

Originalität oder Epigonentum? – Zur motivisch-thematischen Struktur der „b-Moll-Sonate“ von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts „h-Moll-Sonate“

von Stefan Keym, Halle/Saale

„Man müßte es [das Werk] als genial bezeichnen, wäre nicht die Abhängigkeit von Liszts Sonate *h* formal, spieltechnisch und in der ganzen musikalischen Ausdrucksweise so groß“¹. Dieses Urteil Walter Georgiis, in dem sich die lange Zeit vorherrschende, von weitgehender Vernachlässigung durch Pianisten und Musikforscher gekennzeichnete Rezeptionshaltung gegenüber der *Klaviersonate b-Moll* von Julius Reubke (1834–1858)² widerspiegelt, ist mittlerweile mehrfach in Frage gestellt worden. So wies zunächst Daniel Chorzempa darauf hin, daß die Kompositionen des frühverstorbenen Liszt-Schülers keineswegs nur als Reflexe der ihnen zugrundeliegenden Vorbilder zu betrachten sind, sondern ihre Bedeutung gerade im Wechselspiel von Abhängigkeit und Unabhängigkeit liegt³; Knut Franke machte auf Reubkes Vorwegnahme von pianistischen Figuren des späten Brahms aufmerksam⁴; Raymond Songayllo erkannte hinsichtlich der Architektur der *b-moll-Sonate* mehr Ähnlichkeiten mit dem kontinuierlichen Entfaltungsprinzip Richard Wagners als mit den stark untergliederten Formen Liszts⁵; Michael Gailit schließlich hob hervor, daß Reubkes Werk im Gegensatz zur Liszt-Sonate als mehrsätzig Komposition zu betrachten ist⁶. Weniger Beachtung fand bisher beim Vergleich der Klaviersonaten von Liszt und Reubke deren motivisch-thematische Struktur⁷, das heißt die Konfiguration des motivischen Materials, seine Anordnung und Umformung sowie das damit verbundene Verhältnis zur Sonatenform. Dies ist insofern erstaunlich, als die Liszt-Sonate gerade in diesem Bereich eine sehr individuelle Konzeption aufweist, eine getreue Nachahmung hier also besonders kritisch einzuschätzen wäre. Die folgende Gegenüberstellung der beiden Werke soll sich daher auf diesen Aspekt konzentrieren.

¹ Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich ³1950, S. 402.

² Julius Reubke, *Sonate für das Pianoforte*, hrsg. v. Otto Reubke, Leipzig [1871], Nachdr. Hamburg 1984; 2. Ausgabe [zusammen mit einer Klavierbearbeitung der *Orgelsonate c-moll*] hrsg. v. August Stradal, Stuttgart [1926]. – Literatur: Richard Pohl, „Julius Reubke zum Gedächtnis“, in: *NZfM* 48, Nr. 25, Beilage (18. Juni 1858), William S. Newman, *The sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1969, S. 406–408, Daniel W. Chorzempa, *Julius Reubke: life and works*, Diss. Univ. of Minnesota 1971, George B. Stauffer, *The life and works of Julius Reubke*, DMA Diss. Columbia Univ. (New York) 1971, Raymond Songayllo, „A neglected masterpiece“, in: *Journal of the American Liszt Society* 18 (Dez. 1985), S. 122–128, Matthew C. Manwarren, *The influence of Liszt's Sonata in B Minor on Julius Reubke: A study of Reubke's Sonata in B-flat Minor for Piano and the Sonata on the Ninety-fourth Psalm for Organ*, DMA Diss. Univ. of Cincinnati 1994, und Michael Gailit, *Julius Reubke (1834–1858): Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995.

³ Vgl. Chorzempa, *Reubke*, S. 165.

⁴ Siehe Frankes Begleittext zur ersten Einspielung der *b-moll-Sonate* (RBM 3044 – *Kostbarkeiten der Klavierliteratur 4: Hans-Dieter Bauer spielt Werke von Franz Liszt und seinem Kreis* [Aufnahmen von 1975]).

⁵ Vgl. Songayllo, „A neglected masterpiece“, S. 125 f.

⁶ Vgl. Gailit, *Reubke*, S. 112.

⁷ Im folgenden soll die Verwendung der Begriffe Motiv und Thema zur Unterscheidung zwischen dem substantiellen Aspekt rhythmisch-dialematischer Gestalten und ihrer thematischen Funktion innerhalb eines Satzes dienen.

Franz Liszts 1853 abgeschlossene *Klaviersonate h-Moll* zeichnet sich bekanntlich dadurch aus, daß der dreiteilige Grundriß dieser großformatigen, aber in einem Stück ablaufenden Komposition sowohl der traditionellen Satzfolge des Sonatenzyklus (schnell – langsam – schnell, allerdings umrahmt von langsamer Einleitung und langsamem Schluß) als auch weitgehend der klassischen Sonatenhauptsatzform entspricht (die Themen des ersten Teils kehren – nach ausgiebiger Durchführung – im dritten alle auf der ersten Stufe wieder). Es handelt sich also um eine „double function“-Form⁸, deren motivisch-thematische Struktur aus zwei formalen Perspektiven betrachtet werden kann. Die Zuordnung der einzelnen Abschnitte zu den beiden Formschemata ist jedoch keineswegs in jedem Punkt eindeutig: Zahlreiche Passagen lassen mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu, wie die Vielzahl voneinander abweichender Analysen erkennen läßt⁹. Diese formale Ambiguität, die einen nicht unerheblichen Teil des besonderen Reizes des Werkes ausmacht, beruht vor allem darauf, daß Exposition und Durchführung ineinander verschränkt sind: Die Aufstellung der Themen im ersten Allegro wird von ausgedehnten Verarbeitungsabschnitten unterbrochen, die bezeichnenderweise im zweiten, reprisenartigen Allegro weitgehend fehlen¹⁰.

