

Das Sonatenwerk Fernando Sors

Aufbau und thematische Bezüge

VON PETER WITTE

Unter den rund sechzig Werken, die Fernando Sor für Gitarre solo geschrieben hat, ist die Sonate nur mit drei Exemplaren vertreten, als viertes Werk dieser Gattung kann das "Grand Solo" gerechnet werden, da es den formalen Kriterien einer Sonate entspricht und in einer frühen Fassung auch als "Sonata prima pour la Guitarra" bezeichnet war.

Neben diesen vier gibt es noch weitere 28 größer angelegte Werke, von denen 19 im Kern aus variierten Themen bestehen, während die übrigen neun hier der Einfachheit halber unter der Rubrik 'freiere Fantasieformen' gehandelt werden sollen. Dennoch sind gerade die Sonaten Sors gute Beispiele für seine ehrgeizigen Kompositionsbemühungen, und es lohnt sich, sie näher zu betrachten.

Die Reihenfolge des Erscheinens der Sonaten soll auch die sein, in der sie hier behandelt werden.

Sonate	op. 15	C-Dur	1820
Grand Solo	op. 14	D-Dur	1820
Sonate	op. 22	C-Dur	1825
Sonate	op. 25	c-moll	1827

Das einsätzigste op. 15 ist eine Sonatine im Sinne des Wortes. Dem "Grand Solo" ist zwar nur eine Introduction vorangestellt; trotzdem bezeichnet Sor es nicht als Sonate, denn "die Sonate besteht gewöhnlich aus vier oder fünf von einander unabhängigen Sätzen", wie Carl Czerny, Sor-Zeitgenosse und Beethoven-Schüler, im Jahre 1832 feststellt. Die Mehrsätzigkeit taucht bei Sor zum ersten Mal in op. 22 auf, und zwar genau wie Czerny es beschreibt: Allegro, Adagio, Minuetto, Rondo. Mit op. 25 hält Sor sich nicht an die übliche Satzreihenfolge.

Sonate op. 15

Die formalen und tonalen Verhältnisse in op. 15 entsprechen genau den Erwartungen, die an die Sonatensatzform gestellt werden.

Hier zunächst die Form im schematischen Überblick:

Takte	Beschreibung	Tonart
Exposition		
1-16	Hauptthema	C-Dur
17-32	Überleitung, Modulation	
33-52	Seitensatz	G-Dur
53-67	Schlußgruppe	
68-77	Erweiterung (kurze Melodie)	
Durchführung		
78-97	Achtelbewegung, Modulation	B-Dur
89-109	Sechzehntelbewegung, Modulation	c-moll
110-113	Rückleitung, Rückmodulation	
Reprise		
114-129	Hauptthema	C-Dur
130-137	Überleitung, verkürzt	
138-153	Seitensatz, stark verändert	
154-158	Schlußgruppe	
159-176	Kleine Coda	

An das 16-taktige, periodisch gebaute Hauptthema (C-Dur) schließt sich ein überleitender Teil an, der innerhalb weiterer 16 Takte ziemlich geradlinig in die Dominante (G-Dur) moduliert. Auf die mit Fermate versehene Generalpause folgt in eben dieser Tonart der Seitensatz, oder – wie Czerny es nennt – der Mittelgesang, ebenfalls eine 16-taktige Periode, die durch 4 angehängte Takte erweitert ist.

Czerny schreibt zu diesem Teil einer Sonate: "Die Erfindung des Mittelgesangs ist für den Tonsetzer stets eine der schwierigsten Aufgaben; denn er soll neu, ansprechender als alles Vorhergegangene, von diesem auffällig

unterschieden, und doch zu demselben passend seyn; aus dem Ganzen natürlich hervorquellen, soll er die, durch alle vorhergegangenen Modulationen und Cadenzen erregte Erwartung auf eine angenehme und geistreiche Art befriedigen. Meistens sind diejenigen Mittelgesänge die gelungensten, welche die Fantasie des Tonsetzers ihm gleich bei der Erfindung des ersten Hauptthemas eingibt."

