

Manuel María Ponce – Epigone mit eigener Note? Eine Analyse des Kopfsatzes der „Sonata romántica“

von Fabian Hinsche

Dass Manuel María Ponce nicht nur ein origineller zeitgenössischer Komponist, der als Erster systematisch die mexikanische Volksmusik erforschte und mit den modernen spätromantischen und impressionistischen Kompositionsstilistiken der damaligen Zeit verband, sondern auch ein geschickter Epigone war, ist bekannt. Segovia, für den nahezu alle Werke Ponces geschrieben waren, erhielt neben den Werken in Ponces eigener Tonsprache drei weitere, welche in der Stilistik der drei letzten großen Epochen geschrieben wurden: die Suite im Stile von S. L. Weiß, (unter dessen Namen das Werk von Segovia auch lange Zeit aufgeführt wurde) für die Epoche des Barock, die „Sonata clásica – Hommage à Sor“ im Stile der klassischen Epoche und die „Sonata romántica – Hommage à Schubert“, die im frühromantischen Stil geschrieben wurde.

Am Beispiel des Kopfsatzes der „Sonata romántica“ soll gezeigt werden, wie sehr sich Ponce in verschiedene Personalstile oder Kompositionsstilistiken einfühlen konnte, mit diesen kreativ umging und dabei seine kompositorische Eigenständigkeit bewahrte und geschickt einbrachte.

Die „Sonata romántica“ war die 5. Sonate, die Manuel María Ponce für Andrés Segovia und die Gitarre schrieb. Er begann sie im Mai 1928 zu komponieren, wie der Korrespondenz Segovias mit Ponce zu entnehmen ist („The Segovia Ponce Letters“, herausgegeben von Miguel Alcazar, Editions Orphée, Inc. 1989). Am 5. September desselben Jahres erhielt Segovia die fertig gestellte Sonate, die in der Schottausgabe den Titel

„Sonate romántica, Hommage à Fr. Schubert qui aimait la guitare“ und die Widmung „À Andrés Segovia“ trägt.

Sie besteht aus vier Sätzen, deren Satzbezeichnungen im Manuskript „Allegro non troppo, semplice“, „Andante“ und „Moment Musical“ – „Vivo“ („Più lento espressivo“) lauten. Der vierte Satz liegt nur in der Schottausgabe vor und trägt die Bezeichnung „Allegro non troppo e serio“.

Es liegen drei verschiedene Quellen vor:

1. Die Schottausgabe von 1929 (erneuert 1957)

Diese Ausgabe ist mit den Fingersätzen von Segovia versehen und umfasst 14 Seiten.

2. Das Manuskript (ohne den 4. Satz)

Das Manuskript erhält gerade im 1. Satz einige Abweichungen zur Schottausgabe. Die Durchführung ist kompositorisch unterschiedlich und um einige Takte geändert und erweitert. Die meisten vorzufindenden Änderungen betreffen die Dauer von Notenwerten und das Auftreten einiger zusätzlicher Stimmen an wenigen Stellen. An manchen Stellen sind im Vergleich zur Schottausgabe Oktavierungen zu finden.

Der 4. Satz liegt leider als Manuskriptversion nicht vor und bleibt verschollen. Vor kurzem editierte Tilman Hoppstock ebenfalls bei Schott eine kritische Ausgabe der Manuskripte dieses und weiterer Werke.

3. Die Alcazarausgabe (Obra completa para guitarra de Manuel María Ponce)

Die Alcazarausgabe hält zwar im Vergleich zur Schottausgabe einige Änderungen bereit, wirft aber im Vergleich mit dem Manuskript Fragen bezüglich der Glaubwürdigkeit als endgültiger Manuskriptversion auf, da sie stark der Lesart der Schottausgabe angepasst zu sein scheint.

Dabei ist zu beachten, dass die Manuskriptversion eindeutig die überzeugendste und gelungenste Version dieses Werkes ist. Anhand eines Vergleiches mit der Schottausgabe von Segovia kann aufgezeigt werden, dass selbiger in viele, teilweise wichtige Strukturmerkmale und Details des Werkes entscheidend eingegriffen hat und somit die Komposition in gewissen, hörbaren Punkten verschlechterte. Auch wenn eine detaillierte

Auflistung der Änderungen erhellend wäre, würde dies in dem hier gegebenen Rahmen zu weit reichend sein. Jedem Interessierten sei aber geraten, die Ausgabe Segovias nicht als Interpretationsgrundlage zu nutzen, sondern auf das Manuskript zurückzugreifen.

Für diese Studie wird die Manuskriptversion verwendet, welche vom Leser neben dem Urtext der Schubertsonate D 664 herangezogen werden sollte, um dem Analyseverlauf adäquat und gänzlich folgen zu können.