Die hier in groben Zügen skizzierte Großform der *h-Moll-Sonate* scheint in dem vier Jahre später vollendeten Werk des Liszt-Schülers auf den ersten Blick ein getreues Abbild zu finden¹¹: Reubkes Klaviersonate hat eine vergleichbare Länge (689 Takte gegenüber 760 der Liszt-Sonate), läuft ebenfalls in einem Stück ab und weist auch einen dreiteiligen Grundriß des Typs ‚schnell – langsam – schnell‘ auf (verbunden mit dem harmonischen Muster Moll – Dur – Moll mit Dur-Schluß), wobei das motivische Material des ersten Teils im dritten wiederkehrt. Auch in der Aufhebung der Grenze zwischen Exposition und Durchführung durch die sofortige Verarbeitung der Themen folgt Reubke seinem Lehrer. Anders als in der *h-Moll-Sonate* bleibt jedoch die Reprise der Expositionsabschnitte nicht dem Schlußteil vorbehalten: Bereits im Verlauf des ersten Allegro wird dessen zweite Themengruppe wieder aufgegriffen; dieser Vorgang findet zwar nicht in der Grundtonart statt, hat jedoch als nur wenig variierte Wiederholung eines ganzen Abschnittes auf einer anderen Stufe eindeutig reprisenhaften

⁸ Newman, *The sonata since Beethoven*, S. 373.

⁹ Vgl. die Diskussion der verschiedenen analytischen Ansätze bei Rey M. Longyear, „Liszt's B minor Sonata. Precedents for a structural analysis“, in: *MR* 34 (1973), S. 198–209; Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin* (= Grundzüge 69), Darmstadt 1987, S. 143–147; und Michael Heinemann, *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll* (= Meisterwerke der Musik 61), München 1993, S. 29–31. – Was die Sonatenhauptsatzform betrifft, so sind besonders Anfangs- und Endpunkt der Durchführung umstritten, daneben auch der Beginn der Coda sowie die Funktion der Abschnitte T. 105–120 und 153–170 (2. und 3. Thema oder Zwischen- und Seitenthema?). Auf der Ebene des Sonatenzyklus ist unklar, ob der Fugatoabschnitt T. 460–522 als eigenständiges Scherzo zu betrachten ist und die Sonate demzufolge vier oder aber nur drei Sätze umfaßt. Im übrigen werden auch kleinere Abschnitte des Werkes zuweilen mit der Sonatenhauptsatzform oder mit der Satzfolge einer ganzen Sonate verglichen (s. Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Mf* 41 (1988), S. 204–207, und Heinemann, *Franz Liszt. Klaviersonate h-Moll*, S. 36, 40–44 und 53).

¹⁰ Bei diesen Durchführungsteilen handelt es sich um T. 32–81, 120–152 und 205–330. Lediglich der Anfang des ersten sowie ein kleines Segment des dritten dieser Abschnitte kehren im Finale wieder (T. 533–555 und 650–672); letzteres enthält einen neuen durchführungsartigen Teil (T. 555–599), der allerdings durchaus jenem zweiten Durchführungsabschnitt kurz nach Beginn der Reprise entspricht, der nach Charles Rosen (*Sonata Forms*, New York, 2¹⁹⁸⁸, S. 289–293) für die klassische Sonatenhauptsatzform charakteristisch ist.

¹¹ Siehe auch die Tabellen auf S. 44 f., die die strukturelle Gliederung der beiden Sonaten wiedergeben.

Charakter (vgl. T. 37–75 mit 143–181)¹². In den beiden anderen Teilen zeigt sich ein analoges Verfahren: Das Andante schließt mit der Rückkehr seiner Hauptthemengruppe (allerdings in anderer Tonart und Reihenfolge der einzelnen Segmente; vgl. T. 276–305 mit 402–426); der A-Teil des Finales kehrt im Anschluß an einen kontrastierenden B-Teil sogar nahezu wörtlich wieder (vgl. T. 435–475 mit 581–621)¹³.

Durch diese Reprisen längerer Abschnitte innerhalb desselben Satzes, in dem bereits ihre Exposition stattfand, erlangt jeder einzelne der drei Großteile der Reubke-Sonate eine innere Geschlossenheit und Autonomie, wie man sie bei Liszt nicht findet: Nur der langsame Mittelsatz der *h-Moll-Sonate* ist tonal und thematisch in sich geschlossen, während der erste Teil Fragment bleibt und der dritte überhaupt keine neuen Elemente enthält, sondern ausschließlich der Wiederkehr des Materials der vorausgegangenen Teile dient und dadurch untrennbar an diese gebunden ist. Dagegen könnten die drei Teile der *b-Moll-Sonate* auch unabhängig voneinander existieren. Selbst der erste Satz ist – trotz seines fantasiehaften, bruchstückartigen Charakters – zumindest tonal abgerundet (durch das Wiedererreichen der Tonika *b-Moll* in T. 221). Zwischen den drei Teilen gibt es zwar enge motivische Beziehungen, doch kaum reprisenhafte Kongruenz größerer Abschnitte. Lediglich die abschließende Fortissimo-Apotheose (T. 660–683), die eine deutliche Parallele zu einer Passage im ersten Allegro darstellt (T. 221–242), ist mehr aus der Dramaturgie des Werkganzen als aus dem Kontext des einzelnen Satzes heraus motiviert. Die gemeinsame „double function“-Form erweist sich somit als durchaus oberflächliche Parallele zwischen den beiden Sonaten: Dominiert bei Liszt die Sonatenhauptsatzform gegenüber dem Zyklusmodell, so erscheint Reubkes Sonate primär als Folge von drei Sätzen, die zwar durch bruchlose Übergänge und thematische Verwandtschaften eng miteinander verknüpft sind, wobei jedoch von einem Reprisenfinale allenfalls in einem sehr weiten Sinn gesprochen werden kann¹⁴.

Die Unterschiedlichkeit der motivisch-thematischen Struktur der beiden Werke beschränkt sich indes nicht auf den Erscheinungsmoment der Reprise; sie ist bereits in der Konfiguration des motivischen Materials angelegt. Bei aller Einheitlichkeit verwendet Liszt in seiner *h-Moll-Sonate* doch nicht weniger als fünf verschiedene Keimzellen¹⁵: das Motiv der Einleitung (a: T. 1–3), das im weiteren Verlauf signalartig an wesentlichen Übergangsstellen auftritt, die beiden antagonistisch konzipierten Hälften des Hauptthemas des Allegro (b und c: T. 9–11 und 14–15), das Grandioso-Motiv (d: T. 105–106), aus dem das zweite Thema des Sonatenhauptsatzes sowie der Mittelteil

¹² Diese Reprise als eine Wiederholung der Exposition zu betrachten (vgl. Chorzempa, *Reubke*, S. 180), erscheint wenig sinnvoll, da der betreffende Abschnitt eine andere Tonart besitzt als der analoge Expositionsteil und ihm bereits ein durchführungsartiger Teil vorausgeht.