Sors "Mittelgesang" unterscheidet sich vom Hauptthema vor allem dadurch, daß ihm die Motorik des repetierten Orgelpunktes (Takt 2-4 bzw. 10-12) fehlt. Ob unserem Tonsetzer der "Mittelgesang" gleich mit eingegeben wurde und wie natürlich das geschah, sei dahingestellt. Daß der Mittelgesang aus dem Hauptthema "hervorquillt", sollen die folgenden Ausführungen verdeutlichen.

Notenbeispiel 1 zeigt die ersten 8 Takte des Hauptthemas (1), darunter die ersten 8 Takte des Mittelgesangs (2). Hier ist un schwer zu erkennen, daß Takt 5² unmittel-

bar aus 3¹ hervorgeht, wenn entsprechend transponiert wird. Das gleiche gilt für die Takte 4² und 4¹. Weitere Analogien bestehen zwischen den Takten 7²/8² und 7¹/8¹, betrachtet man die chromatische Abwärtsbewegung und die folgende Quartsextakkord-Auflösung mit Leittonwechselnote im Baß. Auch die ersten zwei Takte der beiden Themen lassen einen Vergleich zu: da die motorische Bewegung erst mit dem Orgelpunkt im Takt 2¹ einsetzt, verliert der erste Takt an Gewicht, ähnlich verhält es sich im zweiten Thema, das im Takt 1² von der halben Note über die punktierte Viertel erst zur Achtelnote gelangt, die dann von der "albertinischen" Begleitfigur aufgegriffen für durchgehende Bewegung sorgt. Darüberhinaus wird in beiden Fällen der Grundton jeweils im zweiten Takt durch eine abwärtsgerichtete Figur erreicht, im ersten durch einen gebrochenen Akkord, im zweiten durch Tonleiterschritte, wobei die Akkordtöne in Hornintervallen mitklingen. (Notenbeispiel 2 auf der nächsten Seite)

Notenbeispiel 1

1. Thema

2. Thema

Notenbeispiel 2

Takt 1

Takt 136

Lediglich Takt 3² mit seinen auffälligen Synkopen sowie Takt 6² lassen sich nicht aus dem ersten Thema herleiten. Der Mittelgesang ergibt sich somit aus dem Hauptthema zum großen Teil durch Umsortieren bzw. durch Variation einzelner Takte:

1	2	3	4	5	6	7	8
1v	2v		4	3		7v	8v

Laut Czerny muß nun "auf den Mittelgesang die Fortsetzung folgen, welche entweder durch energische oder glänzende Figuren ... dem Schlusse des ersten Theiles zueilt, wo nach einer vollkommenen Kadenz noch eine kürzere Melodie angebracht und sodann die Wiederholung des ersten Theils vorbereitet werden kann." Energiischer oder glänzender wird Sor durch die rhythmische Beschleunigung der Triolen, die vollkommene Kadenz ist in den Takten 64-67 enthalten (T, S, D_{4,3}⁶⁻⁵, T), die kurze Melodie beginnt mit Auftakt zu Takt 68. Sie leitet sich unmittelbar aus dem zweiten Thema ab; der Anfangstakt des Seitensatzes taucht hier in der dritten Variante auf. (Notenbeispiel 3)

"Wenn der Tonsetzer im ersten Theil einer regelmässigen Sonate sich durch die vorgezeichneten Formen etwas gebunden fühlen muss, so hat er dagegen im zweiten Theil ein um so weiteres Feld zur Entwicklung seiner Ideen... Allein man wähne ja nicht, sich hier ungebunden einer regellosen Fantasie überlassen zu dürfen. ... Ein willkürliches Herumirren in fremden Tonarten, ein bloss fantastisches Durcheinanderwerfen der Motive und Passagen oder das Einflechten von fremden Ideen

Notenbeispiel 3

Takt 33

Takt 41

Takt 68

... würde nicht das symmetrische Gemälde bilden, das den zweiten Theil als ästhetisches Kunstgebilde auszeichnen soll...", so Czerny über den Teil der Sonate, der heutzutage als Durchführung bezeichnet wird. Das einfache rhythmische Motiv, das bereits in der Schlußgruppe zu finden war (Takte 53-58), läßt sich vom 2. Thema ableiten.

