

A b s c h l u ß a r b e i t

im Fach Formenlehre/Analyse

Analyse des ersten Satzes der

Klaviersonate fis-Moll op.11

von

Robert Schumann

Verfasserin: Magdalena Schlüter

Dozent: Prof. Dr. Klaus-Hinrich Stahmer

Abgabetermin: 30.10.98 (nach Verlängerung)

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG

1.1 DIE BEDEUTUNG DER KLAVIERSONATE FIS-MOLL OP.11

1.2 DER BEWEGGRUND ZUR ENTSTEHUNG

2. GATTUNGSGESCHICHTLICHE BESONDERHEITEN

2.1 DIE ENTWICKLUNG DER KLAVIERSONATE BIS SCHUMANN

2.2 DIE STELLUNG DER KLAVIERSONATE BEI SCHUMANN

3. ANALYSE DES 1. SATZES DER KLAVIERSONATE FIS-MOLL op.11

3.1 INTRODUZIONE-UN POCO ADAGIO

3.2 ALLEGRO VIVACE

4. QUELLENVERZEICHNIS

5.1 NOTENMATERIAL

5.2 COMPACT DISCS

5.3 LITERATURVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG

1.1 DIE BEDEUTUNG DER KLAVIERSONATE FIS-MOLL op.11

Von den 3 Sonaten, die zwischen 1833 und 1836 erschienen waren, ist zweifellos die erste Sonate in fis-Moll Opus 11 die bedeutendste. In diesem zutiefst romantischen Werk offenbaren sich Schumanns jugendlicher Enthusiasmus, seine erhitzten Gefühle für Clara Wieck und seine ungestüme Verzweiflung über das Verbot der Liebe durch den Vater, Friedrich Wieck, als auch über die darauf resultierende Trennung. In einem Brief an Clara hat Schumann diese Sonate, die sicherlich das kühnste Werk des Komponisten darstellt, als „einen Herzensschrei nach Dir,“ bezeichnet. Ignaz Moscheles (1794-1870), einer der bedeutendsten Pianisten der Zeit, äußerte sich folgendermaßen in der Neuen Zeitung für Musik (NZfM): „Dieses Werk ist ein echtes Zeichen des in unseren Tagen erwachten und um sich greifenden Romantismus.“, sowie „...sehr gesucht, schwer und etwas verworren, jedoch interessant“.

So wird es nur einem Interpreten mit romantischer Suggestivkraft gelingen, jenen einzigartigen Gefühlsstrom, jenes gegenwärtige Erleben, von Höhepunkt zu Höhepunkt zu einem unvergesslichen Atemzug entflammen zu lassen.

Zwar stehen im Zentrum der Klavierwerke Schumanns eher Kompositionen wie die „Symphonischen Etüden“, die „Davidsbündlertänze“, die „Kreisleriana“, und die C-Dur-Fantasie, dennoch sind alle drei Sonaten bekenntnishafte, „autobiographische“ Werke.

Auch die von Schumann getroffene Wahl der Tonart führt die Tradition der fis-Moll-Sonaten des frühen 19. Jahrhunderts vor Augen. Gerade die experimentierfreudigen Sonaten, die neue Ausdrucksmöglichkeiten suchen, stehen in dieser ungewöhnlichen Tonart.

Schumann/Klaviersonate fis-Moll op.11

Zum Beispiel setzte Mendelssohn seine Fantasie, die er zunächst *Sonate écossaise* betitelte, in fis-Moll und Moscheles' *Sonate mélancolique* op.49 (1822 veröffentlicht) steht ebenfalls in dieser Tonart. Dieses Werk und vor allem die fis-Moll-Sonate op.81 von Hummel schätze Robert Schumann sehr. Zusammen mit Johannes Brahms' op.2 zählt Schumanns op.11 zu den berühmtesten fis-Moll-Sonaten der Zeit.

1.2 DER BEWEGGRUND ZUR ENTSTEHUNG

Als die 16-jährige Clara Wieck im April 1835 von einer Konzertreise aus Paris zurückkehrt, erlebt Schumann den Beginn einer Leidenschaft, die zur bestimmenden seines Lebens werden sollte. Doch ihr Vater Friedrich Wieck, zugleich Schumanns ehemaliger Klavierlehrer, stellt sich gegen die Liebe und schickt Clara auf eine weitere Konzertreise. Nur durch Briefe lebt ihre Liebe weiter. „Wie sind vom Schicksal füreinander bestimmt; schon lange wußt' ich das...“, schreibt Schumann 1836 an Clara. Nachdem sie sich einander länger als ein Jahr nicht mehr hatten sprechen können, schickte er Clara Wieck seine fis-Moll-Sonate.