¹³ Manwarrens Vorschlag (*Influence*, S. 81 f.), Reubkes Finale in Analogie zur Liszt-Sonate als Kombination von Scherzo (bis T. 487) und Sonatenhauptsatzform ohne Exposition (!) zu betrachten, kann angesichts der klaren ABA'-Form von T. 435–621 nicht überzeugen.

¹⁴ Chorzempas Meinung (*Reubke*, S. 179–181), Reubkes Sonate sei primär als einsätzig Komposition anzusehen, weist bereits Gailit zurück (*Reubke*, S. 112 und 137), ohne jedoch auf den Aspekt der „double function“-Form einzugehen. Letzterer wird erwähnt bei Manwarren (*Influence*, S. 24), der ebenfalls die relative Unabhängigkeit der Sätze betont, die Sonate aber gleichwohl als „primarily a single-movement work“ einstuft.

¹⁵ Die These Paul Egerts („Die Klaviersonate in *h-Moll* von Franz Liszt“, in: *Die Musik* 28 (1936), S. 673–682), alle Themen der Liszt-Sonate seien aus dem Material der Einleitung (Tonrepetitionen, absteigende Tonleiter) abgeleitet, läßt sich nur mit Hilfe „angenommener Übergangsformen“ belegen und findet in der jüngeren Forschung wenig Zustimmung.

des langsamen Satzes hervorgehen, und den Kern des Hauptthemas des Andante (e: T. 335–338). Ergeben sich somit aus den Grundgestalten der fünf Motive vier Themen, so kommt schließlich noch eine lyrische Variante von c hinzu (c': T. 153–156), die ebenfalls thematische Funktionen übernimmt (drittes Thema des Allegro und zweites Thema des Andante). Die Technik der Variantenbildung, das heißt die strukturelle und/oder charakterliche Transformation einer ganzen motivisch-thematischen Gestalt (ein Verfahren, das mehr mit der Variation als mit dem Abspaltungsprozeß der klassischen Sonatendurchführung gemeinsam hat)¹⁶, liegt auch einigen Abschnitten innerhalb der Durchführungsteile zugrunde (z. B. T. 125–140: Variante von b; T. 255–263: Variante von c). Insgesamt entsteht auf der Basis des heterogenen motivischen Materials eine abwechslungsreiche Bilderfolge, die viel zu dem fantastisch-improvisatorischen Grundzug der Liszt-Sonate beiträgt.



Motiv a (T.1-3)



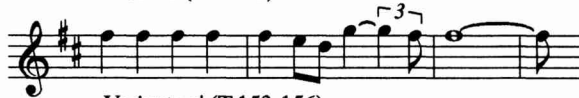
Motiv b (T.9-11)



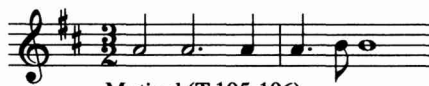
Variante b' (T.125-128)



Motiv c (T.14-15)



Variante c' (T.153-156)



Motiv d (T.105-106)



Motiv e (T.335-338)

¹⁶ Zu dieser für die Weiterentwicklung der Sonate nach Beethoven und insbesondere für den Kompositionsstil Liszts charakteristischen Technik vgl. Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 23), München 1984, S. 8–24, Jürgen Schläder, „Zur Funktion der Variantentechnik in den Klaviersonaten *f*-Moll von Johannes Brahms und *h*-Moll von Franz Liszt“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7 (1984), S. 171–197, und Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 18), Regensburg 1969, S. XIX–XXI und 131–178.

Dagegen zeichnet sich die Reubke-Sonate durch eine außergewöhnliche motivische Sparsamkeit aus; ihre fünf Themen lassen sich auf nur zwei verschiedene rhythmisch-diastematische Bausteine zurückführen, die als zyklische Ideen das gesamte Werk durchdringen und die extrem gegensätzlich angelegt sind: Einem lapidaren, kraftvoll nach oben gerichteten Moll-Motiv (*f-ges-b*)¹⁷, das mottoartig das Werk eröffnet (a: T. 1) und beschließt und als Kopf der Hauptthemen der Ecksätze fungiert, steht eine lyrisch-kantable, weit ausschwingende und primär abwärts gerichtete Melodie gegenüber (b: T. 54–57), die in verschiedenen Versionen die zweiten Themen der schnellen Sätze sowie den ersten Abschnitt des Adagiothemas bestimmt¹⁸. Obwohl a in b enthalten ist, wäre es irreführend, die zweite Keimzelle als Variante der ersten zu bezeichnen, da letztere nur ein kleines Element innerhalb der größeren Einheit darstellt und zudem in stark veränderter Gestalt erscheint (T. 55: Umkehrung von a unter Verschiebung der mittleren Note um einen Halbton: *fis-e-cis*). Sowohl in der Anzahl der zyklischen Ideen als auch in deren pointierter Gegensätzlichkeit erinnert die *b-Moll-Sonate* an den Themendualismus klassischer Sonatenhauptsätze. Dieses Prinzip findet bei Liszt zwar ebenfalls ein Echo in der janusköpfigen Gestaltung des Hauptthemas der *h-Moll-Sonate* (b und c), doch wird seine Wirkung durch die Verwendung weiterer motivischer Keimzellen verringert.

Aufgrund der radikalen Beschränkung des motivischen Materials kommt dessen Transformation bei Reubke eine noch größere Bedeutung zu als bei Liszt (besonders im zweiten und dritten Teil der *b-Moll-Sonate*). Dabei lassen sich unterschiedliche Techniken und Grade der Metamorphose erkennen¹⁹. So bleibt die diastematische Struktur von a bei seiner ersten jenseits der Hauptthemengruppe des Kopfsatzes auftauchenden Variante (a': T. 66) trotz der Tritonustransposition des ganzen Motivs unverändert, während dessen rhythmische Prägnanz abgeschwächt wird (einfache statt doppelter Punktierung). Die unterschiedliche Behandlung der einzelnen Parameter zeigt sich noch deutlicher bei der Rückkehr von a im Finale (a'': T. 435): Hier sind die ursprünglichen Melodietöne lediglich oktavversetzt; dagegen wird die bereits bei a' beobachtete rhythmische Modifikation noch durch eine metrische Akzentverschiebung ergänzt (das auftaktige *f* des 4/4-Taktes wird zur Synkope im 6/8-Takt, das abschließende

¹⁷ Die Bedeutung der von Newman (*The sonata since Beethoven*, S. 407) unterstrichenen Tatsache, daß Reubkes Keimzelle a in Liszts Motiv b enthalten ist (allerdings mit kleiner statt großer Terz: *ais-h-d*, vgl. T. 9–10), wird durch die Kürze und die daraus resultierende Unpersönlichkeit dieses Motivs relativiert, das von Gailit (*Reubke*, S. 112–114) als Topos der neudeutschen Schule nachgewiesen wurde.

