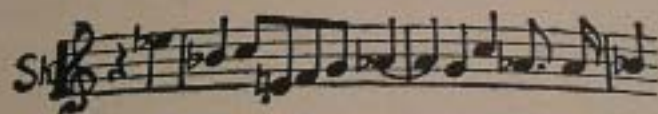
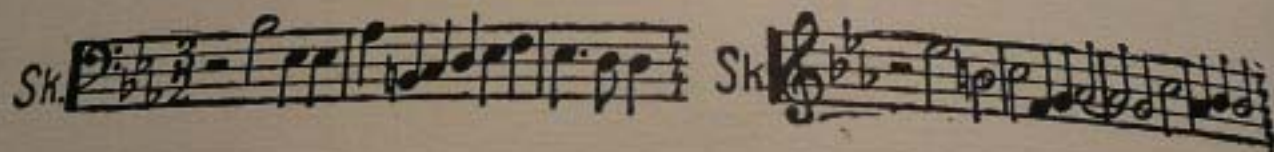


7) Das Fugenproblem.

Von ganz besonderer Tragweite erscheint uns jedoch der Schumanns Reifestil die Tatsache, daß ein großer Teil seiner Themen und Motive aus gescheiterten Fugenversuchen hervorgegangen ist. Das erklärt die eigenartige Struktur des Themen- Sk. Ausgangspunkt einer strengen Fuge (zwei 20- und 13-taktige Entwürfe, die Motive [bei 9/II/5 ff.] in mit Notiz «als ich ... [?] ... wurde ...» und: «die Fuge aber ... [?] ... wird geschrieben». In EF. nur flüchtige Imitation des Grundgedankens; — Opus 147 [auf 30/I/1 ff.], das Hauptthema dieses Credoteils in Sk.:



in EF. doppelte Notenwerte, ist unmittelbar aus zwei getilgten Fugenentwürfen mit folgenden Themen hervorgegangen:

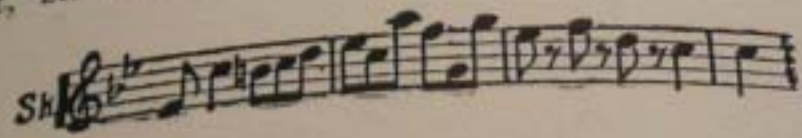


Opus 110, Thema zur Schlußfuge in Sk. am Rand, dreitaktig, in EF. quadratische Form [95/I/6 ff.], andere Tonart, zahlreiche Engführungen später unterdrückt:



Opus 110, auf Blatt 6 des Autogr. Wiede. Rückseite gescheiterte V.

Opus 110, Thema zur Schlussfuge
[95/1/6 ff.], andere Tonart, zahlreiche Engführungen später unterdrückt: quadratische Form

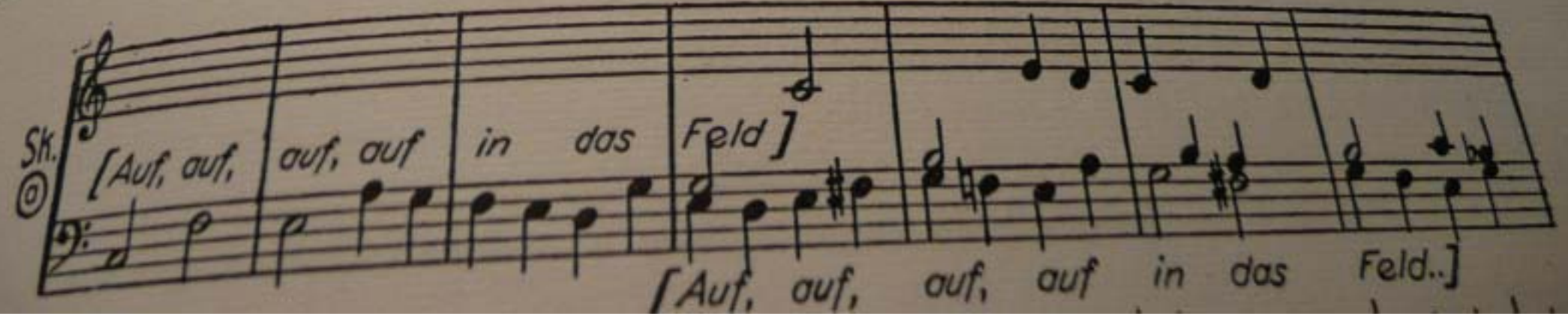


Opus 110, auf Blatt 6 des Autogr. Wiede, Rückseite, gescheiterte Versuche, das Thema des IV. Satzes ins Fugenprinzip zu zwingen; — Opus 5, das Thema finde ich als Grundkeim zu einer «Fuge zur Sinfonie g min.» (Zwickau 4644), 40 Takte notiert; ebendort zwei weitere Versuche (Opus 5 enthält keine Fuge!):





Opus 65, „Laßt Lautenspiel und Becherklang“, ursprünglich für 4 (nicht für 3, wie in EF.)
 Kanonstimmen gedacht, erst als die Ausmerzung der Fehler mißlang, um eine Stimme
 reduziert; — „Genoveva“, Zwickau, auf der zugeklebten Rückseite von Bl. 23 (Rezitativ IV
 des 1. Akts) finden sich zwei Fugenentwürfe (4-stimmig, in Alt-, Tenor- und Baßschlüssel,
 also Chorfuge), das Thema des Versuchs ähnelt sehr stark dem großen Chor der EF. „Auf
 in das Feld“ (Nr. 5, Akt 1), der im Druck keine kontrapunktischen Reste mehr aufweist.
 Vgl. Sk. 14):



das Choral-
in das Feld-
128. Sk. 19);

... Chor der EF. „Auf
...ischen Reste mehr aufweist.

Sk. [Auf, auf, auf, auf in das Feld]
[Auf, auf, auf, auf in das Feld..]
Sk.
Sk.

Der Text (das Folgen der Kriegsscharen) läßt die verdeckte Absicht einer Fuge hier be-
greiflich werden (vgl. oben zur Kanonsymbolik); — Opus 118b, Stück „Kindergesellschaft“
in Sk. strenge Kanontechnik, in EF. ganz fallen gelassen:

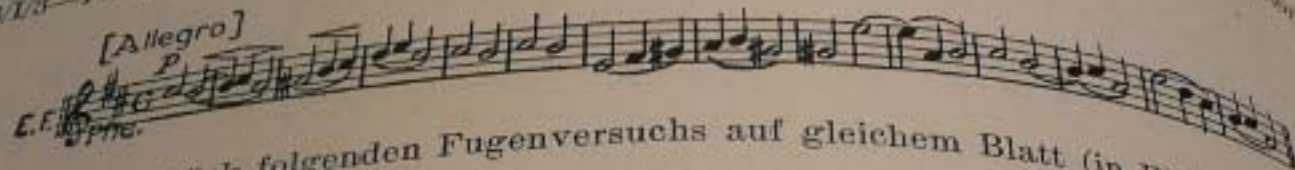
Sk. Pfte.

Der Text (das Folgen der Kriegsscharen) läßt die verdeckte Absicht einer Fuge hier be-
greiflich werden (vgl. oben zur Kanonsymbolik); — Opus 118b, Stück „Kindergesellschaft“,
in Sk. strenge Kanontechnik, in EF. ganz fallen gelassen:



14) Vgl. hierzu auch die beiden im Anhang [Thematischer Katalog der unveröffentlichten Fugen]
wiedergegebenen Entwürfe Nr. 58 und 59. Gerade das Fugenproblem entging völlig R. Hohenemser,
R. Schumann unter dem Einfluß der Alten, SIMG, 1909.