Der erste Satz des Werkes besteht aus 152 Takten und steht in A-Dur. Er ist, wie meist üblich für Sonatenkopfsätze der Klassik und Romantik, in Sonatenhauptsatzform angelegt. Die Vortragsbezeichnung lautet „Allegro non troppo, semplice“.

Der Kopfsatz der Sonate ist formal, thematisch, harmonisch, rhythmisch, melodisch und motivisch stark an den ersten Satz der Sonate für Klavier in A-Dur D 664 (Opus posthum 120) angelehnt, welche Franz Schubert 1819 komponierte und die ein Jahr nach seinem Tod 1829 erschien. Betrachtet man die ersten 4 Takte der Schubertsonate im Vergleich zu denen der Poncesonate, so fallen unmittelbar Übereinstimmungen ins Auge:

Ponce, Takte 1–4:

Allegro non troppo, semplice



Schubert, Takte 1–4:

Allegro moderato

Die Vortragsbezeichnung des Satzes lautet bei Schubert „Allegro moderato“ und bezeichnet damit eine ähnliche Tempoangabe wie bei Ponce. Beide Stücke stehen im 4/4 Takt, in A-Dur und beginnen im piano. Ponce wandelt den Auftakt Schuberts cis^2 , d^2 zu e^2 auf der ersten Zählzeit seines Werkes ab, da dieses volltaktig und anders rhythmisiert, aber melodisch gleich beginnt. Ponces Melodiebeginn cis^2 , d^2 ist sowohl Augmentation von Schuberts Anfang, als auch rhythmisches Zitat der ersten Takthälfte des dritten Taktes Schuberts.

Ponces Werk beginnt mit einem viertaktigen Orgelpunkt auf a (punktierte Halbe mit Viertelpause), über dem über Subdominante mit Sexte im zweiten und Dominantseptakkord im dritten Takt die erste Kadenz zur Tonika im vierten Takt stattfindet, wohingegen Schuberts Werk weder einen Orgelpunkt noch den Subdominantklang besitzt, sondern mit Tonika und Dominantklängen auskommt (bzw. in Takt 2 auf der ersten Zählzeit kurzfristig ein cis-Moll-Akkord mit Sexte als Dominantparallele gehört werden könnte).

Schuberts Melodieführung bewegt sich im Bereich einer None (e^1 – fis^2) und ist rhythmisch sehr fein und abwechslungsreich gearbeitet. Das Thema wirkt sehr freundlich, verspielt und „frühlingshaft“. Ponces Thema kreist sowohl rhythmisch als auch melodisch in sich, da Takte 1 und 3 rhythmisch gleich sind und sich der Melodieumfang der ersten drei Takte lediglich auf den Bereich einer Quinte beschränkt (a^1 – e^2). Die übergebundene Halbe des zweiten Taktes, der sich drei Achtel anschließen, entspricht dem zweiten Takt Schuberts.

Wie eine Befreiung vom „romantischen“ Kreisen der Melodie wirkt der vierte Takt, der durch seinen punktierten Rhythmus an Leichtigkeit und durch die Erweiterung des Melodieumfangs (bis fis^1) an Farbigkeit und Tiefe gewinnt und der quasi über ein Abstoßen vom so oft angesteuerten Ton h^1 zum e^2 (Quartsprung) in Takt 3 aus durch absteigende Sekunden erreicht wird. Der punktierte Rhythmus dieses vierten Taktes greift die Punktierungen Schuberts (punktierte Achtel, Sechzehntel) in Auftakt und Takten 1 und 3 auf. Durch die übergebundenen Viertel mit anschließender Achtelpause im ausklingenden decrescendo wird ein Ruhepunkt als Abschluss der ersten Phrase geschaffen, sodass der Aufgriff der punktierten Melodie im fünften Takt eine Oktave höher im forte als nachdrückliche Bestätigung der thematischen Aussage verstanden werden

kann, gleichsam als „verstärktes Echo“ (das auch den Melodieraum erweitert), welches sich logisch in die Asynchronität der ersten 13 Takte fügen und diese im Gegensatz zu Schuberts Werkbeginn erläutern würde (bei Ponce 4+1+2+6, bei Schubert 4+4+4).

Die Terzen in Takt 5 differieren von der parallelen Stelle in der Reprise; der Vorhalt dis^2 , fis^2 zu eis^2 , gis^2 ist klanglich eine interessante Variante, die man dramaturgisch (durch die schwere Dissonanz auf Zählzeit 2 hervorgerufen) im ersten Fall als Erregung und Aufbruch, im zweiten Fall der Reprise als Beruhigung und Ankunft (die Unterstimme ist hier in öffnender Gegenbewegung) deuten könnte. Ponce stellt in Takt 5 nach dem Erreichen der Tonika im vorigen Takt fis -Moll A-Dur gegenüber und greift so ein typisches Stilmittel Schuberts auf, der den harmonischen Reichtum seiner Werke u. a. durch mediantische Verbindungen und unmittelbare Tongeschlechtskontraste erreichte.