¹⁸ Neben a und b können auch das im ersten und dritten Satz auftauchende Rezitativ und die dieses einleitende Akkordfolge (T. 37–43) als zyklische Elemente betrachtet werden (eine Variante der Rezitativfigur kehrt im zweiten Teil des Adagio-Themas wieder, T. 285–286), doch übernehmen diese Elemente keine thematische Funktion. Im übrigen weist die Diastematik des Rezitativs eine entfernte Ähnlichkeit mit a auf (der Kopf des Rezitativs [T. 39] umfaßt ebenfalls eine [allerdings verminderte] Quarte, die in eine Terz und eine Sekunde unterteilt ist: *f-cis-d*).

¹⁹ Die Klassifikation von Motivtransformationen erfolgt zumeist mit Hilfe der Kategorie des Parameters (melodische/harmonische/rhythmische Modifikation; siehe etwa Paul V. Reale, *The process of multivalent thematic transformation*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1970, S. 6–10). Daneben ließe sich analog zur Variation (vgl. Kurt von Fischer, *Die Variation* [= Das Musikwerk 11], Köln 1955, S. 3) zwischen der Veränderung des gegebenen Materials selbst und der Modifikation durch Hinzufügung neuer Elemente unterscheiden. Außerdem erscheint es sinnvoll, durch das Begriffspaar ‚äußere/innere Modifikation‘ diejenigen Transformationen, die ein Motiv in seiner Gesamtheit betreffen, d. h. das Tonhöhen- und Tondauernverhältnis zwischen den einzelnen Noten nicht tangieren (Transposition, Augmentation, Diminution), abzugrenzen von denjenigen, bei denen sich dieses Verhältnis durch die Modifikation einzelner Töne ändert.

b verlagert sich von der ersten auf die zweite schwere Taktzeit); aus dem majestätischen Eingangsmotiv, das wie der Beginn einer auskomponierten langsamen Einleitung wirkt, ist eine explosive, vorwärtsdrängende Figur geworden, die den Kopf einer scherzartigen Themengruppe bildet²⁰.

Auch bei der dem Seitenthema des Finales zugrundeliegenden Variante des Motivs b handelt es sich primär um eine rhythmische Modifikation (b^{'''}: T. 488–492): Reubke dehnt die der zweiten Hälfte des dritten Taktes von b entsprechenden Töne auf anderthalb Takte aus, so daß die Variante b^{'''} fünf statt vier Takte umfaßt. Verändert sich dadurch das Gleichgewicht der Bestandteile von b, so berührt der ebenfalls mit dieser Version verbundene Takt- und Tonartwechsel (6/8- statt 4/4-Takt und *Fis*-Dur statt *E*-Dur) kaum die innere Struktur des Originals. Letzteres Phänomen zeigt sich auch bei einem Vergleich von b^{'''} mit der abschließenden Wiederkehr der zweiten zyklischen Idee (b^{''''}: T. 660–664), die, trotz erneuten Wechsels von Takt und Tonart, fast genau den Tonhöhen- und Tondauernbeziehungen der vorhergehenden Variante entspricht. Eine stärkere Veränderung kennzeichnet die bereits am Ende des ersten Allegro auftretende Mollversion von b (b[']: T. 221–225), bei der sich Reubke nicht auf die Erniedrigung der Terz beschränkt, sondern die Melodie auf der Oktave statt auf der

Motiv a (T.1) Variante a' (T.66) Variante a" (T.435)

Motiv b (T.54-57)

Variante b' (T.221-225)

Variante b" (T.276-279)

Variante b''' (T.488-492)

Variante b'''' (T.660-664)

²⁰ Abgesehen von a ist auch ein Fragment des aufwärtsgerichteten Laufs aus dem Hauptthema des ersten Allegro im KopftHEMA des Finales wiedererkennbar (vgl. T. 1-2 mit 435).

Quinte einsetzen läßt, was eine deutliche Veränderung des ersten und dritten Intervalls zur Folge hat (Quarte statt Terz und Quinte statt Septime). Die tiefgreifendste Verwandlung erfährt b im ersten Teil des Adagiothemas (b^{''}: T. 276–279), das nur noch Fragmente des ursprünglichen Melodieverlaufs erkennen läßt: den Quintabstand zwischen Anfangston und höchster Note, den großen Sekundschritt abwärts nach dem Höhepunkt des melodischen Bogens, gefolgt von einem weiteren abwärtsgerichteten Intervall (Quarte statt Terz), schließlich die Rückkehr zum Anfangston im dritten Takt; außerdem ist die rhythmische Gestaltung des absteigenden Teils der Melodie gleich geblieben (drei Viertelnoten, gefolgt von einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote; s. Notenbeispiel S. 39)²¹.

Eine Gegenüberstellung von Reubkes Transformationsmethoden mit denjenigen, die Liszt in seiner Klaviersonate verwendet, führt zu dem Resultat, daß der Schüler bei der Abwandlung der inneren Struktur der Motive (Höhe und Dauer einzelner Töne) weiter geht als sein Lehrer, der sich hauptsächlich äußerer Modifikationen bedient (Transposition, Augmentation, Veränderung der Lage, der Dynamik, der Begleitung des ganzen Motivs). Dies ist umso bemerkenswerter, als Reubkes Einheit b in ihrer Länge und ihrer Kantabilität weniger zu einer tiefgreifenden Transformation geeignet erscheint als die kurzen und prägnanten Motive Liszts²². Dennoch bewirkt Liszt mit den einfacheren Mitteln eine stärkere Veränderung des Ausdrucks: Die beiden Hälften des herausfordernd-aggressiven Hauptthemas der *h-Moll-Sonate* nehmen in der Seitenthemengruppe eine lyrische, friedliche Färbung an (vgl. b mit b' [T. 9–11 und 125–128] sowie c mit c' [T. 14–15 und 153–156]). Bei Reubke dagegen behalten beide zyklischen Ideen fast immer ihr ursprüngliches Tongeschlecht (mit Ausnahme der Variante b') und auch ihren pessimistischen beziehungsweise optimistischen Grundcharakter bei, in dessen Rahmen es lediglich zu graduellen Stimmungsschwankungen kommt²³.