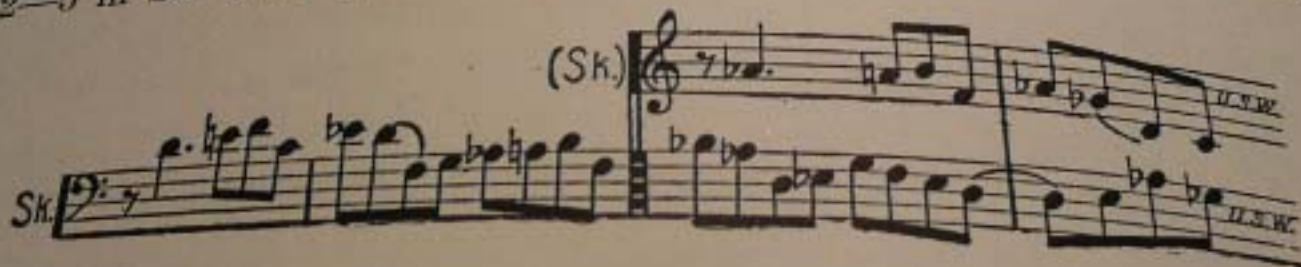
Opus 118b, II. Sonate, ein wichtiger Nebengedanke des ersten Satzes lautet folgendermaßen
[53/I/3—IV/4]:



er ist ein Sprengstück folgenden Fugenversuchs auf gleichem Blatt (in EF. keine neuwerte Imitation):



Opus 80, zweites Thema des 1. Satzes in Sk. mehrmals (in EF. an keinem Ort) in Fugführung; — Opus 80, Motiv 63/III/2—4 in Sk. in Kanonform, später gestrichen; — Opus 80, Motiv 64/I/2—5 in Sk. als Fugenthema:



Opus 80, Motiv 65/I/5—7 in Sk. als Kanon; — Opus 80, Schumann notierte den zweiten Satz eine weite Strecke [bis etwa 71/III/3], verwarf dann den ganzen Teil und suchte ein neues Thema; dieses ist nun auf dem Umweg über Fugenentwürfe auf dem gleichen Blatt gewonnen (Fassung a, b, c): die drei Entwürfe nähern sich immer mehr dem endgültigen Thema, jedoch findet sich im Druck kein Ansatz zum Fugato, lediglich der für Schumanns Fugenthematik bezeichnende barocke Triller auf dem Phrasenende ist versteinert erhalten [66/I/3, bzw. 66/II/1]. Vgl. Sk. a—c:

Thema; die
 wonnen (Fassung a, b,
 Thema, jedoch findet sich im Druck
 Fugenthematik bezeichnende barocke Triller auf dem Phrasenende ist versteinert erhalten
 geblieben [66/I/3, bzw. 66/II/1]. Vgl. Sk. a—c:

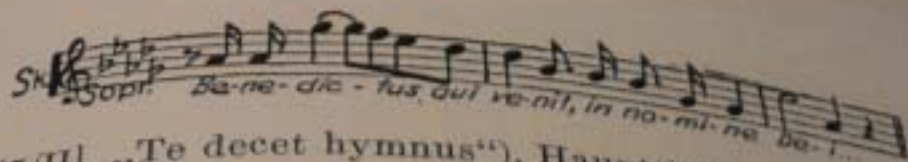


Opus 147, Motiv von 16/II/1 auf gleichem Blatt in Sk. als Fugenthema, von stark verändertem Aussehen:

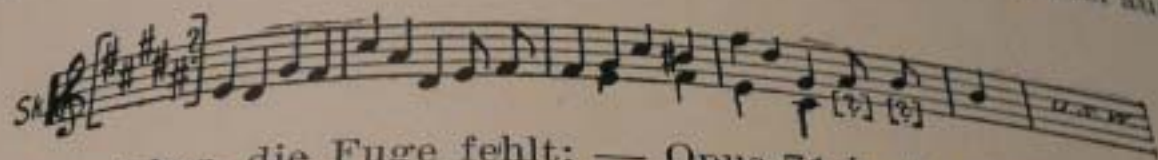


Opus 148, das „Benedictus“ sollte ursprünglich eine große Fuge werden (vgl. „Benedictus kommt“ = Kanonsymbolik), 18 Takte notiert:

iert



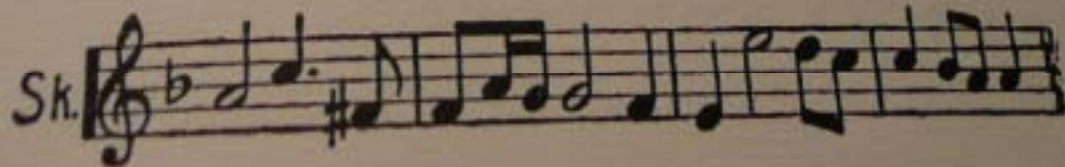
Opus 148, Stück II ([5/II], „Te decet hymnus“), Hauptthema einwandfrei aus folgender Fuge entstanden:



Die EF. ist vorhaltreicher, die Fuge fehlt; — Opus 71 [auf 19/III/1 ff.], in Sk. Fuge, Thema im Wesentlichen in die EF. übernommen, aber auf die Fuge und auf die Durchführung wurde verzichtet; — Opus 121, Thema des Schlußabschnittes in Sk. [bei 59/III/2 ff.] für kanonische Zwecke eingesetzt, in EF. nicht übernommen, auch das Thema geändert:

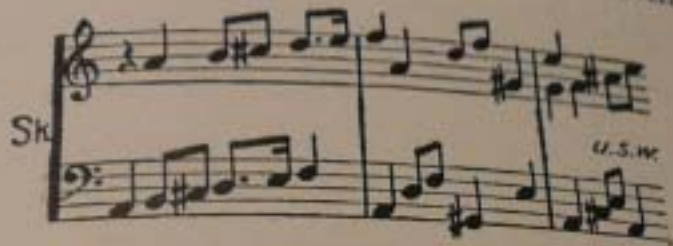


Opus 121, auf der Rückseite ein Versuch der Umkehrung des Themas vom Schlußsatz; — Opus 121, Motiv [auf 50/V/2—3] in Sk. in strenger Imitation mißlungen, Thema dann geändert:

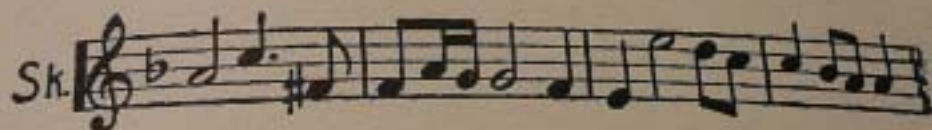


Opus 100, Hauptthema [2/VI/1—3/I/1] in Randskizze als Fugenkeim, später auf die strenge Fuge zurückgedrängt, sowie bessere Symmetrie

Die EF. ist vorhaltreicher, die Fuge fehlt; — Opus 71 [auf 19/III/1 ff.], in Sk. Fuge, Thema im Wesentlichen in die EF. übernommen, aber auf die Fuge und auf die Durchführung wurde verzichtet; — Opus 121, Thema des Schlußabschnittes in Sk. [bei 59/III/2 ff.] für kanonische Zwecke eingesetzt, in EF. nicht übernommen, auch das Thema geändert:



Opus 121, auf der Rückseite ein Versuch der Umkehrung des Themas vom Schlußsatz; — Opus 121, Motiv [auf 50/V/2—3] in Sk. in strenger Imitation mißlungen, Thema dann geändert:

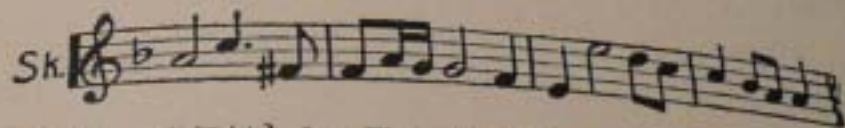


Opus 100, Hauptthema [2/VI/1—3/I/1] in Randskizze als Fugenkeim, später auf die strenge Schreibform verzichtet, weibliche Endungen dabei zurückgedrängt, sowie bessere Symmetrie bei eingreifender Transposition:



„Faust“, III. Teil, der Chor „... Die Waldung schwankt heran“ [120/III/2 ff.] in Sk. als vierstimmige Fuge (Kanonsymbolik), in EF. nur vereinzelte Imitationen. — „Faust“, das Thema des Schlußchors [241/I/3 ff.] war in Sk. für eine Fuge bestimmt:

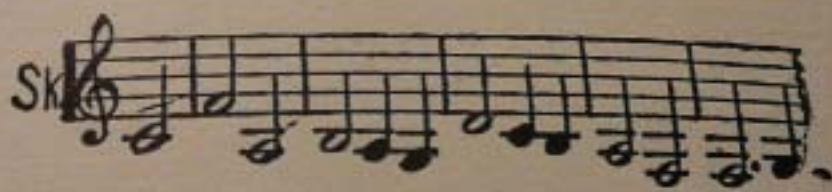
Opus 121, Mot.
Opus 121, Mot.
gedruckt:



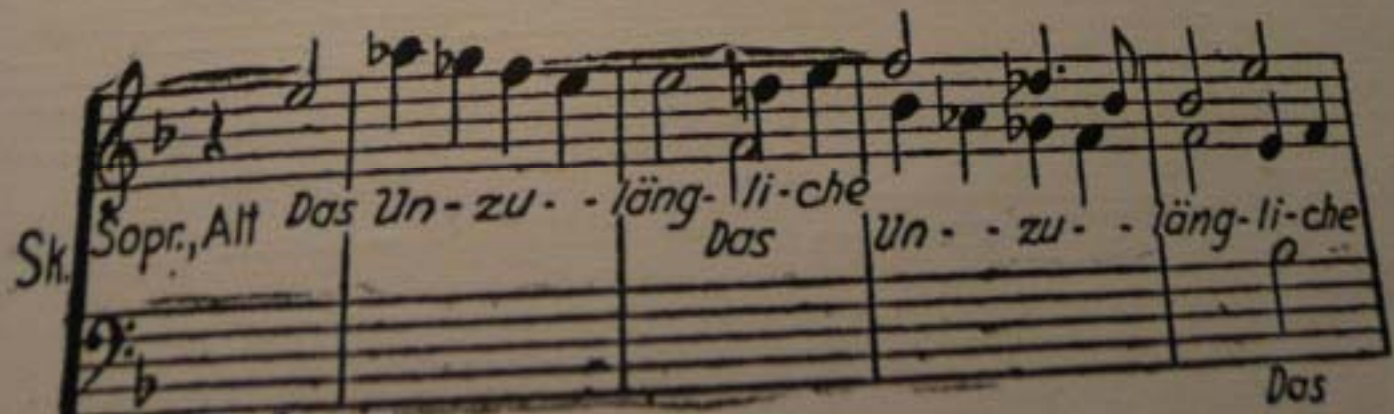
Opus 100, Hauptthema [2/VI/1—3/I/1] in Randskizze als Fugenkeim, später auf die strenge Schreibform verzichtet, weibliche Endungen dabei zurückgedrängt, sowie bessere Symmetrie bei eingreifender Transposition:



„Faust“, III. Teil, der Chor „... Die Waldung schwankt heran“ [120/III/2 ff.] in Sk. als vierstimmige Fuge (Kansymbolik), in EF. nur vereinzelte Imitationen. — „Faust“, das letzte Thema des Schlußchors [241/I/3 ff.] war in Sk. für eine Fuge bestimmt:

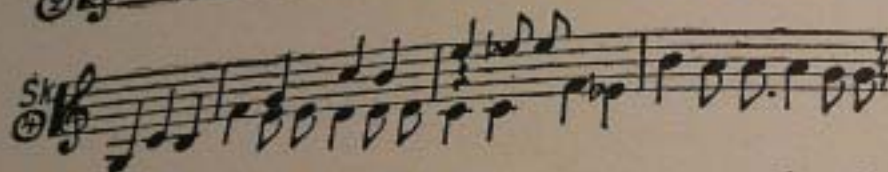
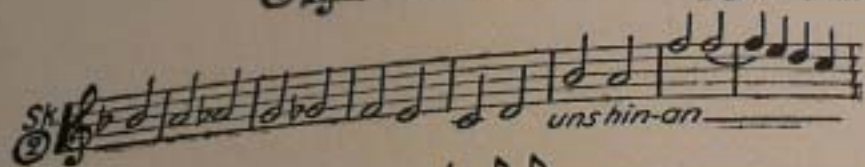
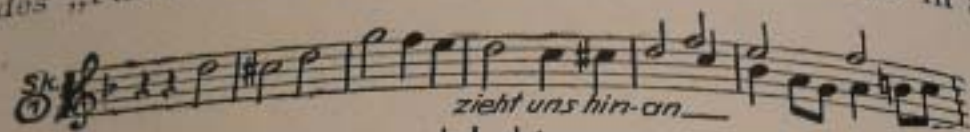


„Faust“, auf „... Das Unzulängliche“ [252/I/1 ff.] in Sk. eine Fuge mit diesem später fallengelassenen Thema:

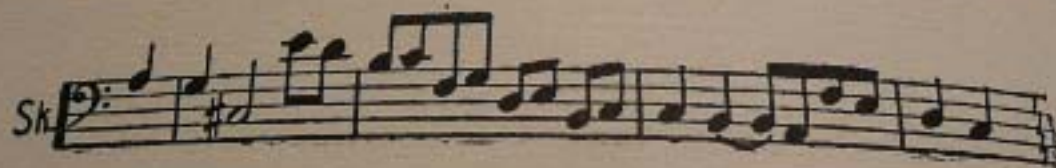




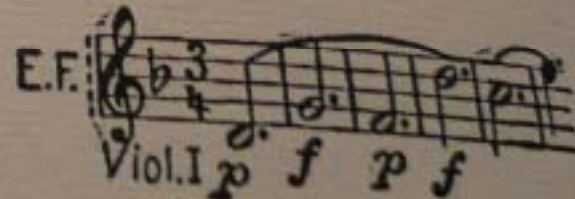
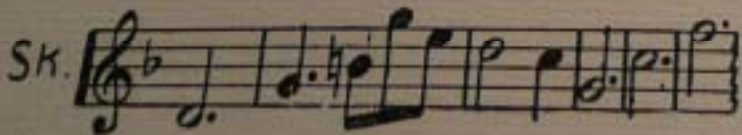
Zum Schlußchor des „Faust“ finden sich folgende Fugenversuche in Sk.:



„Manfred“, das Hauptthema der Ouvertüre ebenfalls in Sk. als Kopfmotiv einer Fuge.

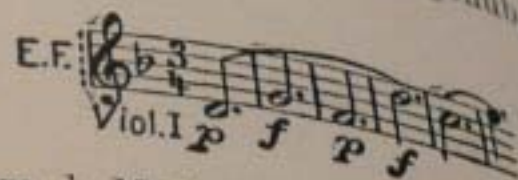
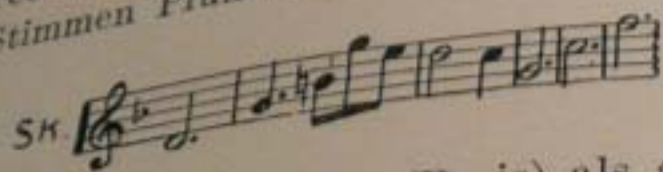


Opus 58/3 [auf 25/III/1 ff.], in Sk. Imitationen, die dann später ganz in der EF. zurückgehalten. — Immer ist auffällig, daß selbst ganz homophone Stellen der EF. in der Sk. zu strenge Technik gemahnen, vgl. Opus 41/II [bei 25/I/8—13], in der EF. gegenüber der Sk. in allen Stimmen Pfundnoten:



Opus 99 („Praeludium“), in Sk. (Paris) als «Praeludium b-Moll»: höchst aufschlußreich

Opus 58/3 [au...]
 gehalten. — Immer ist auffällig,
 strenge Technik gemahnen, vgl. Opus 41/I [bei 25/I/8—13], in der EF. gegenüber der Sk.



Opus 99 („Praeludium“), in Sk. (Paris) als «Praeludium b-Moll»: höchst aufschlußreich ist,
 daß in der Sk. das Praeludium mit dem 6. Takt vor dem späteren Schluß der EF. auf einen
 verminderten Septakkord endete und sich dann eine Fuge anschloß, die in den ersten
 38 Takten klar notiert ist, später aber ausschied. Über die Geburtswehen dieses Werkes
 schrieb Schumann an Clara am 27. 10. 1839¹⁵). Das vernichtete Fugenthema lautete:



es ist die Wurzel der umspielenden Sechzehntel in der Begleitung [14/I/1 ff.] des „Praeludiums“!