In Takt 6 greift Ponce in einer Abwärtsbewegung zuerst in D-Dur (mit Sexte), ab der zweiten Takthälfte mit einem verminderten E-Dur-Sekundakkord volltaktig den Rhythmus ab der dritten Zählzeit des ersten Taktes und die ersten beiden Zählzeiten des zweiten Taktes auf, gewürzt durch ein *sforzato* auf der 4. Er schiebt Takte 1 und 2 quasi rhythmisch zusammen, indem er die erste Takthälfte des Anfangstaktes gleichsam wegschneidet. Ponce folgt ab der zweiten Takthälfte von Takt 6 zudem der Melodieführung von 4 aufsteigenden Sekunden, die Schubert in Takt 2 zu 3 des Klavierwerkes komponierte. Somit holt er das (terzerhöhte) Zitat von Schuberts Takten 2 zu 3 nach, da Ponce im zweiten Takt seines Werkes die letzten Achtel eine Terz abspringen lässt (d^2 zu h^2) und damit den melodischen Fortgang von der Vorlage des Österreichers abwandelt.

In Takt 9 folgt nach langem Anlauf über den erstmals auftauchenden und zur Dominantparallele cis -Moll strebenden Ton his^1 eine Sequenz von Takt 6 eine Terz höher. Auffallend sind die Bögen in Takten 6, 8 und 9. Diese werden bei der Aufführung von Gitarrenwerken gerne vernachlässigt, obwohl sie, wie an dieser Stelle, die Interpretation des Melodieverlaufs verändern und vom Komponisten mit Bedacht gesetzt worden sind.

In Takt 10 wird erstmals cis -Moll über einen Gis -Dur-Sekundakkord mit None erreicht. Diese terzverwandte Tonart zu A-Dur (quasi Dominantparallele) deutet erneut auf das Schubert'sche Stilmittel des Ausweichens in mediantisch verwandte Tonarten hin. Ebenso nähert

sich das Werk Ponces harmonisch in Takten 9–11 stark den Takten 9–11 Schuberts, da beide nach Cis modulieren, Ponce allerdings als dunklerer Mollschatten des Wieners.

Die Takte 10 und 11 sowie die Takte 12 und 13 deuten mit ihrer rhythmischen und harmonischen Wiederholung und Stagnation (jeweils die dritte und vierte Zählzeit entsprechen sich) auf die Rückkehr des Themas in Takt 14. Diese erfolgt als wörtliche Wiederholung der Takte 1 bis 3 in Takten 14–16. Auch in der Sonate Schuberts, allerdings nach 12 Takten, erfolgt ab Takt 13 über fünfeinhalb Takte eine wörtliche Wiederholung der ersten Takte, was in Sonatenhauptsätzen der Klassik/Frühromantik äußerst selten geschah.

In Takt 17 löst sich Ponce von A-Dur, indem er über die Doppeldominante H⁷ auf einem durch crescendo erreichten Halbschluss in E-Dur hält. Das Forte in Takt 18 stellt in Schubert'scher Manier Dur und Moll der gleichnamigen Tonart direkt gegenüberstellt (auf E-Dur folgt e-Moll), so wie der Wiener später das zweite Thema zuerst in A-Dur, dann in a-Moll bringen wird.

Schubert bringt im 21. Takt das zweite Thema unmittelbar nach der Wiederholung des Themas mit variiertem Schluss und spart so eine Überleitungsperiode aus. An dieser Stelle beginnt sich Ponce deutlich von der Vorlage zu lösen, da nun (nach einer Modulation über einen G-Dur-Terzquartakkord, einen verminderten Fis-Dur-Quintsextnonakkord, cis-Moll-Quartsextakkord, fis-Moll und H-Dur-Septakkord) E-Dur in Takt 22 erreicht wird und eine längere kontrapunktische Episode, welche den punktierten Rhythmus von Takt 4 aufgreift, beginnt.

Ab Takt 23 werden über Cis-Dur, fis-Moll und Dis-Dur in Takt 25 gis-Moll als Modulationsziel erreicht. Nach einem Dis-Dur-Quintsext-Akkord auf der 3 im selben Takt setzt sich die Episode, in der sich Ober- und Unterstimme abwechselnd imitieren oder gemeinsam (jedoch in gegensätzlicher Bewegung) erklingen, in gis-Moll fort.