Vergleicht man die motivischen Transformationsprozesse der beiden Sonaten mit der Personenführung eines szenischen Werkes (was sich in Anbetracht ihres theatralischen Gestus anbietet), so entspricht die *b-Moll-Sonate* in der ausdrucksmäßigen Geschlossenheit und Kontinuität ihrer motivischen Akteure den Regeln eines Dramas der Charaktere²⁴. Dagegen wäre die *h-Moll-Sonate* dem Typ des Dramas der Affekte zuzuordnen, in dem die Protagonisten den unterschiedlichsten Stimmungen unterwor-

²¹ Die von Songayllo („A neglected masterpiece“, S. 128) und Gailit (*Reubke*, S. 128) gezogene Parallele zwischen dem Adagiothema und der die Rezitative der Ecksätze einleitenden Akkordfolge bleibt oberflächlich: Zwar weisen beide Stellen eine ähnliche Satzstruktur auf (massive Akkorde in tiefer Lage), doch stimmen weder die Diskant noch die Baßlinien noch die Harmoniefolgen überein (vgl. T. 37–40 mit 276–279).

²² Zur Relation zwischen der Länge eines Motivs und seiner Eignung zur Transformation vgl. Betsy C. Farlow, *Thematic unity in selected non-programmatic symphonies of the 19th century*, Diss. Univ. of North Carolina in Chapel Hill 1969, S. 158.

²³ So ließen sich etwa die verschiedenen Dur-Versionen von b als lyrisch (b), feierlich (b^{''}), heiter (b^{'''}) und triumphal (b^{''''}) bezeichnen. Zur Semantik der lisztischen Ausdruckstypen vgl. Márta Grabocz, „La Sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe“, in: *Analyse musicale* 8 (1987), S. 64–70.

²⁴ Der Metaphorik der damaligen Zeit entsprechend könnten Reubkes Motive a und b als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ bezeichnet werden; vgl. dazu die einschlägigen Ausführungen seines Lehrers Adolf Bernhard Marx in *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, Leipzig 1845, ³1857, S. 282, sowie Carl Dahlhaus, „Ästhetische Prämissen der ‚Sonatenform‘ bei Adolf Bernhard Marx“, in: *AfMw* 41 (1984), S. 73–77.

fen sind²⁵. Während Reubkes Komposition durch die Klarheit der Motivcharaktere und die Stringenz ihres ‚Handelns‘ gekennzeichnet ist, ist Liszts Sonate von der Vielfalt nicht nur ihrer motivischen Gestalten, sondern auch der von diesen dargestellten Affekte geprägt; zu der oben konstatierten Mehrdeutigkeit der Formteile kommt die semantische Ambiguität der Motive hinzu²⁶. Die unterschiedliche musikalische Personenführung hat wiederum Konsequenzen für die Realisierung der Idee des Thematikdualismus: Führt bei Liszt die Transformation der Motive b und c zur Verschleierung ihres inneren Gegensatzes, so streicht Reubke den Kontrast zwischen seinen zyklischen Ideen a und b in immer neuen Variationen heraus.

Der motivische Antagonismus der *b-Moll-Sonate* betrifft nicht nur die innere Struktur der zyklischen Ideen und ihrer Varianten, sondern auch die Art ihrer Verarbeitung: Während a Hauptgegenstand der Durchführungsteile des Werkes ist, dient b bevorzugt der Variantenbildung; auch erfährt nur b im ersten Teil eine eigentliche Reprise²⁷. Aufgrund dieser unterschiedlichen Verarbeitungsweise treten die beiden zyklischen Ideen überwiegend getrennt auf. Anders als Liszt, der seine gegensätzlichen Motive b und c häufig simultan durchführt²⁸, verwirklicht Reubke die Idee des Thematikdualismus durch den sukzessiven Kontrast zwischen in sich homogenen Blöcken: Im ersten Allegro der *b-Moll-Sonate* stehen zwei durchführungsartigen²⁹, von heftiger Bewegung und hoher Lautstärke bestimmten und überwiegend in Moll gehaltenen Abschnitten, in denen a dominiert, zwei idyllische, gesangliche Dur-Episoden gegenüber, die als Exposition und Reprise von b fungieren³⁰. Der gleiche Kontrast herrscht zwischen den Rahmenteilern und dem mittleren Abschnitt des Finales (a“ und b“), während das ruhige Adagio ganz von b“ bestimmt wird. Lediglich gegen Ende des Kopfsatzes kommt es zu einer Art von Rollenwechsel: Das lyrische Seitenthema b wird in den Durchführungsprozeß hineingerissen und dabei zerlegt und eingetrübt, so daß seine abschließende Wiederkehr in *b-Moll* (b': T. 221–241), der Grundtonart von a, als ‚vorläufiger Sieg der dunklen Seite‘ betrachtet werden kann. Nach dem friedlichen Intermezzo des Mittelsatzes wird die Auseinandersetzung im Finale von den Varianten von a und b wieder aufgenommen und in der Coda zu einem ‚positiven Ende‘ geführt, indem gerade die Mollversion von b (b') eine triumphale Dur-Reprise erfährt (b““:

²⁵ Dies erscheint insofern bemerkenswert, als auch im Musikdrama des Liszt-Freundes Wagner Ansätze zu einer Rückkehr zum Drama der Affekte zu erkennen sind (z. B. im widersprüchlichen, rein stimmungsabhängigen Verhalten von Brünnhilde und Siegfried im *Ring des Nibelungen*); vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München 1990, S. 17–19.

²⁶ Vgl. Grabocz, „La Sonate en si mineur“, S. 68.