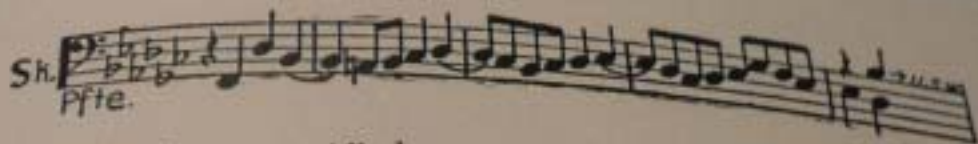


¹⁵) Der Brief ist oben mitgeteilt, S. 347.

die Oberstimme des Praeludiums aber [14/I/1 ff.]:



ist aus einer anderen Fuge hervorgegangen, die sich auf dem gleichen Blatt aufgezeichnet findet (20 Takte, mit Engführung und Umkehrung):

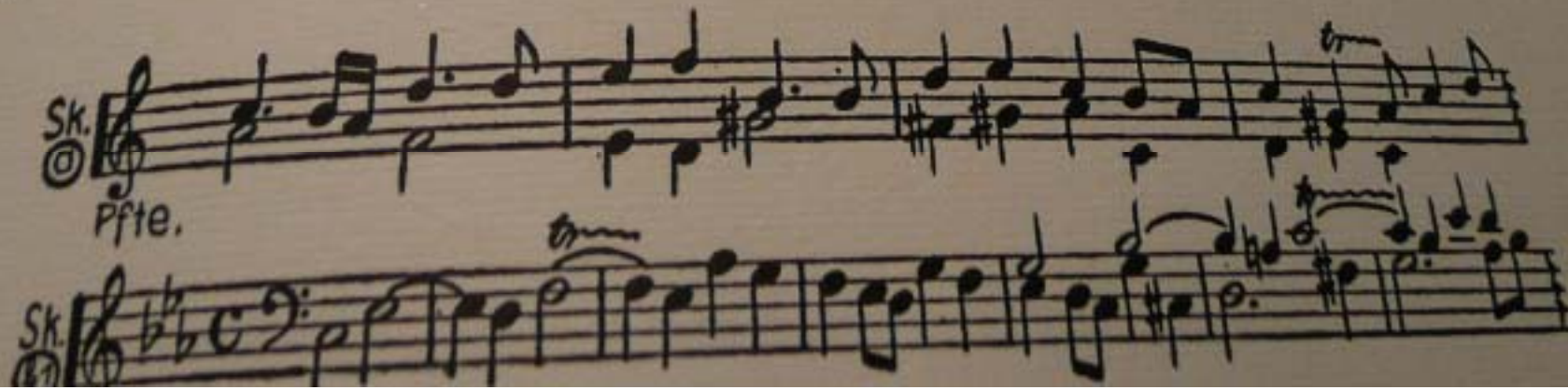


So ist das Praeludium aus Sprengstücken zweier Fugen gebildet. — Opus 134, Durchführungsgedanke [295/II/2]:

Er findet sich in der Sk. kaum verändert als Thema einer Fuge:



Der barocke Triller im Thema, meist beim Absinken der Melodie, ist bezeichnend. Zwei Vorstudien zur Fughette Opus 126/V lauten:

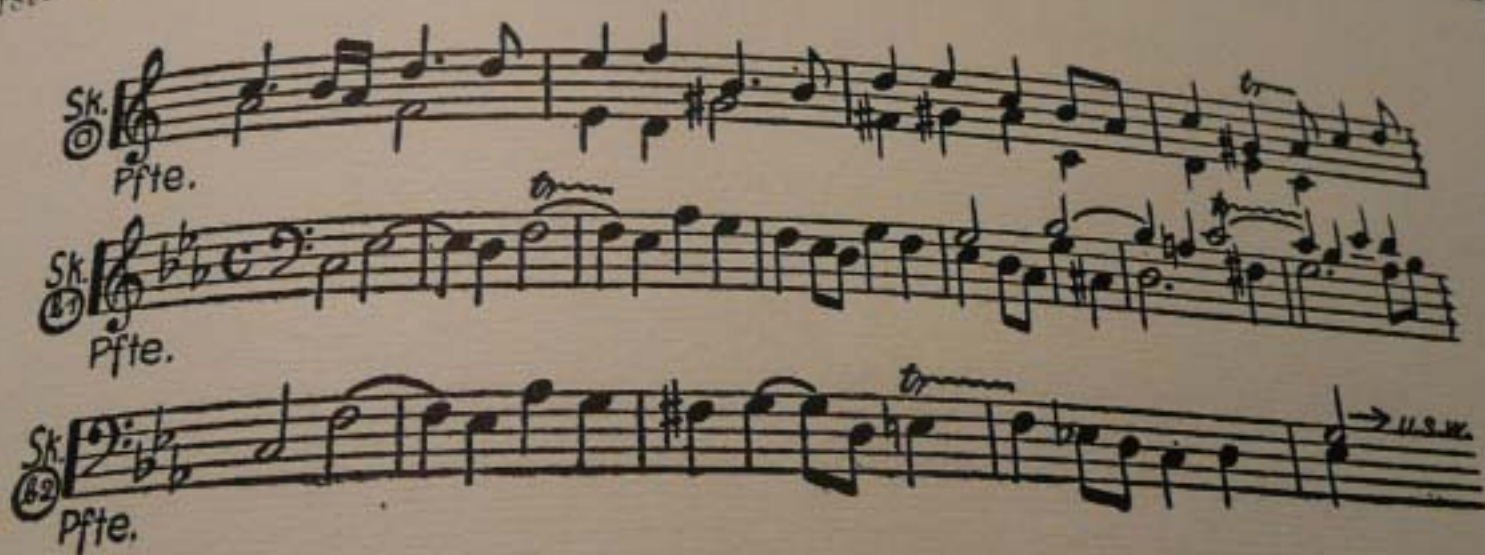


so ist das Praeludium aus Sprengstücken zweier Fugen gebildet. — Opus 134, Durchführungs-gedanke [295/II/2]:

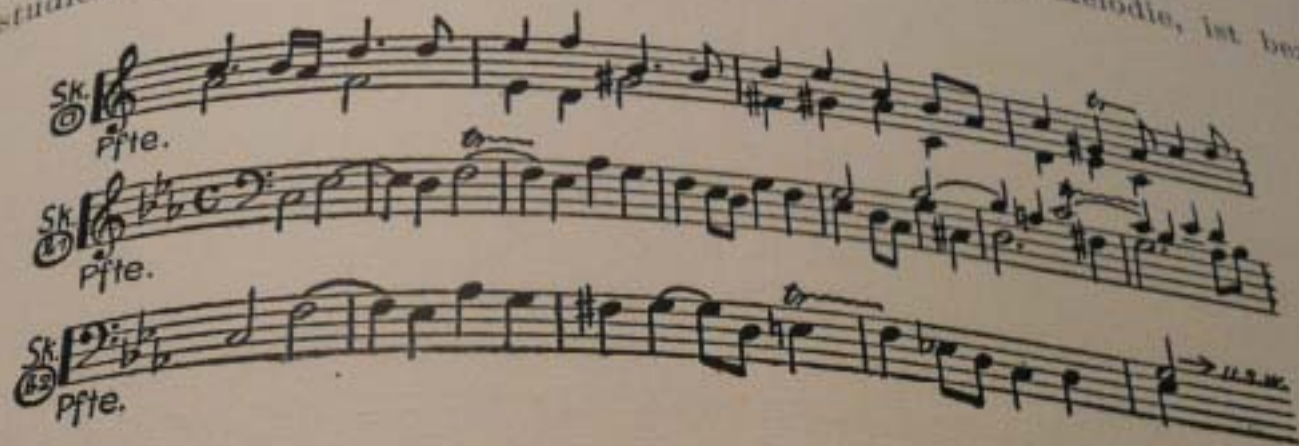
Er findet sich in der Sk. kaum verändert als Thema einer Fuge:



Der barocke Triller im Thema, meist beim Absinken der Melodie, ist bezeichnend. Zwei Vorstudien zur Fughette Opus 126/V lauten:



Die EF. zeigt keinen Triller. Diese beiden Themen wurden in mehreren Versionen noch auf Engführung etc. überprüft. — Opus 10 (Berlin), in Reinschrift [auf 43/III/1, 2. Viertel] altertümlicher Triller, später gestrichen; — Opus 99 „Praeludium“ (Paris), am Rand in der Sk. ein zweiter Fugenthemenentwurf zur Oberstimme des „Praeludiums“, nur der Initialschritt wurde später in EF. verwendet:



Die EF. zeigt keinen Triller. Diese beiden Themen wurden in mehreren Versionen noch auf Engführung etc. überprüft. — Opus 10 (Berlin), in Reinschrift [auf 43/III/1, 2. Viertel] altertümlicher Triller, später gestrichen; — Opus 99 „Praeludium“ (Paris), am Rand in der Sk. ein zweiter Fugenthemenentwurf zur Oberstimme des „Praeludiums“, nur der Initialschritt wurde später in EF. verwendet:



Schumanns Fugenversuche sind demnach die Wurzel seiner gesamten späteren Themengestaltung. Dabei sind die gedruckten fugenartigen Formen nur ein fast bedeutungsloser Ausschnitt dessen, was ihn fortwährend in den Reifejahren beschäftigte, zu dessen Erforschung nun die Skizzen eine breite Materialgrundlage schaffen: Gewinnung fester Akzentschwerpunkte, Erhöhung der Spannkraft, Abtrennung freier Ausspinnungen, Ringen um Massivität des Ausdrucks, getrennte Stimmgruppen und

Einheitsgefühl. Ernst Kurth¹⁶⁾ hat eine falsche Voraussetzung geschaffen, wenn er in den Fugenthematik „Ausbreitung ins Weite“ (174), „Ekstasik“ (159), „Zug ins Abstrakte“ (177), „Iren ins Unbegrenzte“ (180) erblickt, Eigenschaften, die dem „klassischen“ Geiste wider sprechen sollen (149 ff.). Gerade das Umgekehrte ist bei Schumann der Fall! Wir haben, wie er durch Zwischenlagerung kleiner Kontraste aus lyrischem Verströmen feste Entwürfe zurecht und suchte dieses auch in das Fugenprinzip zu zwingen. Die frühromantischen Scherzo-Charaktere mußten sich eine ähnliche Umbildung gefallen lassen. Eine eigenartige Zerkleinerungstechnik schaffte im improvisierten Schwebezustand plötzliche Zäsuren. Schumann versetzte, quadratisch-metrische Verhältnisse. Schumann suchte hier Kraft, nicht aber im Sinne Kurths „Auflösung“. Auch auf die frühen Ganztonrückungen und die unbegrenzte Versetzungstechnik der Motive um Terzen wird in den Fugenthemen verzichtet. Wir finden im Anhang die wichtigsten unveröffentlichten fugenartigen Belege zusammen. Auch den Durchführungsgedanke von Opus 134 [295/II/2 ff.] findet sich in Sk. (Wien) als Fugenthema.

A. Sandberger¹⁷⁾ hat auf Schumanns antiromantische Haltung hingedeutet (Tübingen des Worts „traumverschönt“). Was Schumann im Opernrezitativ nicht gelang¹⁸⁾, ging im Instrumentalen in Erfüllung: die Forderung einer begrenzten Gestalt. Namentlich der frühe Scherzo-Typus, den wir bereits oben erwähnten, ist verlorengegangen: im frühen Skizzenbuch (III/Bl. 4 und 8):



hierbei die Bemerkung: «Zum letzten Satz Scherz ... pp ... scherzend durch alle Tonarten. Diesen Perpetuum-mobile-Effekt, den H. Bosch¹⁹⁾ in Schuberts Frühromantik aufgewiesen hat, hat Schumann später verworfen. Der labile Scherzotypus ist mit der frühen Etüdenform identisch: endlose, kurzgliedrige Ketten und Themengruppen nach Art des Reihungsprinzips, das auch die Rondogestalt bestimmt. Einige dieser typischen unver-

Skizzenbuch

hierbei die Bemerkung: «Zum letzten Satz Scherz ... pp ... scherzend durch alle Tonarten».
Diesen Perpetuum-mobile-Effekt, den H. Bosch¹⁹⁾ in Schuberts Frühromantik aufgewiesen hat,
hat Schumann später verworfen. Der labile Scherzotypus ist mit der frühen Etüde
form identisch: endlose, kurzgliedrige Ketten und Themengruppen nach Art des Reihungs-
prinzips, das auch die Rondogestalt bestimmt. Einige dieser typischen unveröffentlichten und
ausdrücklich in der Sk. als «Etüde» gekennzeichneten Gedanken lauten (Skizzenbuch IV):

Allegro

Capriccioso

[Spieltechnik vergl. Einfluß von Chopins Opus 10/2]

Ähnlich auch das Finale zur unveröffentlichten f-Moll-Sonate:

¹⁶⁾ Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, 2. Aufl., Berlin 1922, S. 122.

¹⁷⁾ Adolf Sandberger, Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, „Eine verschollene Komposition von Robert Schumann“, S. 318.

¹⁸⁾ Ludwig Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig 1930, S. 234.

¹⁹⁾ H. Bosch, Die Entwicklung des Romantischen in Schuberts Liedern, Dissertation Erlangen 1930, S. 61 ff.



Diese „Augenblickskunst“ der Romantik²⁰⁾ mit ihren spindeldürren Rondo- und Variationsmotiven, die M. Friedland²¹⁾ (nicht immer überzeugend) für Schumann als verbindlich erklärt hat, weicht den blockartigen Fugenthemen. Eigenartig ist, daß diesen Fugen-, bzw. Sonatenkeimen das wesentlichste Merkmal des romantischen ersten Satzes fehlt: der Durchführungsscharakter²²⁾. Sie sind alle ein Ganzes, von geschlossenem Formanlage (vgl. hierzu auch besonders Heinrich Mandts²³⁾) frühromantische Belege). Das eigenartige Duettieren in den frühromantischen Melodien, die wie durch ein Prisma gebrochen erscheinen, macht einer begrenzten Gestalt Platz: das Thema steht scharf umrandet, unantastbar vor uns, arabeskenhafte Stimmverschlingung erfaßt nur noch die Randeile. Liedartige Episoden müssen ganz ausfallen, überhaupt geht das „Arioso“ verloren. Hierin erkennen wir eine schöpferische Leistung der Spätromantik. K. Roeselings²⁴⁾ Urteil ist falsch und unklar: „Schumanns Kunst ist die Station, wo Mendelssohns Resigniert-urteil ausnivelliert war...“ Die Altersthematik erreicht die architektonischen Melodieziele. Die instrumentale Charaktere, in der Mehrzahl wählt er

„Schumanns Kunst ist die Station, wo Mendelssohns Resigniert-
keit ausnivelliert war...“ Die Altersthematik erreicht die architektonischen Melodieziele.
kontrastierende Themen, homogene Typen sind selten. Gegenüber Beethoven²³⁾ sind die
Werken, aber auch in freien Sonatensätzen stark vertreten. Die reale Beantwortung (ein-
fache Quintversetzung) ist in den Versuchen am häufigsten anzutreffen, der Gegensatz
(Hauptkontrapunkt) ist konstruktiv von keiner Bedeutung, notationstechnisch aufschluß-
reich bleibt die bisweilen vielsystemige Aufzeichnungsart der fugierten Sätze als Zeichen
höherer Selbständigkeit der einzelnen Stimmen (ähnliche Beobachtungen an Drucken bei
Jos. Dichler²⁶⁾). Mehrere Fugen zeigen nach der letzten Korrektur eine eigentümliche Ver-

²⁰⁾ Gustav Becking, *Musikal. Klassik und Romantik, Kongreßbericht der IMG, Leipzig 1926.*

²¹⁾ Martin Friedland, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musika-*

²²⁾ Über die retardierenden und treibenden Momente in den frühen Sonatenthemen vgl. auch
Mosco Cohen: *Studien zur Sonatenform bei Rob. Schumann*, Dissertation manusc. Wien 1928, S. 23,
S. 44 und 56 ff.; ferner Felix Salzer, *Studien zur Sonatenform bei F. Schubert*, Dissertation manusc.