Sie spiegelt die aufgeregte Gemütsstimmung und die Zerrissenheit, in die er durch die Trennung von Clara gerät. Die Tonart fis-Moll ist also zusätzliches Mittel für den Ausdruck seiner verwirrten Gefühle.

Er veröffentlicht die Sonate in Leipzig 1836 unter dem Titel *„Pianoforte-Sonate, Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“*. Diese beiden Figuren, aus dem fiktiven Künstlerkreis der Davidsbündler, spalten das Ich Schumanns in zwei unterschiedliche Charakterwesen, kennzeichnen Schumanns Doppelnatur. Beide Gestalten kommen im ersten Satz der Sonate kräftig zur Aussprache. 1840 erscheint die Sonate jedoch in neuer Titelausgabe mit Schumanns Namen.

2. GATTUNGSGESCHICHTLICHE BESONDERHEITEN

Die Klaviersonate galt nahezu zweihundert Jahre lang als vollkommenste musikalische Form. Die Gattung *Sonate* hat sich aus einem ursprünglich einfachen Formschema hin zu einem umfangreichen Gebilde entwickelt, bis am Ende die Konzertsonate stand. Als es schien, dass die traditionelle Form in all seinen Möglichkeiten für den Komponisten erschöpft war, bekamen die formalen Bausteine allmählich Risse. Schließlich blieb nur noch der Name *Sonate* übrig. Die Sonatenform in der sinfonischen und konzertanten sowie der Kammermusik entwickelte sich parallel.

2.1 DIE ENTWICKLUNG DER KLAVIERSONATE BIS SCHUMANN

Am Ende des 16. Jahrhunderts wurden mehrstimmige Vokalstücke auf Instrumente übertragen („Canzoni per sonare“), doch eigens für Instrumente bestimmte Sonaten wurden erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffen. Carl Philipp Emanuel Bach und Domenico Scarlatti bereiteten viele Elemente der klassischen Sonatenform vor. Johann Kuhnau schrieb die ersten eigentlichen Klaviersonaten, welche sich später zur Norm bilden. Joseph Haydn ist der erste Komponist, der in der Klaviersonate das Prinzip der drei- oder viersätzigen Sonate - wobei die „Sonatenhauptsatzform“ den ersten Satz bestimmt - mit musikalischem Inhalt erfüllt. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) gestaltet neu in Klang, Ausdruck und Farbigkeit und erreicht innerhalb eines Satzes oder sogar eines Themas interessante Stimmungswechsel.

Im Repertoire der Pianisten nehmen die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven (1770-1827) eine besondere Stellung ein. Harmonischer Reichtum verleiht den thematischen Entwicklungen immer neue Aspekte. Durch Veränderungen des Themas und seiner

Schumann/Klaviersonate fis-Moll op.11

Motive, dynamische Spannungen und dramatische Akzente dehnt sich die Form des Sonatensatzes weit aus.

Die Einheitlichkeit der Konzeption und der Erfindung steht nun im Vordergrund. Die Sonate ist Gipfel und Krönung der Beethovenschen Klaviermusik, sie übertrifft an thematischem und formalem Reichtum die ihr vorangegangenen und die ihr folgenden großen Klaviersonaten.

Franz Schubert war sich der übermächtigen Stellung Beethovenscher Klaviersonaten wohl bewusst. In seinem eigenen Schaffen spielen aber die Klaviersonaten, die dem Klavierwerk Joseph Haydns und Mozarts näher stehen als dem Beethovens, noch eine Rolle. Sie zeichnen sich durch lyrische, gesangliche Themen, deren Gegensätze sich aus Farbkontrasten und der Gegenüberstellung verschiedener Tonarten ergeben, und harmonisch ausdrucksvolle Durchführungsteile aus.

Mit Felix Mendelssohn –Bartholdy erreicht die Klaviersonate eine weitere wichtige Station ihrer Entwicklung, obwohl andere Gattungen (Lieder ohne Worte) seiner Klavierwerke eher der Aufmerksamkeit gelten. Er schlägt eine Brücke zu den späteren Sonatenkomponisten wie Schumann und Chopin.