Nach dem H-Dur-Akkord in Takt 28 auf Zählzeit 4 erwartet man in Takt 29 die Rückkehr nach E, jedoch erklingt ein überraschender Trugschluss in C-Dur im piano und erst nach weiteren 5 Takten dieses harmonisch-rhetorischen Einwandes erfolgt mit der Kadenz zum nun doch ertönenden E-Dur das 2. Thema in der für den Sonatensatz üblichen Dominanttonart. Dieses Thema ist dem Seitenthema der Klaviersonate

Schuberts verwandt: Schubert leitet mit einer aufsteigenden Tonleiter in Triolen ins zweite Thema über, welches von der Triolenbewegung getragen wird, selbst aber aus Viertel, Achteln und Triolen besteht; ein weiteres Beispiel für die feinsinnige rhythmische Ausarbeitung eines Themas durch Schubert.

Schubert, 2. Thema, 1. Teil, Takte 20–24:



Ponce, 2. Thema, Takte 34–38:



Allerdings ist Schuberts Thema zweiteilig angelegt; die ersten 4 Takte stehen in A, wobei den ersten beiden Takten in A-Dur zwei wiederholende Takte in a-Moll gegenübergestellt werden.

Der zweite Teil ab Takt 25 ist, an der auf halbe Takte bezogenen Notationsweise erkennbar, quasi *alla breve* zu spielen und bietet einen neuen Gedanken, der mit dem ersten Teil rhythmisch verwandt ist und nun in der Dominanttonart erklingt. Dieser besteht aus Viertel, Achtel, Achtelpause unter einem Bogen und Triolen, die auch in jeder zweiten Takthälfte der Takte 21–24 zu finden sind. Auf die tendenziell absteigende des ersten Teils folgt die aufsteigende Bewegungsrichtung der Melodie des zweiten Thementails.

Besonders ist, dass der erste Teil des Themas in der Grundtonart steht und erst der zweite Teil, quasi die Fortspinnung der zweiten Themenhälfte, die Dominanttonart etwas verspätet bringt. Dieser spielerische Umgang lässt die unkonventionelle Umgangsweise der großen Komponisten mit den formalen Prinzipien der Zeit erkennen und entzieht sich jeglichem Schematismus, den nachfolgende Epochen der Vergangenheit aufsetzen wollten.

Schubert schließt ab Takten 34 ff noch eine dramatische Wiederholung des Themas in Moll im tiefen Bassregister an, auf die erregte Triolen und chromatische Seufzerfiguren in Takten 38 und 39 folgen und welche erst durch die Kadenz im höchsten Register in Takten 40 und 41 beruhigt werden. Auch das ostinate Pochen und die Tonwiederholungen auf spannungsreichen oder dissonanten Akkorden (E7 und verminderter Fis-Dur-Sekundnon-Akkord mit tief alterierter Quinte in Takten 43 und 46) lassen die Exposition eher dunkel und bedrohlich – im Kontrast zur hellen Freundlichkeit des Themas – enden.

Das Seitenthema in Ponces Werk erklingt, ebenfalls nach einer – kürzeren – aufsteigenden Triolentonleiter, auch in Triolen, allerdings ohne Begleitung. Die Tonwiederholung am Beginn des zweiten Themas ist beiden Themen gemein, nur ist Ponces Thema nicht zweiteilig (eher als 4 + 4 Takte Fortspinnungsmotiv) angelegt.

Nach der absteigenden Tonleiter in der zweiten Takthälfte (Takt 34) komponiert Ponce einen kontrapunktischen Überleitungsteil, der die absteigende Triolentonleiter quasi synkopisch variiert in der Melodiestimme wiederholt. Das Thema soll im piano und scherzando erklingen und die Takte 35 und 37 sind als Überleitungstakte zu Wiederholung bzw. als Fortspinnungssequenzierung mit crescendo zu spielen.

Takt 37 bringt eine harmonisch ungewöhnliche Wendung, indem auf das E-Dur des Taktes 36 (der Takt 34 repetiert) ein Dis-Dur-Akkord folgt, welcher zu einer sequenzierten Fortspinnungsepisode der ersten Themenhälfte in gis-Moll (Doppeldominantparallele) führt. Diese wird chromatisch gesteigert und durch crescendo zu einem fortissimo über einer ostinaten, intensiven Bassrepetition auf H in Takt 40 geführt; ein dramaturgischer Höhepunkt, der zu einer Auflösung in E zu führen scheint.

