbereitet werden, und dies geschieht, indem immer wieder Einbrüche und Schlüsse in den vorwärtstreibenden Verlauf eingebaut werden. Diese Funktion, Energie aus dem Satzverlauf herauszunehmen fällt dabei – sieht man vom Decrescendo der Takte 218–222 ab – dem

³⁰ So Griffith, S. 124: „The subsequent recapitulation is brief and concerned with peripheral material, and it leads directly into the adagio, also in the subdominant.“ Auch Wallner macht am Ende des *Allegro di molto* „ein förkortat reprisdel“ (S. 60) aus.

epilogartigen Nachsatz der dritten Hauptthemenversion zu, der insgesamt dreimal erscheint: zuerst am Ende der unvollständigen Exposition, dann, fragmentarisch zitiert, am Ende des ersten Durchführungsteils und kurz darauf ein drittes Mal vollständiger, doch ohne abschließende Fermate, nach dem zweiten Vortrag des kantablen Gedankens. Der Satz gerät so zu einer Abfolge von entgrenzenden Auf- und Ausbrüchen und periodisch wiederkehrenden Zurücknahmen, deren letzte am Ende des Satzfragments schlüssig zum langsamen Satz überleitet.

Neben den von den Epilogpartien gesetzten Zäsuren bewirkt aber auch die Gesamtform des Satzes, dass dieser über sich hinaus weist: Noch konsequenter als im ersten Satz des Es-Dur-Trios bleiben in allen Formteilen Erwartungen uneingelöst: in der Exposition die auf den Eintritt eines lyrischen Kontrastes in der Dominanttonart und in der Durchführung bzw. Durchführungsreprise die auf eine ausführliche Rekapitulation von Expositionsmaterial in der Grundtonart. Daher erscheint die am Ende des durchkomponierten Zyklus nachgeholte Reprise funktional notwendig und keinesfalls als bloß mechanische Ergänzung.³¹

Indem Berwald im Kopfsatz des Es-Dur-Quartetts den in die Durchführung verlagerten lyrischen Kontrast erst bei seinem zweiten Auftreten in der „richtigen“ Dominanttonart bringt, schwächt er den Bezug zum Schema der Sonatensatzexposition gegenüber der Gestaltung des Kopfsatzes im Es-Dur-Trio weiter ab.

Noch erheblich weiter entfernt er sich von der Sonatenform im ersten Satz des zwei Jahre später entstandenen Klaviertrios in d-Moll. Aus der Verdoppelung des Expositionsbegins, der im ersten Satz des Es-Dur-Trios zu beobachten war, entwickelt Berwald in diesem Satz das Bauprinzip einer ganz neuartigen, individuellen Form, die auf der fünfmaligen, variierten Wiederholung eines Formabschnittes beruht. Dieser Formabschnitt beginnt jeweils mit dem Hauptthema des Satzes und öffnet sich überleitungsartig, bricht aber jeweils ab, bevor der in einem Sonatensatz zu erwartende lyrische Kontrast eintritt. Alle fünf Varianten des Formabschnittes werden so gestaltet, dass sich im Gesamtverlauf des Satzes eine der Sonatenform vergleichbare Dramaturgie ergibt: Die Varianten I und II übernehmen Expositionsfunktion, die dritte Variante entspricht durch die weitere Entfernung von der Grundtonart und durch motorische und dynamische Intensivierung einem Durchführungsabschnitt, Variante IV wirkt durch die thematische Anknüpfung an die ersten beiden Varianten in dem für Berwald geltenden erweiterten Sinne reprisenhaft, Variante V erfüllt die Aufgabe einer Coda. Zwischen der Durchführungs- und der Reprisenvariante schaltet Berwald ein neues, lyrisches Gesangsthema ein. Damit wird die an den Kopfsätzen von Es-Dur-Trio und Es-Dur-Quartett beobachtete Tendenz, den lyrischen Kontrast aus der Exposition zu verdrängen, konsequent weiterverfolgt. Das Gesangsthema des Kopfsatzes des d-Moll-Trios erscheint nicht einmal mehr als Bestandteil der Durchführung (die ja mit der Variante III des Formabschnittes identifiziert werden kann), sondern als eigener, gleichsam exterritorialer Bereich, der durch thematische Anspielungen insbesondere des Begleitsatzes gleichwohl subtil mit dem Material des Formabschnittes vermittelt und durch eine Rückleitung sorgfältig in den weiteren Formverlauf integriert, man könnte beinahe sagen, zurückgeholt, wird.

³¹ Zur Motivierung der am Werkende nachgeholten Reprise siehe auch Krummacher, „Gattung und Werk“, S. 166 f.

War im Fall der ersten Sätze von Es-Dur-Trio und Es-Dur-Quartett eine Beschreibung der Form unter Zuhilfenahme des modernen Sonatenformmodells wie des von Berwald beschriebenen Schemas noch mit Einschränkungen möglich, so gilt dies für die skizzierte Form des ersten Satzes des d-Moll-Trios nicht mehr. Zwar beruht auch die von Berwald kreierte individuelle Form auf dem Spannungsverhältnis von formal geschlossenen Themen und offenen Sektionen mit Durchführungsfunktion sowie auf dem zum Wiederholungsprinzip verallgemeinerten Repriseprinzip, demzufolge Gedanken mindestens zweimal erklingen müssen. Die Form, die so entsteht, erscheint jedoch nicht weniger neuartig und eigenständig als die gleichzeitigen Formexperimente in Franz Liszts Symphonischen Dichtungen und in dessen h-Moll-Sonate. Die positive Rezeption des d-Moll-Trios durch die sich formierende „Neudeutsche Schule“ in den 1850er-Jahren erscheint damit verständlich.

Die Form des ersten Satzes des d-Moll-Trios stellt in Berwalds spätem Kammermusikschaffen einen singulären Fall dar. Aus der mehrfachen Umbildung eines offenen Großabschnittes wird, anders als aus Liszts Überblendung von mehrsätzigem Zyklus und Sonatensatz, keine neue, mehrfach realisierte Standardform. Zwar kehren bestimmte Momente dieser Form, etwa die Einschaltung eines lyrischen „Intermezzos“, oder die Verdoppelung der Abfolge Hauptthema/Überleitung als personalstilistische Stereotypen in anderen Allegro-Sätzen der zyklischen Kammermusikkompositionen Berwalds wieder. Doch als Ganzes stellen alle diese Sätze jeweils individuelle Lösungen für die Umgestaltung der Sonatenform dar. Die Distanz der so entstandenen Formen zum ursprünglichen Schema ist dabei jeweils so groß, dass die mit ihm verbundenen Begriffe nur in der modifizierten, allgemeineren Bedeutung verwendet werden können, die oben aus der Analyse des Es-Dur-Trios abgeleitet wurden. Termini wie Exposition, Durchführung und Reprise bleiben zur Analyse dieser Formen gleichwohl unverzichtbar, weil das Spannungsverhältnis von Norm und individuellem Werk in ihnen nicht aufgehoben ist. Doch bedeutet die Freiheit, mit der der Komponist Berwald bei der Umgestaltung der Sonatenhauptsatzform verfährt, im Vergleich mit Sonatensätzen zeitgenössischer Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, Schumann oder Johannes Brahms einen qualitativen Sprung. Berwalds späte instrumentale Allegrosätze sind keine Sonatensätze im strengen Sinne des Begriffs mehr, doch sie setzen die Kenntnis dieser Form voraus und können ohne diese nicht angemessen rezipiert werden.