2.2 STELLUNG DER KLAVIERSONATE BEI SCHUMANN

Fünf Jahre nach Schuberts Tod begann Robert Schumann die Komposition seiner ersten Klaviersonate fis-Moll op.11. Zwischen 1830 und 1839 schrieb er fast ausschließlich für das Klavier, das sein wichtigstes Medium musikalischer Erfahrungsbildung und Selbstdarstellung ist. Eigentlich war Schumann der Meinung, die Sonatenform habe „ihren Lebenskreis durchlaufen“, sei „erstarrt“. Trotz seiner kritischen Einstellung gibt er nicht das Ende dieser Form bekannt, sondern entwickelt sie weiter auf ganz eigenständige Art. Dabei gilt sein Lob neben den Klaviersonaten Beethovens denen Schuberts und Mendelssohn.

Außerdem hielt er sich – wie später Brahms – an den seit Beethoven und besonders seit Schuberts *Wanderer-Fantasie* überlieferten Grundsatz, die Sonate möglichst aus einem einzigen Urstoff aufzubauen.

Das Klavier wird dabei zum Werkzeug des monologisierenden Tondichters Schumann, so dass ein Klaviersatz von höchst persönlicher Ausdruckssensibilität entsteht.

Wurden bei Beethoven die Klangfarben der verschiedenen Lagen noch in orchestralem Sinne genützt, so steht bei Schumann dynamischer Reichtum und die Differenzierung von Haupt- und Nebenstimmen im Vordergrund.

3. ANALYSE DES ERSTEN SATZES

3.1 INTRODUZIONE-UN POCO ADAGIO

In dieser 52-taktigen, sehnsüchtigen Einleitung (3/4) wird wichtiges motivisch-thematisches Material vorbereitet, somit ist sie ein integrierender Bestandteil des gesamten Satzes: auf seinen Eingangsgedanken wird im Durchführungsteil (T 268 ff) zurückgegriffen. Überdies wird auch in dieser Einleitung der zweite Satz (*Aria*) vorbereitet.

Schumann macht die getragene, spannungsreiche Introdution also zum Einheitsfaktor.

Über einen Teppich aus wogenden Baß-Triolenarpeggien (*forte*) in fis-Moll hebt sich sodann ein signalartiges Thema, das Hauptmotiv, heraus. Florestan meldet sich zu Wort.

Die genannten Triolenarpeggien ziehen sich in unterschiedlichen Lagen durch die gesamte Einleitung. Aufgrund dessen kann man die Einleitung in drei Abschnitte gliedern:

Abschnitt	Bereich	Lage der Triolenarpeggien	Lage des Hauptmotivs	Tonart
A	T 1-13	Unterstimme	Oberstimme	fis-Moll ; Orgelpunkt auf fis
	T 13-21	Oberstimme	Unterstimme	
B	T 21-38	Unterstimme	Oberstimme	A-Dur , Cis-Dur, D-Dur
A'	T 38-52	Unterstimme	Oberstimme	fis-Moll

Im ersten Abschnitt (A) setzt das Hauptmotiv, das man sehr gut als „Herzensschrei“ bezeichnen kann, in der Oberstimme rhythmisch-markant gleich im zweiten Takt mit 32-tel-Auftakt ein. Von der Dominante springt es hoch zur Quarte, die als Halbe gehalten wird (cis-fis). Während diese Motiv leidenschaftlich spricht, vermittelt die Orgelpunktbindung im Baß etwas Standhaftes. Als Kontrast zur unruhigen Begleitfigur zieht sich der Rhythmus des Hauptmotivs ebenfalls durch die Einleitung und wechselt wie letztere die Lagen.

Dem „Herzensschrei“ wird ab T 22 ein lyrisches A-Dur entgegengesetzt (Abschnitt B). Es ist unverkennbar Eusebius' Partie. Sie steht melodisch der „idée fixe“ aus Berlioz' *Symphonie fantastique* nahe. Dieses Werk lernte Schumann nach Beendigung der Sonate im August 1835 kennen.

3.2 ALLEGRO VIVACE

Das Thema in diesem Hauptteil (2/4, 367 Takte) des ersten Satzes ist eigentlich ein Doppelthema. Es besteht aus einem pochend pulsierenden Quintmotiv (T 53/54) aus

Schumann/Klaviersonate fis-Moll op.11

hüpfenden Achteln und einem aufgeregten, lebendigen Dreiton-Motiv (T 54-58), welches Schumann bei der ersten Niederschrift als *Fandango* bezeichnete. Das Quintmotiv kündigte sich schon in der Introduction an (T 27 ff).