²³⁾ Heinrich Mandt, *Die Entwicklung des Romantischen in Mendelssohns Instrumentalmusik*,
Dissertation Bonn 1927, S. 36 ff.

²⁴⁾ Kaspar Roeseling, *Beiträge zur Untersuchung der Grundhaltung der romantischen
Melodik*, Dissertation Köln 1928, S. 89.

²⁵⁾ Friedr. Deutsch, *Die Fugenarbeit in Werken Beethovens*, Dissertation manusc. Wien
1925, S. 11.

²⁶⁾ Joseph Dichler, *Klang und Klangbild der Klaviermusik seit Beethoven*, Dissertation
manusc. Wien 1935, S. 63 f.

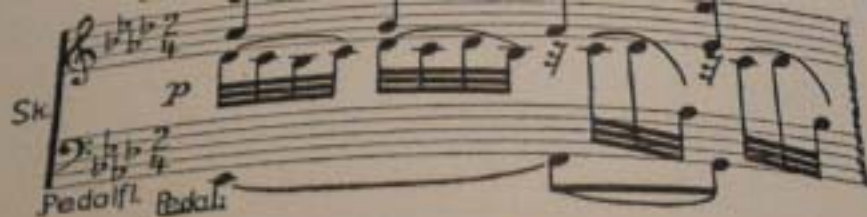
setzung der Akkorde in weite Lagen²⁷⁾, es scheint sich hier um die in jedem Altertum naheliegende Klangaufspaltung zu handeln. Die Auflockerung des Stimmgefüges tritt namentlich auch bei den Korrekturen an Stellen unmittelbar vor Eintritt der Reprise auf (Opus 11 und Opus 14, Wien, London); eine Maßnahme, die romantischer Verschönerung entgegenwirkt. Alle Themen stehen im Dienste der Bestätigung des Tonikagefühls, selbst, auch Sequenzen im Ganztonabstand²⁸⁾ zerstören die klare Schönheit und verursachen in tiefer Lage Schwebungen.

Harmonisch fällt an den fugenartigen Satzthemen auf, daß in den Korrekturen recht oft die Stammfunktion verlassen wird. Der melodische Gang unterliegt aber möglichst geringfügigen Eingriffen. Der harmonische Bestand scheint daher nur selten ausgangsvorstellung gewesen zu sein. Dies gilt auch für die Erfindung der Comes und der Contrasubjekte, primär ist die melodische Bewegungsform, auch wenn sich tonale Entwicklung und Modulation im frühen Schaffensstadium noch nicht verdichtet haben. Vgl. Fughe Opus 126/III [auf 107/III/3 ff.], in Sk. die steigende Tendenz der Stimmen wie in EF. klar ausgeprägt, aber andere harmonische Sachverhalte. In den Durchführungsteilen sind Dissonanzen, namentlich bei „Ausweichstellen“, an denen in fremdeste Tonarten sind enthalten wird, spätere Zutat (Opus 121 [auf 47/II/4—III/2]). So zeigt auch die Sk. v. Opus 56/IV [auf 12/III/3] einen romantischen Bogen anstelle der funktionstechnisch interessanten, zwar klanglich spröden Tonrepetition auf e'' der EF.:

[Innig]

Sk. *p*

Pedalfl. *Pedal.*



Immer wird später die Zahl der durchschrittenen Klangregionen gesteigert. Eine stillstehende Festlegung der tonartlichen Veränderungen im Sinne einer „Einmodulation“ und „Kontinuation“ nach Wilke³⁰⁾ will jedoch nicht gelingen, da Skizzenbelege in der harmonischen Aufzeichnung lückenhaft sind. Die allgemeine Neigung Schumanns zur „Mollregion“ (Überwiegen tonaler Wendepunkte in Richtung der b-Tonarten), die Wilke statistisch überzeugend an den Endfassungen erwiesen hat, findet sich schon in den Entwürfen von Opus 51/1 [auf 133/I/1 ff.]).

Fassen wir die Gesamtheit aller Fugenskizzen ins Auge, so ergeben sich in manchen Hinsicht ergänzende Gesetze. Lautstärkeangaben sind durchweg sehr sparsam in der EF., klangliche Üppigkeit der Skizze wird (oft auf Umwegen) beseitigt, vgl. Opus 51/1 Kanon „Gebt mir zu trinken...“, folgende Vortragszeichen gestrichen: Takt 4 p und cresc.

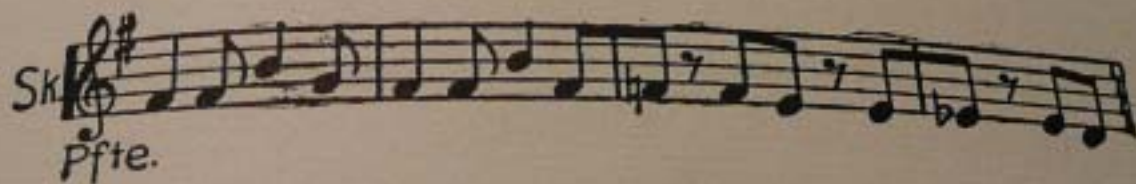
²⁷⁾ Andeutungen hierüber schon bei Rosalie Goldenberg, Der Klaviersatz bei Schumann, Dissertation manuser. Wien 1930, S. 40 (im Ganzen eine recht schwache Arbeit).

²⁸⁾ Diese Technik deutlich ausgeprägt bei Julius Otto Grimm, gleichzeitig dann Mischak, Geschichte der Spätromantik, Bielefeld und Leipzig 1925, S. 42).

²⁹⁾ Margarete Schweiger, Die Harmonik in den Klavierwerken Schumanns, Dissertation manuser. Wien 1931, S. 93. Ferner Werner Schwarz, Schumann und die Variation, Dissertation Königsberg 1932, S. 36 ff.

³⁰⁾ Rudolf Wilke, Tonalität und Modulation in Streichquartetten Schumanns und Mendelssohns, Dissertation Rostock 1933, S. 57 ff.

T. 6 p. T. 9 p. und cresc. in der 2. und 3. Stimme, T. 19 in der 3. Stimme cresc., T. 21 f.
 lediglich ff in der Koda erhalten; — Schumann legte dem dynamischen Sachverhalt große
 Bedeutung bei, die „fp“-Vorschrift in der Fughette Opus 126/II [auf 104/IV/4 ff.] ist schritt-
 weise durch drei Vorentwürfe gewonnen. In der Frage, welche Stimme im einzelnen das
 Thema zu vertreten habe, ging Schumann fast mechanisch vor: z. B. bei Opus 126/III [auf
 106/IV/1 ff.], vier Vorentwürfe. Ebenso in der Wahl der Mittel für den auf die Fugen-
 exposition folgenden Teil. Vgl. Opus 126/III [107/II/1 ff.], sieben Vorentwürfe, die nach-
 einander alle Kunstgriffe (Engführung etc.) erproben. Merkwürdig ist das Thema festgelegt waren,
 an den einzelnen Stimmeintritten, obwohl diese doch durch das Thema festgelegt waren,
 Schumann fiel die dogmatische Bindung zweifellos schwer: Opus 126/II und 126/III (bei
 106/V/1—2)³¹⁾. — Es sind auch Fälle erreichbar, in denen Schumann bei nicht fugierten
 Werken eine Stimme ganz herausgeschnitten hat, ohne das übrigbleibende Gewebe abzu-
 ändern. So findet sich in der Reinschrift zum Intermezzo Opus 4 („Mein' Ruh' ist hin“)
 [auf 53/I/1—4] noch folgende zusätzliche Stimme:



Diese Oberstimme fehlt in der EF. Ein Beweis, daß Schumann schon im Frühwerk den Satz
 nicht durchweg monodisch konzipierte, sondern die Einzelstimmen den Regeln des strengen
 Satzes entsprechend selbständig auffaßte. Auch Belege für einen nachträglichen Stimm-
 wechsel sind zugänglich. Opus 9 („Carneval“), Stück „Eusebius“, in allen Stimmen im
 Skizzenbuch III „semplice“ (fehlt im Druck), ferner findet sich über der Baßstimme „Thema“
 und v, später diese Vermerke getilgt, da offenbar das Schwergewicht auf die Oberstimme
 verlagert. (Datiert: Oktober 1833.)