²⁷ Die von Songayllo („A neglected masterpiece“, S. 125 und 127) kritisierte Reprise von b im ersten Allegro ist demnach durchaus schlüssig im Sinne der durch die Gesamtkonzeption des Werkes bedingten grundsätzlich passiveren Behandlung von b.

²⁸ Vgl. besonders T. 319–328 und 502–508 (b und c simultan), daneben auch T. 32–39, 460–501 und 533–540, in denen b und c in ständigem Wechselspiel auftreten.

²⁹ Reubkes Durchführungen kennzeichnen sich (in noch stärkerem Maße als diejenigen Liszts) durch lange Sequenzketten und systematische Abspaltungsprozesse (verbunden mit zunehmender Chromatisierung bei der Verkürzung der Einheiten); vgl. dazu Songayllo, „A neglected masterpiece“, S. 125.

³⁰ Motiv a tritt zwar auch innerhalb dieser b-Teile auf und paßt sich dabei der friedlichen Stimmung weitgehend an (a': T. 66–75 und 172–181), behält jedoch seinen Mollcharakter, so daß sich für die ersten beiden b-Teile des Kopfsatzes ein innerer Kontrast b–a'–b (Dur–Moll–Dur) ergibt.

T. 660–682)³¹. Das etwas plakative Mittel des Fortissimo-Durchschlusses (das der Ambiguität der *h-Moll-Sonate* zuwiderliefe und daher von Liszt bei der endgültigen Fassung seiner Sonate verworfen wurde³²) ist somit bei Reubke als Ergebnis einer die ganze Sonate umfassenden Entwicklung gerechtfertigt.

Insgesamt ergibt sich aus Reubkes themendualistischer Konzeption ein Formprinzip, das entfernt an die haydnische Doppelvariation mit wechselndem Tongeschlecht erinnert³³: Die ganze *b-Moll-Sonate* kann als eine Folge von alternierenden a- und b- (bzw. Moll- und Dur-)Teilen³⁴ betrachtet werden (1. Satz: a–ba'b–a–ba'b'–a; 2. Satz: b"; 3. Satz: a"–b'"–a"–b'"a). Dieses Alternationsprinzip erklärt auch, weshalb sich Reubke – obwohl Schüler von Adolf Bernhard Marx – im Kopfsatz nicht nach dem Schema der klassischen Sonatenhauptsatzform richtet: Auf die spannungsreiche Durchführung von a muß als ruhiger Abschnitt die Reprise von b folgen; eine Reprise von a wird erst im abschließenden, bewegten Teil des Satzes kurz angedeutet (T. 242–243), so daß sich für das erste Allegro insgesamt eine palindromartige Form ergibt³⁵.

Die kontrastierenden Abschnitte werden im übrigen nicht schroff nebeneinandergesetzt, sondern durch subtile Überleitungen verbunden. Dabei greift Reubke auf zwei Stilmittel zurück, die sich auch in der Liszt-Sonate finden: das instrumentale Rezitativ, mit dem er die beiden b-Teile des ersten Allegro einleitet (T. 37–53 und 143–159), und die breit angelegte, von einem enormen Crescendo bestimmte Steigerungsphase, durch die sich in demselben Satz das allmähliche Abgleiten von Ruhe in aggressive Bewegung vollzieht (T. 92–119 und 196–220). Haftet den von diesen Stilmitteln bestimmten Abschnitten bei Liszt etwas Episodenhaftes an³⁶, so erhalten sie bei Reubke eine zielgerichtete Funktion innerhalb des Formprozesses³⁷. Aufgrund der radikal dualistischen Anlage der zyklischen Ideen sowie der Abschnittsfolge weist die Reubke-Sonate insgesamt eine einfachere, einheitlichere und stringenteren Struktur³⁸ auf als das lisztsche Vorbild, dessen Prinzip der lockeren Reihung von Expositions- und Durchführungspassagen teilweise einen Eindruck von Beliebigkeit erweckt. Umgekehrt faszi-

³¹ Daß T. 660–682 als Reprise speziell auf T. 221–241 zu beziehen sind, ergibt sich nicht nur aus den Entsprechungen im Bereich der Melodie, sondern auch aus der ähnlichen Begleitung (Achteltriolen im Baß, besonders deutliche Analogie ab T. 229: Oktavparallelen gegen harmonisierte Melodie).

³² Siehe den Abdruck des ursprünglichen Schlusses bei Newman, *The sonata since Beethoven*, S. 377.

³³ Vgl. etwa Haydns *Andante varié f-Moll* (Hob. XVII,6) oder den ersten Satz der *Klaviersonate C-Dur* (Hob. XVI,48).

³⁴ Dieses Prinzip betrifft in erster Linie das Tongeschlecht. Hinsichtlich der Tonarten ist zwar ebenfalls eine gewisse zyklische Kontinuität zu erkennen (a tritt bevorzugt in *b-Moll*, b in *Fis-Dur/Ges-Dur* auf), doch gilt dies zumindest für b nur in eingeschränktem Maße (vgl. dazu die Tabelle im Anhang 1).

³⁵ Von einer regulären Sonatenhauptsatzform kann im Kopfsatz keine Rede sein. Der von Gailit (Reubke, S. 125 f.) als Reprise der ersten Themengruppe bezeichnete Abschnitt (T. 120–142) weist zu letzterer nicht mehr als kurze motivische Parallelen auf und läßt weder die Grundtonart *b-Moll* noch ein anderes stabiles tonales Plateau erkennen; er ist daher eindeutig als weitere Durchführung von a zu betrachten.

³⁶ Vgl. T. 171–204 der *h-Moll-Sonate*: Die vorwärtsdrängende Bewegung wird durch die Trillerkadenz abgebremsst, woraufhin ein neuer Durchführungsabschnitt beginnt. Das Rezitativ (T. 301 und 306) steht zwar zwischen erstem und zweitem Teil, doch erfolgt die eigentliche Überleitung zum Andante erst anschließend (T. 319–330).

³⁷ Das instrumentale Rezitativ wird von Reubke außerdem auch als Ausdrucksmittel zur Gestaltung eines dramatischen Höhepunktes verwendet (vgl. T. 561 und 565).