An dieser Stelle überrascht der stilsichere Mexikaner ein weiteres Mal, da keineswegs die erwartete Tonart E-Dur eintritt, sondern ein ganzer Takt tacet. Die spannungsvolle Pause von der Dauer eines ganzen Taktes setzte

auch Schubert oft als Überraschungseffekt ein, um eine Erwartungshaltung nicht zu erfüllen. Die rhetorische Figur der abruptio (ellipsis) als plötzliches Verstummen ist an dieser Stelle zu nennen. Schubert benutzt sie im Klavierwerk z. B. in den Sonaten D 164, 1. Satz, Takt 27; D 575, 3. Satz, Takt 20 und 4. Satz, Takte 128, 132, 193; D 784, 1. Satz, Takt 100; D 845, 4. Satz, Takt 461 sowie in selbiger Sonate D 664, 3. Satz, Takt 34.

In Takt 42 schließt sich in C-Dur, einer Medianten des erwarteten E-Dur, in einer völlig anderen Stimmung im piano die elftaktige Schlussgruppe der Exposition an, die in einer Art Abgesang den Beginn des Themas aus Takt 1 ausführt. Über C-Dur, einen verkürzten tief alterierten Fis-Dur-Terzquartakkord (Takt 46 und 47) und eine Kadenz über H₇ (Takt 48) wird ein Ostinato auf E-Dur (Takt 49) als Dominante zur Tonika A-Dur erreicht.

Ponce legte weniger Gewicht auf das bei Schubert dramatischere und in verschiedenen Affekten ausgearbeitete Seitenthema, welches beim ihm vergleichsweise kurz und freundlicher ist. Dafür war bei ihm auch der (kontrapunktische) Überleitungsteil zum Seitenthema länger, der bei Schubert völlig fehlt. Ein (fast durchlaufendes) Ostinato auf E ist auch in der Schlussgruppe der Takte 42–47 der Schubertsonate zu finden und auch Ponces Werk führt zwingend in die ebenfalls im Viertelostinato beginnende Durchführung unter voller Ausnutzung des tiefsten, klangvollen Gitarrenregisters.

Nach Takt 52 erfolgt die Wiederholung der Exposition bei Ponce. Schuberts Exposition ist 47 Takte lang. Beide sind ungefähr deckungsgleich, wobei die Verschiebung der Proportionen der einzelnen Abschnitte der Exposition nochmals kurz fokussiert werden soll:

Exposition Schubert:

1. Thema:	8 Takte
Überleitung zur Wiederholung des Themas:	4 Takte
Wiederholung des Themas:	8 Takte
2. Thema:	8 Takte (4+4)
Überleitung zur Wiederholung des 2. Themas:	5 Takte
Wiederholung und Erweiterung des 2. Themas:	8 Takte
Schlussgruppe:	6 Takte
	= 47 Takte

Exposition Ponce:

1. Thema:	4 Takte (+1 Takt)
Überleitung zur Wiederholung des Themas:	8 Takte
Wiederholung des Themas:	4 Takte (+1 Takt)
Überleitung zum 2. Thema (rhythmische Imitationsepisode):	15 Takte
2. Thema + Fortspinnung:	7 Takte (+1 Takt)
Schlussgruppe:	11 Takte
	= 52 Takte

Der Beginn der Durchführung der Poncesonate verwendet die gleichen Harmonien wie das Vorbild Schuberts (Cis-Dur und fis-Moll).

Schubert, Beginn der Durchführung, Takte 48–51:



Ponce, Beginn der Durchführung, Takte 53–57:



Durch die chromatische Erhöhung des e von Takt 52 (2. Klammer) zu eis in Takt 53 schafft Ponce mit der mediantischen Verbindung E-Dur-Cis-Dur (Sextakkord) einen überraschenden Haltepunkt im piano, von dem aus das erste Thema im bekannten Rhythmus, jedoch verändertem melodischen Verlauf verarbeitet wird.

Ab Takt 57 wird das 2. Thema in fis-Moll im forte und animando aufgegriffen. Es tritt jedoch sofort im nächsten Takt wieder in Konflikt mit dem punktierten Rhythmus, der den Verlauf ab Takt 22 bestimmte. Takt 60 bezeichnet diese kompositorische Dramatik zusätzlich mit der Vortragsanweisung „sempre agitato“. Ab Takt 61 setzt sich das 2. Thema durch, welches durch accelerando und crescendo bis zu Takt 64 im Melodieverlauf sequenziert gesteigert wird.

Ab Takt 65 erklingt (besonders nach der dramatischen durch crescendo und accelerando unterstützten vorigen Sequenzierungs- und Steigerungstakte) überraschend und mit der Vortragsbezeichnung „calmo, espressivo“ versehen ein viertaktiger Abschnitt, der nichts mehr mit Schubert und der Wiener Frühromantik zu tun hat, weil er eindeutige Merkmale von Ponces expressivem Personalstil trägt.