...wird
Schumannbuch
und v., später diese
verlagert. (Datiert: Oktober 1833.)

Nicht nur die Themen selbst, sondern auch die Begleitmotive wurzeln in den Skizzen in strenger Nachahmung, auch wenn die EF. nur noch Motivreste übernimmt und auf die Ausführung des Imitationsprinzips ganz verzichtet, vgl. Opus 24/1 (in Wiede 282), in Sk. Nachahmung noch streng kanonisch, zudem andere Tonart; — Opus 63 [auf 42/I/1—5]). Eine geteilte Cant. Firm. hatte Schumann für die „Exercises“ Opus 3 (Wiede 282) vorgesehen, für Tgbch. 9. 8. 1832: »Gr. Étude à quatre voix«. Anfang und Schluß des vollständigen Entwurfs:

Sk. { Pfte.

[Schluß:]

²¹⁾ Hierzu beachte auch Schumanns Bemerkungen in seinen „Fugengeschichten“ und in der unveröffentlichten „Abhandlung von der Fuge“.

Tempo schwankungen sind nicht selten. Opus 126/I „Nicht schnell“ : „Ziemlich langsam“; — Opus 80/III. Satz „Allegretto“ : „In mäßiger Bewegung“; — Opus 136: „Lebhaft“ : „Mäßig“; — Opus 129: Metronomisierung unsicher zwischen 130; — „Faust“ [auf 194/I/3—4]: „ritard.“ vorgeschrieben; auf besonderem Merkzeichen „Nr. 4 zwei Takte vor dem Allegretto das Ritardano weg.“ (also kein allmähliches Ausklingen des Engelchors).

Versuchen wir im Anschluß an die Skizzenbetrachtung eine ergänzende stilkritische Wertung der im Anhang³²⁾ erstveröffentlichten Fugenthemen, die fast ausnahmslos größeren durchgeführten Entwürfen, bzw. Reinschriften entstammen, und ziehen wir die gedruckten Fugen mit in den Betrachtungskreis, so ergibt sich das Folgende:

I. Eine charakteristische Gruppe beträchtlichen Umfangs zeigt als Initialwerte Quartgänge (3, 22, 43, 41, 47, 55 etc.), auch Nr. 58 und 59 rechnen zu dieser Kategorie, aus der unzweifelhaft auch der Fugatoentwurf zum Chor „Auf in das Feld“ der Oper „Genoveva“ (siehe oben, S. 573) hervorgegangen ist. Jene langsam durchschrittenen großen Intervallen entsprechen in ihrem Bewegungsempfinden nicht mehr dem Romantischen. Sie dienen einer klaren Bogenform und stehen damit im äußersten Gegensatz zu den Halbtongleitungen der frühen Thematik. — Quartschübe sind auch zur Themenmitte anzutreffen (Opus 126/5).

II. Eine zweite Gruppe ist gekennzeichnet durch klaffende Tonschritte am Anfang (Nr. 2, 5, 7, 37, 38, 28, 50; ferner Opus 60/IV und Opus 126/5). Hier handelt es sich nicht um „sehnsüchtige“ Aneinanderreihung kurzer dynamischer Wirkungen oder um die zersprengende Motivversetzung der Frühperiode. Die Themen besitzen höchste Wurfkraft, sie heben mit dem größten Spannungszustand an und führen im zweiten Teil zum organischen Aus-

I. Eine Gruppe ist gekennzeichnet durch langsam durchschrittenen großen Intervallen (3, 22, 43, 41, 42) (siehe oben, S. 573) hervorgegangen ist. Jene langsam durchschrittenen großen Intervallen entsprechen in ihrem Bewegungsempfinden nicht mehr dem Romantischen. Sie dienen einer klaren Bogenform und stehen damit im äußersten Gegensatz zu den Halbtongleitungen der frühen Thematik. — Quartschübe sind auch zur Themenmitte anzutreffen (Opus 126/5).

II. Eine zweite Gruppe ist gekennzeichnet durch klaffende Tonschritte am Anfang (Nr. 2, 5, 7, 37, 38, 28, 50; ferner Opus 60/IV und Opus 126/5). Hier handelt es sich nicht um „sehnsüchtige“ Aneinanderreihung kurzer dynamischer Wirkungen oder um die zersprengende Motivversetzung der Frühperiode. Die Themen besitzen höchste Wurfkraft, sie heben mit dem größten Spannungszustand an und führen im zweiten Teil zum organischen Ausgleich. So ist diese Themengruppe immer dualistisch entworfen, der Kompensationsteil bevorzugt einfache Achtel.

III. Im Gegensatz zur vorigen Gruppe ist die Bewegung nach den Seiten namentlich der Anfangsteile ganz ausgeschaltet. Bezeichnend ist die kleinschrittige Entwicklungsform, das „Wühlen“³³⁾ der Sechzehntel. So kommt es, daß Teile an die Flüssigkeit der Barockthematik stark erinnern (Nr. 21, 48, 63), ferner vgl. den Stimmeintritt in Opus 56, Nr. 1 [24/I/1 ff.]:

Nicht zu schnell ♩ = 88



genau mit dem größten gleich. So ist diese Themengruppe bevorzugt einfache Achtel.

III. Im Gegensatz zur vorigen Gruppe ist die Bewegung nach den Seiten namentlich der Anfangsteile ganz ausgeschaltet. Bezeichnend ist die kleinschrittige Entwicklungsform, die „Wühlen“³²⁾ der Sechzehntel. So kommt es, daß Teile an die Flüssigkeit der Barockthematik stark erinnern (Nr. 21, 48, 63), ferner vgl. den Stimmeintritt in Opus 56, Nr. 1 [24/I/1 ff.]:

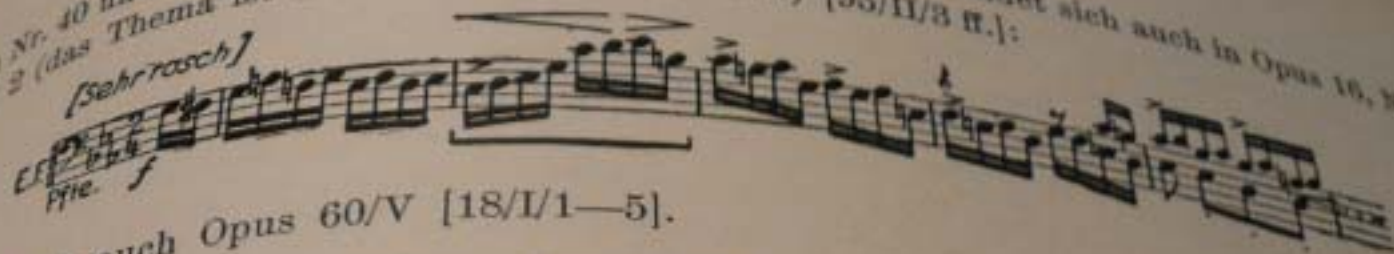


Auffällig ist dabei die geometrische Raumaufteilung und das polare Empfinden: durchweg wird die Themenmitte durch einen Sprung oder durch eine Liegenote markiert. (Vgl. nament-

³²⁾ *Thematischer Katalog der unveröffentlichten Fugen Schumanns*. Eine größere Zahl skizzierte Motive, die als Sprengstücke weiterer Fugenthemen aufzufassen sind, wurden nicht mit in Betracht gezogen, vgl. zur Problemlage Paul Mies, Bemerkungen zu: Wilhelm Haas, Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien, Arch. f. Musikforschg., Jg I (1936), H. IV, S. 484 f.