Die Durchführung besteht aus drei Abschnitten: zunächst moduliert Sor zur doppelten Subdominant-Tonart (B-Dur); in diesem Abschnitt herrscht die Albertibaß-Begleitung in Achteln vor. Der zweite Abschnitt steht in der moll-Variante der Tonika (c-moll), hier wird das Tempo durch die Sechzehntelbewegung verdoppelt. Der dritte Abschnitt dient der Rückkehr zum Hauptthema; nach fünfmaligem Anlauf beginnt in Takt 114 die Reprise, deren Überleitungsteil zum Mittelgesang wegen der fehlenden Modulation etwas verkürzt erscheint. Das folgende zweite Thema ist zwar deutlich zu erkennen, da die rhythmischen Werte weitgehend übereinstimmen, die Kontur der Melodie ist jedoch stark verändert, so daß die Vermutung nahe liegt, das daraus resultierende Zitat der Marseillaise sei kein Zufall, insbesondere da es sich mit Sors politischer Einstellung decken würde. (Notenbeispiel 4)

Notenbeispiel 4

Takt 139 – 141

Marseillaise

Grand Solo op. 14

Sors zweite Sonate ist im Titel gar nicht als eine solche angekündigt; sie ist mit "Grand Solo, op. 14" betitelt und steht in D-Dur. Abgesehen von der kurzen Introduction in d-moll (Andante) handelt es sich um einen, allerdings recht umfangreichen Satz (Allegro), der in seiner formalen Anlage der Sonatensatzform entspricht.

Hier die schematische Formübersicht mit kurzer Beschreibung der einzelnen Teile:

Takte	Beschreibung	Tonart
INTRODUKTION – ANDANTE		
1-8	Einleitungskadenz	d-moll
9-15	Fortführung, Wechselnotenmotiv	
16-30	Sextakkord-Parallelen über Orgelpunkt A, Halbschluß	

ALLEGRO

Exposition

1-20	1. Thema, 16-taktige Periode mit 4-taktiger Verlängerung, Wechselnotenmotiv, repetierter Orgelpunkt	D-Dur
21-32	Überleitung, Modulation	
33-47	2. Thema, 16-taktige Periode (2x Halbschluß), die ersten 4 Takte wieder Orgelpunkt A	A-Dur
48-53	Überleitung	
54-77	3. Thema, zwei 4-taktige Phrasen (chromatische Vorhalte im jeweils ersten und zweiten Takt) fortgesetzt durch Spielfigur in Sechzehnteln	
78-98	Schlußgruppe, 9 Takte Orgelpunkt A, langgezogene Kadenz	

Durchführung

99-108	Akkordbrechungen, Modulation	d-moll
109-118	Motiv aus den letzten 10 Takten der Schlußgruppe	
119-126	Orgelpunkt A, Akkordfolge ähnlich wie im 2. Thema	
127-130	Rückleitung mit Wechselnotenmotiv	

Reprise

131-150	1. Thema	D-Dur
151-162	Überleitung	
163-187	3. Thema, leicht verändert (wegen der anderen Tonart)	
188-203	Schlußgruppe (leicht verändert)	
204-238	Coda, kurze Ausweichung zum tG B-Dur (Takt 212-217)	

Notenbeispiel 5

op. 14 Takt 1 – 4

op. 15 Takt 1 – 4

Mit der Introduction zu einer großen Sonate werden dem Hörer Türen "geöffnet und keine wieder verschlossen. Ein Versprechen; eine Verlockung, aber noch keine Erfüllung. Hinweis auf Gewicht und Format kommender Ereignisse... Diesen Höreindruck ermöglicht der Komponist, indem er mehrfach die unmittelbar Nähe der T (oder t) passiert und ihre Herrschergewalt damit anerkennt. Der Kunstgriff aber besteht darin, daß sie selbst nicht wieder erklingt bis hin zum endlichen Halbschluß auf der Dominante" (Diether de la Motte in seiner Harmonielehre).