„Calmo-Episode“, Takte 65–69:

Calmo espressivo



Diese 4 Takte scheinen wie ein Bruch in der Zeit, da man plötzlich und unvorbereitet „ins Heute geholt“ wird, als ob Ponce sich in Paris unversehens an eine Szene aus seiner mexikanischen Heimat erinnerte. Ponce zeigt uns daran, dass dieser Satz zwar ein Stilimitat ist, jedoch nicht von einem Epigonen, sondern einem eigenständigen Komponisten verfasst worden ist, der eben auch zeitgenössisch (nicht nur rückwärts gewandt, epigonal) komponierte. Diese Takte seien nicht als ironische Persiflage des eigenen, epigonalen Werkes (Einstellungen, welche Ponces Wesen und ernsthafter Einstellung zur Musik fern zu liegen schienen) verstanden, sondern als persönliche Ergänzung Ponces und seines Stils zum Stile Schuberts, als geistige Unterhaltung über die Zeiten.

Dieses „Jetzt“ scheint wie etwas Fremdes herein, in anderer Farbe, Stimmung, anderem Licht, Fühlen und Denken und erinnert an unsere eigene, vertraute, aber in diesem Moment doch als „falsch“, entrückt empfundene Gegenwart, von der wir uns aus in ferne Vergangenheiten denken können; wie der am Ende des 19. Jahrhunderts geborene Mexikaner sich vom Paris des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts aus über 100 Jahre in die Vergangenheit der prunkvollen Habsburgermetropole. Das Vertraute wird fremd und das Fremde vertraut, scheint Ponce uns zuflüstern zu wollen.

An dieser Stelle ist ein kurzes Innehalten, quasi ein (geistiges) Atemzeichen, für den Interpreten zu empfehlen, um besagten Bruch zu verdeutlichen und aus Idee Hörbarkeit werden zu lassen. Ponce fügt auf diese Weise der Tonsprache Schuberts eine klangliche Hommage seines eigenen Stils ein, die sich, trotz der Unmittelbarkeit des Eintritts doch organisch in das Werk fügt.

Da Komponisten in den Durchführungen der meisten klassischen Sonatenhauptsätze nicht nur die vorher gebrachten Themen verarbeiteten, sondern auch neue Themen einführten, nutzt der Mexikaner geschickt diese formale Möglichkeit, um sich adäquat und unaufdringlich in das Stück einzubringen.

Mit einem Quintfall in der Melodiestimme (*espressivo*), einem für die bisherige enge liedhafte Melodieführung aus Sekunden und Terzen ungewohnt weitem Intervall, beginnt dieser Abschnitt in Es-Dur (Sextakkord), wird dann melodisch in Sekundschritten über B-Dur wieder zu Es-Dur mit großer Septime im nächsten Takt geführt.

Es-Dur ist einen Tritonus (bzw. eine verminderte Quinte) von A-Dur, der Haupttonart des Stückes entfernt. Durch diese enorme Distanz setzt sich Ponce auch harmonisch vom Vorherigen ab. Die in Vierteln schreitende Bassstimme behält den erregten Impetus des Durchführungsteils gleichsam gebändigt, aber erinnernd bereit und verbindet sich so in dieser ruhigen Episode mit der Durchführung im Schubert'schen Stile.

Ab Takt 66 schreitet die Melodiestimme chromatisch von d^2 (große Sept von es^1 deutet auf von Ponce oft verwendete Durakkorde mit großer Septime) aus aufwärts, um dann über Vorhalte einen B-Dur-Septakkord in Takt 66 auf Zählzeit 4 zu erreichen. Von diesem aus wendet sich Ponce wie es scheint zu einem D_6 Akkord, der aber eher als Sextakkord von h-Moll zu deuten ist, damit die folgende harmonische Fortschreitung als Sequenz der beiden vorigen Takte nun in h-Moll gelesen werden kann.

Diese chromatische Modulation von B-Dur nach h-Moll stellt entweder eine Rückung dar oder man liest h-Moll als Mollparallele zur Medianten D-Dur (das mit Sexte enthalten wäre). Der Akkord bleibt in eindeutiger harmonischer Funktion ambig und dient quasi als „Scharnier“. Chromatik in der Melodieführung, harmonisch interessante Wendungen und typische „Ponce-Harmonien“ (z. B. Dur mit großer Sept oder mit Sexte) lassen diese kleine viertaktige Episode zu einem kurzen Ausflug in die Klangwelt des Mexikaners werden.

Ab Takt 69 verlässt Ponce diesen Teil abrupt und bewegt sich relativ unvermittelt wieder in der Dramatik der Durchführungsarbeit, die wir schon aus Takten 57 ff. kennen. Über h-Moll und Fis-Dur im punktierten Rhythmus des imitatorischen Überleitungsteils zum Seitenthema gelangt man wieder in die gejagten Sequenzverarbeitungen des 2. Themas in h-Moll (Takt 71). Dieser Abschnitt weist mit seinen fünf Takten eine asymmetrische Phrase auf, die jedoch in den von dauernden Kämpfen der Themen gezeichneten Durchführungsteil auch dramaturgisch (und proportional) passt.