³⁸ Daß die strukturelle Klarheit des Werkes nie einen Eindruck von Monotonie erweckt, ist nicht nur den oben analysierten Transformationstechniken, sondern auch dem Abwechslungsreichtum der Harmonik, der pianistischen Figuren und der Temponuancen zu verdanken (zu letzterem Aspekt vgl. die Tabelle im Anhang 1).

niert die *h-moll-Sonate* durch den größeren strukturellen und charakterlichen Abwechslungsreichtum ihrer motivischen Grundgestalten und Varianten sowie die schillernde Mehrdeutigkeit ihrer Formteile.

Die dargelegten Unterschiede zwischen den beiden Werken lassen freilich nicht automatisch auf die Originalität von Reubkes Sonatenkonzeption schließen. Vielmehr könnte sich der Eindruck aufdrängen, daß Reubke gerade dort, wo er Liszt nicht folgt, hinter dessen Neuerungen zurückbleibe und auf konventionellere Wege einschwenke³⁹. Bedeutet seine Stärkung der Autonomie der drei Großteile gegenüber der übergreifenden Sonatenhauptsatzform nicht die Zurücknahme der lisztschen Synthese und die Beschränkung auf eine lediglich latente „double function“-Form, wie sie bereits in der Liszt zum Vorbild dienenden *Fantasie C-Dur* op. 15 (*Der Wanderer*) von Franz Schubert zu erkennen ist (deren vier Teile den Sätzen eines Sonatenzyklus entsprechen, wobei die beiden letzten Teile eine Reprise des ersten andeuten⁴⁰)? Und ist die formale und semantische Ambiguität der Liszt-Sonate nicht moderner als der klassische Dualismus in Reubkes Komposition?

Auch die Verknüpfung der verschiedenen Sätze einer Sonate durch thematische Verwandtschaften ist zur Zeit Reubkes keineswegs ein Novum: Sie findet sich bereits bei Beethoven (z. B. in den *Sonaten c-Moll* op. 13 und *f-Moll* op. 57), noch deutlicher bei Schubert (wieder in der *Wandererfantasie*) und Schumann (*Sonate f-Moll* op. 14), etwas versteckter auch in den zur gleichen Zeit wie die Liszt-Sonate entstandenen drei Klaviersonaten des jungen Brahms. Und doch geht Reubke bei der zyklischen Vereinheitlichung über die genannten Vorbilder in dreierlei Hinsicht hinaus: Erstens sind die Querverbindungen zwischen den einzelnen Teilen seiner *b-Moll-Sonate* eindeutiger und klarer; zweitens verfolgt er die Idee der motivischen Substanzgemeinschaft konsequenter, indem er sämtliche Themen aus den zyklischen Ideen entwickelt und fast kein davon unabhängiges motivisches Material mehr zuläßt; drittens hebt sich die Reubke-Sonate auch in ihrer dualistischen Motivkonfiguration von den zyklisch vereinheitlichten Werken Schuberts, Schumanns oder Brahms' ab, die überwiegend monothematische Beziehungsgeflechte aufweisen.

In all diesen Punkten nimmt Reubke bereits das systematische „principe cyclique“ vorweg, wie es sich in der Instrumentalmusik César Francks findet⁴¹ und wie es dessen Schüler Vincent d'Indy in seinem *Cours de composition musicale* kodifiziert hat⁴². Reubkes *b-Moll-Sonate* entspricht erstaunlich genau der recht engen Definition d'Indys, nach der eine zyklische Sonate auf mehreren Themen beruht, die in verschiedenen Gestalten in jedem konstitutiven Teil der Komposition wiederkehren und dadurch eine vereinheitlichende Funktion ausüben, vergleichbar den Leitmotiven in den Musik-

³⁹ Vgl. Chorzempa, *Reubke*, S. 181.

⁴⁰ Vgl. Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel 1992, S. 161, der auf die Trennung von thematischer und tonaler Reprise (3. und 4. Satz) in Schuberts zukunftsweisender *Wandererfantasie* aufmerksam macht.

⁴¹ Von Francks zyklisch vereinheitlichten Kompositionen in Sonatenform entstand lediglich das wenig bekannte *Klaviertrio fis-Moll* (ca. 1840) bereits vor der Reubke-Sonate, die übrigen Werke (*Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur*, *Symphonie d-Moll* und *Streichquartett D-Dur*) dagegen erst im Zeitraum 1878–1890.

⁴² Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. II,1 (rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899–1900), Paris 1909, S. 375–387.

Tabelle 1

Julius Reubke, *Klaviersonate b-Moll* (strukturelle Gliederung) *

Takt	motivisch-thematische Entwicklung	Tonarten	Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen
1. Satz			
1–37	Exposition + 1. Durchführ. von a (1. Thema)	<i>b</i>	Allegro maestoso
37–53	Rezitativ		sostenuto – quasi Recit[ativo]
54–91	Exposition von b (2. Thema; dreiteilig: ba'b)	<i>E</i>	dolce e con espressione – animato – Tempo primo (Tempo primo)
92–119	Steigerungsphase (a, b)		Allegro appassionato
120–142	2. Durchführung von a		Tempo primo: sostenuto – quasi Recit.
143–159	Reprise des Rezitativs		dolcissimo con espressione – animato
160–195	Reprise von b (ba'b)	<i>Fis</i>	(animato)
196–220	neue Steigerungsphase (a, b)		(animato)
221–241	Variante b'	<i>b</i>	Allegro con fuoco
242–263	1. Höhepunkt (a)		Maestoso
264–275	Überleitung		
2. Satz			
276–305	Exposition von b'' (dreiteiliges Thema)	<i>D/F/Ges</i>	Andante sostenuto – animato
306–335	transponierte Wiederholung von b''	<i>F/As/A</i>	Andante sostenuto – più animato
336–357	Apotheose von b'' (2. Höhepunkt)	<i>D</i>	Andante sostenuto (Andante sostenuto)
357–385	Durchführung des Kopfes von b''		(Andante sostenuto)
386–401	Rückleitung zu b''		più lento - Adagio
402–426	Reprise von b'' (andere Reihenfolge)	<i>Ges</i>	
3. Satz			
427–434	Überleitung		Allegro assai
435–487	Exposition von a'' (1. Thema; dreiteilig)	<i>b</i>	Allegro agitato
488–533	Exposition von b''' (2. Thema; zweiteilig)	<i>Fis</i>	Meno mosso (Meno mosso)
534–557	Steigerungsphase (a'', b''')		Grave – quasi Recit.
558–580	Rezitativ (3. Höhepunkt)		Tempo primo – poco a poco accelerando al Presto
581–621	Reprise von a'' (die ersten zwei Teile)	<i>b</i>	Presto
622–659	Überleitung (b)		Allegro maestoso – Grave
660–689	Variante b'''' und Schluß (a) (4. Höhepunkt; Coda)	<i>B</i>	

*Die Überleitungspassagen sind durch Einrückungen gekennzeichnet. Was die Tonarten betrifft, so sind lediglich stabile tonale Plateaux angegeben. Die Groß- und Kleinschreibung der Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen entspricht der der Partitur.