Der Sonatensatz lebt von dem satztechnisch kontrapunktisch gehaltenen Dreiton-Motiv, das als Sequenz bis zum Schluss, immer wieder unterbrochen von dem markanten Quintmotiv, auftritt. Beide Themen stellen eine geheime Zwiesprache, eine verschlüsselte Mitteilung zwischen Clara und Robert dar. Denn das allgegenwärtige Quintmotiv geht auf Claras Klavierstück *Scene fantastique – Le ballet des revenants* (aus *Quatre pièces Caractéristiques* op.5, entstand zwischen 1834 und 1836)) zurück, während das *Fandango*-Thema auf Robert zurückzuführen ist. Es stand 1832 schon als *Fantaisie rhapsodique* und *Fandango pour le Piano* in seinem Tagebuch notiert. Dieses Zitieren unterstreicht den schon erwähnten autobiographischen Charakter.

Der 2. Gedanke in A-Dur (Anschnitt E, T 146 ff) gleicht sich einem beruhigendem kantablen Nachspiel an.

Abschnitt	Bereich	Tonart	Bemerkung
t			
C	T 53-106	fis-Moll → H-Dur Septakkord	<u>EX</u>
D	T 107-122	es-Moll	<u>-PO</u>
C'	T 123-145	Es-Moll, A-Dur, E-Dur	<u>-SI</u>
E	T 146-175	A-Dur	<u>-TION</u>

Schumann/Klaviersonate fis-Moll op.11

In der umfangreichen Durchführung (Abschnitt C“, T 175 ff) wird es regelrecht „übersehen“. Es erscheint erst am Schluss des Satzes. Vielmehr werden die Kontraste des Doppelthemas als Konflikte dargestellt.

Abschnitt <i>t</i>	Bereich	Tonart	Bemerkung
C“	T176-267	fis-Moll , A-Dur, h-Moll, D-Dur, E-Dur-Septakkord, A-Dur-Septakkord... gis-Moll → cis-Moll , es-Moll, C-Dur-Septakkord → f-Moll	<u>DURCH</u>
A“	T 267-297	f-Moll	<u>-FÜHR</u>
	T 280-331	Gis-Moll, H-Dur, cis-Moll, E-Dur, H-Dur-Septakkord, D-Dur-Septakkord, → Fis-Dur	<u>-RUNG</u>

Abschnitt <i>t</i>	Bereich	Tonart	Bemerkung
C““	T 332-373	fis-Moll	<u>RE</u>
	T 374-392	cis-Moll, fis-Moll, Cis-Dur	<u>-PRI</u>
E‘	T 393-419	fis-Moll	<u>-SE</u>

Die Sonatenform des Allegro vivace bleibt latent erhalten. Es verwischen sich Exposition und Durchführung, erweitert durch das Auftreten des dramatischen Einleitungsmotivs, aufgrund des zähen Festhaltens am Hauptgedanken des Allegro vivace.

4. QUELLENVERZEICHNIS

5.1 NOTENMATERIAL

Schumann Klaviersonate fis-Moll op.11, Urtext, G. Henle Verlag

5.2 COMPACT DISCS

1. Schumann Klaviersonate fis-Moll op.11, Murray Perahia, Sony classical, 1997

5.3 LITERATURVERZEICHNIS

1. **Gradenwitz, Peter:** Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik, List Verlag GmbH & Co. KG, München, 1986
2. **Wörner, Karl H. :** Robert Schumann, Atlantis-Verlag, 1949
3. aus: Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder Bd.XV:
Abert, Hermann: Robert Schumann, Schlesische Verlagsanstalt Berlin, 1917
4. Reclams Klaviermusikführer Bd. II
5. **Rüger, Christof (Hrsg.):** Klaviermusik A-Z,
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1979
6. **Georgii, Walter:** Klaviermusik, Atlantis-Verlag, 1950
7. **Kämper, Dietrich:** Die Klaviersonate nach Beethoven, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1987
8. Reclams Musikführer: Robert Schumann, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1997
9. **Boetticher, Wolfgang:** Robert Schumanns Klavierwerke Teil II Op. 7-13,
Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1984