In Takt 74 kehrt die „Calmo-Episode“ überraschend wieder, diesmal in C-Dur, also ein Terz nach unten gesetzt. Noch ist der eben bedachte Gedanke nicht verweht, sondern setzt sich ein letztes Mal fest, um dann mit einem gewaltigen Schlag im *sf* in Takt 76 endgültig vertrieben zu werden. Die Episode dauerte diesmal nur zwei Takte und das *crescendo* in Takt 75 bereitet den nun folgenden Teil dynamisch vor. Ein eilender Triolenabschnitt im „*poco più mosso*“ beginnt.

Takte 76 und 77:



Dieser ist mit dem Triolenteil der Durchführung ab Takt 57 der Schubertsonate verwandt. Schuberts rhythmische Verarbeitung der Triolen des Seitenthemas, der Ponce sich im Gestus anschließt, dauert

8 Takte, bei Ponce 12 Takte. Ponce löst sich von Takt 75 durch einen verkürzten C-Dur-Sekundakkord mit None, der erst im nächsten Takt zum Dv (A-Dur-Septnonakkord verkürzt) wird.

Die Fortführung der Triolen ist nah an die erste Hälfte des Seitenthemas angelegt, da dessen erste Takthälfte noch erklingt, um dann erst ab der dritten Zählzeit zu stocken. Diese Stelle ist dramaturgisch und die Verarbeitung des Themas betreffend stringenter, weil die „Sequenzjagd“ des Seitenthemas, die nach der zweiten Calmo-Episode und dem sf-Schreck wieder aufgenommen zu werden versucht, nicht weiterlaufen kann. Durch die „ratlosen“ Tonwiederholungen ab der Drei wird die Unmöglichkeit des Fortgangs dargestellt, als ob der Kopf zu einem „Nein“ geschüttelt würde.

Relativ modern und vergleichsweise dissonant wird es ab Takt 81 durch die Reibung der kleinen Sekunde, die sich in Takt 82 in die große Sekunde „auflöst“. Diese Stelle scheint für Schubert eher ungewöhnlich, wenn auch nicht ausgeschlossen. Ab Takt 84 erscheint wieder eine Sequenz, diesmal der Takte 80–82, ein von Ponce häufig benutztes Element in diesem Durchführungsteil. Ab Takt 87 löst sich Ponce meisterlich aus diesem moderneren Abschnitt, indem er über einen tief alterierten G-Dur-Terzquartakkord und Es-Dur (mit Sexte im Bass; auch als c-Moll zu hören, aber das dominantische Es-Dur scheint harmonisch passender) As-Dur in Takt 88 erreicht.

In hoher Lage und im piano hat Ponce nun diese von der Grundtonart eine Sekunde entfernte Tonart erreicht und das Gitarrenrepertoire kann sich glücklich schätzen, mit diesen schönen Modulationswegen bedacht worden zu sein. Jedenfalls lässt Takt 90 uns durch seine kleine verspielte Punktierung merken, dass wir uns noch immer in der Durchführung befinden und wir einer Scheinreprise aufgesessen sind.

Über C-Dur kommen wir ab Takt 90 zu einer Reihung von Septakkorden auf den ersten Zählzeiten der nächsten Takte, die den nun ertönenden Kopf des ersten Themas einrahmen (Takt 91: F-Dur-Septakkord, Takt 92: B-Dur-Terzquartakkord, Takt 93: es-Moll-Septakkord; Quintbeziehungen also), bis in Takt 94 über einem Ostinato auf d¹ piano die sechstaktige Rückleitung zur Reprise beginnt.

Ponce, Ende der Durchführung, Takte 96–100:



Über D7, G, D7, H7/9 verkürzt, E7, F7 und verkürztem H7 mit tief alterierter Quinte kommen wir zur Reprise in Takt 100, die jedoch mit einem Ostinato auf E beginnt. Ponces chromatischer Bassgang von Takt 91 bis 98 endet auf der Doppeldominante, sodass wir uns am Beginn der Reprise auch ob des Ostinatos auf E noch nicht sicher sein können, ob diese auch wirklich schon erreicht ist.

Bald erkennen wir uns aber dann doch in vertrauten Gefilden wieder. Die Überleitung zur Reprise kann als eine Art Verdichtung des Themas gesehen werden, da ein rhythmisches und/oder melodisches Beharren unweigerlich – wie ein sich fest setzender Gedanke oder eine mehr und mehr Kontur gewinnende Figur, die aus dem Nebel tritt – zum Erscheinen des Hauptthemas in ursprünglicher Gestalt führt. Die Durchführung bei Ponce hat mit 44 Takten ungefähr die Proportionen der Exposition und ist um 12 Takte länger als die 32 Takte umfassende Durchführung Schuberts.