Tabelle 2

Franz Liszt, *Klaviersonate h-Moll* (strukturelle Gliederung)

Exposition und Durchführung			Reprise und Coda		
(1. Satz)			(4. Satz)		
1–7	Exposition von a (Einleitungsthema)	(g)			
8–31	Exposition von b + c (1. Thema)		523–532	Reprise von b und c (1. Thema)	
32–81	1. Durchführung von b + c	(h)	533–555	verkürzte Reprise der 1. Durchführung von b + c	(h)
81–104	Überleitung (a)		555–599	Durchführung von a (b, c) (3. Höhepunkt)	
105–120	Exposition von d (2. Thema)	D	600–615	Reprise von d (2. Thema)	H
120–152	Varianten von b + c				
153–170	Exposition von c' (3. Thema)	D	616–633	Reprise von c' (3. Thema)	H
171–204	Steigerungsphase (b, c); Kadenz		634–649	Steigerungsphase (b, c)	
205–254	Durchführung von b				
255–276	Variante von c		650–672	Reprise der Variante von c	
277–296	1. Höhepunkt (a, b)		673–699	4. Höhepunkt (a, b)	H
297–318	Rezitativ (+ Varianten von d, b, c)		700–710	Variante von d	H
319–330	Überleitung (b + c)				
(2. Satz)					
331–348	Exposition von e (1. Thema)	Fis	711–728	Reprise von e	H
349–362	Variante von c' (2. Thema)	A			
363–394	Varianten von d + b (2. Höhepunkt)				
395–415	Wiederkehr von e	Fis			
415–432	Überleitung				
433–452	Variante von c'	Fis			
453–459	Variante von a	(fis)	729–748	Varianten von b + c (Coda)	H
			748–760	Variante von a (Coda)	H
(3. Satz)					
460–522	Durchführung von b + c (Fugato)	(b)			

dramen Wagners⁴³. Was das Postulat des regelmäßigen Auftauchens der zyklischen Ideen betrifft, so spielt das Motiv a zwar im Adagio der Reubke-Sonate keine führende Rolle, ist jedoch durch seine modifizierte Präsenz in b sowie im Kopf des Rezitativs⁴⁴ auch in diesem Satz latent vorhanden. Vor allem aber ist bei Reubke auch jener ausgeprägte und eine ‚Personifizierung‘ nahelegende Themendualismus anzutreffen, den d’Indy auf der Ebene des Sonatenhauptsatzes bei Beethoven verwirklicht sah und den er und Franck in ihren Werken mit Hilfe des „principe cyclique“ auf den gesamten Sonatenzyklus zu übertragen suchten⁴⁵.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß sich Reubkes Klaviersonate sowohl in ihrem Verhältnis zur Sonatenform als auch in der Konfiguration und der strukturellen und charakterlichen Transformation ihrer Motive sowie der daraus resultierenden Dramaturgie von der *h-Moll-Sonate* seines Lehrers Liszt deutlich unterscheidet⁴⁶. In der Kombination einer latenten „double function“-Form mit der systematischen Anwendung eines dualistischen „principe cyclique“ stellt sie einen originellen Beitrag zur Geschichte der Sonatenform dar, der zweifellos von den Werken Beethovens, Schuberts und Liszts inspiriert ist, aber auch bereits auf die spätromantische zyklische Sonate César Francks und Vincent d’Indys vorausweist⁴⁷.

⁴³ Vgl. ebd., S. 375: „La Sonate cyclique est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaisant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l’œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice.“

⁴⁴ Siehe Anm. 17. – Auch die Liszt-Sonate fällt in den Bereich der zyklischen Sonate, stellt jedoch aufgrund des bei ihr dominierenden Konzepts der übergreifenden Sonatenhauptsatzform einen Sonderfall dar; vor allem die kaum variierte Wiederkehr der Themen im Reprisesfinale verträgt sich nicht mit d’Indys Definition.

⁴⁵ „A mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu’elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l’humanité: sympathie ou antipathie, attirance ou répulsion, amour ou haine.“ „Seule, en effet, cette conception beethovénienne du thème-personnage pouvait permettre l’unification cyclique des divers morceaux“ (d’Indy, *Cours II*, I, S. 262 und 377). – Als Modelle einer dualistischen zyklischen Struktur können Francks *Symphonie d-Moll* und d’Indys *Symphonie Nr. 2 B-Dur* op. 57 gelten, daneben auch Francks *Violinsonate A-Dur* und d’Indys *Klaviersonate e-Moll* op. 63, die jeweils noch eine dritte zyklische Idee enthalten, die jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielt.

⁴⁶ Wesentlich enger am Vorbild der Liszt-Sonate orientiert sich dagegen Sergej Ljapunow in seiner *Klaviersonate f-Moll* op. 27 (1908), was sich sowohl in der großformatigen Anlage zeigt („double function“-Form mit Dominanz der Sonatenhauptsatzform gegenüber dem Satzzyklus) als auch in vielen Details (Anzahl der Themen und Formteile der Sätze, scherzartige Durchführung vor der eigentlichen Reprise in der Tonika, Stretta gefolgt von ‘leisem’ Schluß).

⁴⁷ Vergleiche man die *b-Moll-Sonate* mit der anderen großformatigen Komposition Reubkes, der aufgrund der anderen Repertoire-Situation wesentlich bekannteren *Orgelsonate c-Moll* („Der 94. Psalm“), so hebt sich letztere in ihrer monothematischen Struktur noch deutlicher von der lisztschen Vielfalt der Motive ab, erinnert darin aber umso stärker an Schuberts *Wandererfantasie*. Andere Elemente der Orgelsonate sind dagegen an der Liszt-Sonate orientiert (insbesondere das Finalfugato und die langsame Einleitung mit einem mysteriösen absteigenden Baßthema).