Eine echte Tonika steht in Sors Introduction zum großen Solo nur in Takt 1 und Takt 4, ansonsten erscheint d-moll nur als Quart-Sext-Akkord. Das ganze Geschehen ist sehr stark auf die Dominante bezogen. Durch den übermäßigen Quintsextakkord (Takt 13-15) und die folgende, stark chromatisierte und dissonanzenreiche Passage über dem Orgelpunkt wird die Tonart ausgeweitet, d-moll wird jedoch nie als t angezweifelt. Um so klärer wirkt die Dur-Tonika, die ganz sicher erst im 3. Takt des Allegros feststeht, und um so virtuoser wirken jetzt das neue Tempo (Allegro) und das neue Metrum (4/4).

Fast scheint es, als sei das Thema des "Grand Solo" aus dem Thema der "kleinen" C-Dur-Sonate abgeleitet. (Notenbeispiel 5) Wieder ist der erste Schwerpunkt auf den zweiten Takt verlagert, wo der repetierte Orgelpunkt auf dem Grundton beginnt, über dem sich im dritten Takt die Melodie in Terzen bewegt, nachdem im zweiten Takt neben der Repetition nur die erste und die vierte Zählzeit belegt sind. Im "Grand Solo" freilich stehen vor Halb- und Ganzschluß der 16-taktigen Periode jeweils Sechzehntelfiguren, die gleich zu Beginn den brillianten Charakter des Stückes hervorheben sollen.

Die folgende Überleitung und Modulation zur Dominant-Tonart erfolgt mit einer punktierten Kadenzfigur, die in verschiedenen Varianten im Verlauf des Stückes

immer wieder auftauchen wird. Der sich anschließende "Mittelgesang", ein 16-taktiger Satz ist recht gesanglich konzipiert mit einstimmiger Melodie in der Oberstimme, die überwiegend von der Albertifigur begleitet wird. Durch den harmonischen Verlauf T-D⁷-(D⁷)-S, scheint die neue Tonart A-Dur noch etwas instabil, denn was jetzt Subdominante ist, war ja vorher Tonika. Die Überleitung bringt in Sechzehntelfiguren den Wechsel D⁷-T (E⁷-A) und somit eine tonartliche Stabilisierung. Vielleicht ist das der Grund für das dritte Thema, das Sor folgen läßt: wieder wird im Baß der Grundton repetiert, darüber, jetzt in Sexten, das Thema, das in erster Linie aus einem chromatischen Vorhalt besteht, das zwar auch wieder die Verbindung (D⁷)-S enthält, jedoch im vierten (bzw. achten) Takt deutlich A-Dur als Tonika bestätigt. Im Vergleich zu den beiden anderen Themen ist dieses dritte nicht viel mehr als eine kurze rhythmische Beruhigung zwischen zwei virtuellen Abschnitten, denn es folgt der längste, von schnellen Figuren bestimmte Teil als Fortspinnung. Der Anteil der virtuellen Spielfiguren nimmt im Laufe der Exposition sozusagen in dem Maße zu, in dem das Thematische abnimmt.

Die Schlußgruppe bringt noch einmal Reminiszenzen an das erste Thema: Tonrepetition im Baß, darüber Terzenbewegung im gleichen Rhythmus. Nach einigen Tonleiterfiguren in Terzen und Sexten (man beachte die häßlichen Quintparallelen in Takt 86 u. 88) wird die Exposition mit einer neuen Variante der Kadenzfigur beschlossen. Eine Wiederholung ist nicht vorgesehen, vielleicht weil der Effekt, den die Introduction lieferte, jetzt nicht mehr zur Wirkung kommen kann.

Die Durchführung fällt im Verhältnis zur Exposition etwas mager aus, es fehlen Modulationen, die Tonart ist durchgängig d-moll. Nach einigen Arpeggio-Figuren bringt lediglich der zweite Teil etwas Neues, indem die Melodie in den Baß verlagert, durch einen orgelpunktartigen Akkord (d, f) in den Oberstimmen begleitet wird. So