Auch bei Schubert verdichtet sich das Thema schon fünf Takte vor der eigentlichen Reprise, bei der es nach der Stauung nun gewissermaßen durchbricht.

Schubert, Ende der Durchführung, Takte 75–80:



Die Durchführungsarbeit der aufgetauchten Themen spielt beim österreichischen Vorbild allerdings keine so ausgearbeitete und zentrale Rolle, da es eher Tonleitermaterial im Rhythmus des zweiten Themas und über dem E-Ostinato der Schlussgruppe harmonisch nuancierte Akkorde aufbaut.

Durchführung Schubert:

Imitatorische Verarbeitung des Hauptthemas:	8 Takte
Überleitung:	1 Takt
Verarbeitung des Triolenrhythmus des Seitenthemas:	8 Takte
Verarbeitung des Ostinatos der Schlussgruppe, von Takt 42 an kombiniert mit dem Hauptthemenkopf:	12 Takte (6+6)
Überleitung zur Reprise:	3 Takte
	= 32 Takte

Durchführung Ponce:

Verarbeitung des 1. Themas:	4 Takte
Verarbeitung des 2. Themas gestört durch den punktierten Rhythmus des Überleitungsteils zum Seitenthema:	4 Takte
Sequenzierung und Steigerung des 2. Themas:	4 Takte
Ponces eigenes Thema in es und h:	4 Takte
Punktierter Rhythmus der Überleitung zum Seitenthema versus 2. Thema:	5 Takte
Ponces eigenes Thema in C:	2 Takte
Triolische Fortspinnung des Seitenthemas:	12 Takte
Scheinreprise in As-Dur und Verarbeitung des ersten Themas:	6 Takte
Überleitung zur Reprise:	6 Takte
	= 44 Takte

Die Reprise bietet bei Ponce bis auf die formal und harmonisch bedingten tonartlichen Veränderungen des 2. Themas nichts wesentlich Neues, abgesehen von einigen kleinen komponierten Variationen. Ein Wiederholungszeichen für Durchführung und Exposition ab Takt 48 findet man bei Schubert in Takt 126, nach dem eine siebentaktige Coda im pp und tiefen Register des Klaviers verschwindet.

Schubert, Coda, Takte 127–133:



Schuberts Werk ist ein eher leises, nach innen gekehrtes Werk, welches oft ppp, pp oder p und nur in der Durchführung forte verwendet (außer in den Takten 36 und 155). Ponce schließt sein Werk, das dynamisch von pp bis ff einen breiten Bogen spannt, ohne epilogische Coda.

Ponce, Schluss des ersten Satzes, Takte 146–152:



Die Reprise im abschließenden Vergleich:

Reprise Schubert:

1. Thema:	8 Takte
Überleitung zur Wiederholung des Themas:	4 Takte
Wiederholung des Themas:	8 Takte
2. Thema:	8 Takte (4+4)
Überleitung zur Wiederholung des 2. Themas:	5 Takte
Wiederholung und Erweiterung des 2. Themas:	8 Takte
Schlussgruppe:	6 Takte
Coda:	7 Takte
	= 54 Takte
insgesamt	= 133 Takte

Reprise Ponce:

1. Thema:	4 Takte (+1 Takt)
Überleitung zur Wiederholung des Themas:	8 Takte
Wiederholung des Themas:	4 Takte (+1 Takt)
Überleitung zum 2. Thema:	15 Takte
2. Thema:	7 Takte (+1 Takt Pause)
Schlussgruppe/Coda:	12 Takte
	= 53 Takte
insgesamt	= 152 Takte

Der erste Satz der „Sonata romántica“ kann als stilsichere Komposition im Geiste Schuberts verstanden werden, welche aber besonders in der Durchführung einige Eigenständigkeiten Ponces bereithält. Dieser Satz ist im Gitarrenrepertoire ein Sonatenhauptsatz von sehr hoher kompositorischer Qualität, der auf unserem Instrument, trotz des epigonalen Hintergrundes, seinesgleichen in der klassisch-romantischen Tonsprache sucht.

Ponce gelingt es, eine Brücke zwischen der Frühromantik des beginnenden und der Spätromantik des endenden 19. (und frühen 20.) Jahrhunderts zu schlagen und komponiert quasi nachträglich für Schubert – der womöglich aus kommerziellen oder anderen Gründen keine größeren Werke für die Gitarre schrieb – eine Sonate, die sich zwar im Schatten, aber wenigstens im Windschatten Schuberts befindet und viele Schönheiten bereithält, die sich lohnen, immer wieder neu entdeckt zu werden.