³³⁾ Schumann schreibt an Mendelssohn: „Mein neuestes BACH-Thema ist dieses [Beisp.], recht zum Wühlen...“ Ganz ähnlich ein Fugenthema d-Moll $\frac{6}{8}$ im Skizzenbuch Dresden 1846 (facs. H. Abert, R. Schumann, S. 61).

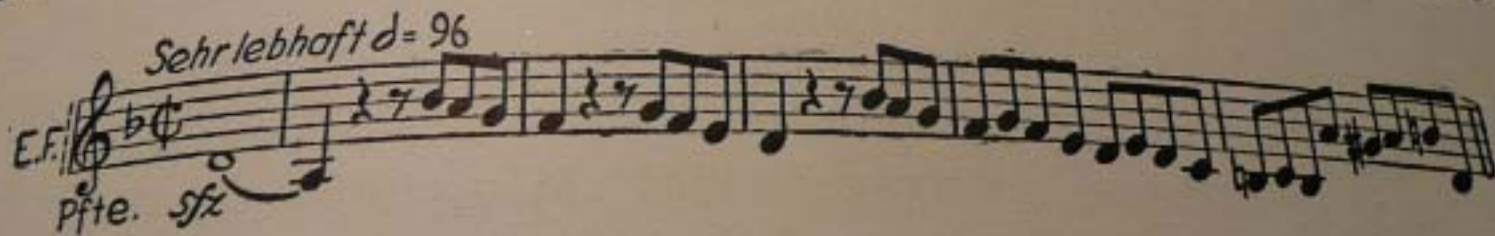
Nr. 40 und Opus 72/4.) Ein charakteristisches Beispiel findet sich auch in Opus 16, Nr. 7, Teil 2 (das Thema ist nicht streng durchgeführt) [95/II/3 ff.]:



Sehr ähnlich auch Opus 60/V [18/I/1—5].

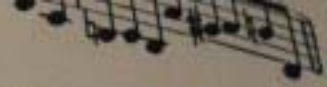
IV. Hier ist in der Mittelpartie der Themen die Sequenzierung gebrochener Sext- oder Septaklänge ausschlaggebend, sie erzeugt im Gegensatz zu den verschwebenden Formen des Frühwerks (Opus 17!) eine ungewöhnliche innere Kraft des Gedankens (Nr. 16, 17, 34, 31, 38, 52).

V. Unter den Themen, die eine allgemeine Bogenform versinnlichen, zeigen viele in ihrer Anfangsphase große Lockerheit, in dem zweiten Verlauf aber eng zusammengedrückte, meist fast akzentfreie Achtelgänge, vgl. auch Opus 60/II [6/I/1—6] und Opus 72/2 [82/V/1 ff.]:



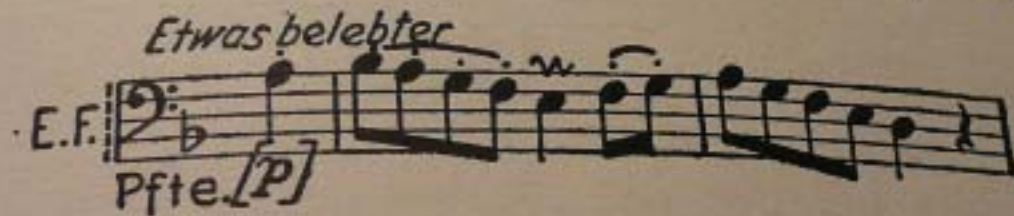
ferner Nr. 4, 30, 57. Überhaupt nimmt ganz allgemein die Dichte (Zahl der Notenwerte pro Zeiteinheit) in Richtung des Themenziels zu (Nr. 24, 57, 63, Opus 126/4); glatt fließende Typen sind ganz selten (Nr. 27, 32). — Die charakteristische „stoßende“ Tongebung am Themeneingang ist für die allgemeine Themengestaltung des Spätwerks verbindlich geworden.

Pfte. 2

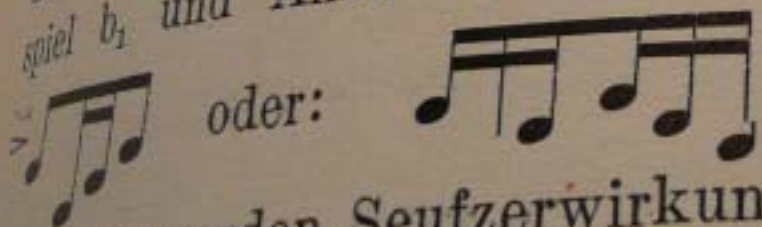


ferner Nr. 4, 30, 57. Überhaupt nimmt ganz allgemein die Dichte (Zahl der Notenwerte pro Zeiteinheit) in Richtung des Themenziels zu (Nr. 24, 57, 63, Opus 126/4); glatt fließende Typen sind ganz selten (Nr. 27, 32). — Die charakteristische „stoßende“ Tongebung am Themeneingang ist für die allgemeine Themengestaltung des Spätwerks verbindlich geworden.

VI. Besondere Bedeutung für das klassische Bewußtsein kommt den (Prall-)Trillern an den Phrasenenden zu, die als feste Umklammerung schwächliches Verklängen zerstören, vgl. die Beispiele auf S. 577, ferner Nr. 25, 31, 44, 64; Opus 72/IV [88/IV/2 ff.]:



Bisweilen beobachten wir bei zweiteiligen Themen sogar zwei Triller (Seite 577, Beispiel b₁ und Anh. Nr. 46). Spritzige Instrumentaleffekte sehr kurzer Schleudermotive



oder:



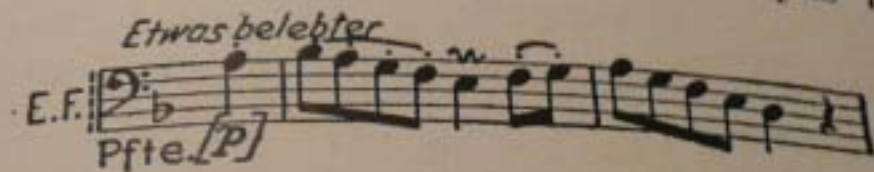
fallen auf („Kleine Fuge“ in Opus 68, Opus 126/6 u. a.).

Eigenartig werden Seufzerwirkungen in Opus 126/I auf den Kopf gestellt [102/I/4]:

[Nicht schnell, leise vorzutragen]

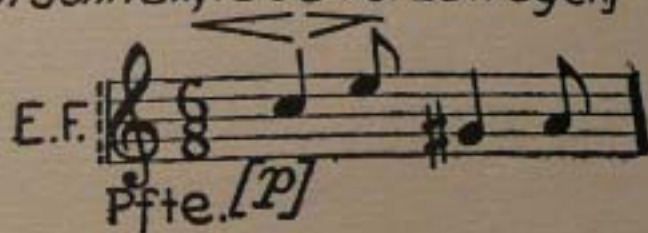


... des Spätwerks verbindlich ge-
 ... die „romantischen“ Tongebung an
 ... die Beispiele auf S. 577, ferner Nr. 25, 31, 44, 64; Opus 72/IV [88/IV/2 ff.]:



... beobachten wir bei zweiteiligen Themen sogar zwei Triller (Seite 577, Bei-
 ... und Anh. Nr. 46). Spritzige Instrumentaleffekte sehr kurzer Schleudermotive
 ... oder: ... fallen auf („Kleine Fuge“ in Opus 68, Opus 126/6 u. a.).
 ... werden Seufzerwirkungen in Opus 126/I auf den Kopf gestellt [102/I/4]:

[Nicht schnell, leise vorzutragen]



(ferner Nr. 61, Takt 2—3).

Die „romantischen“ Äußerungen sind fast durchweg auf den Comes oder das Kontra-
 subjekt abgedrängt (vgl. Seufzerfiguren in Opus 126/5 [bei 109/I/5—6]; Opus 126/6 [auf

110/1/3 ff.). Dementsprechend fehlt es eigentlich auch an weich-schmerzlicher Chromatik in den Hauptgedanken (Ausnahme nur Opus 126/2); in den Nebengedanken dafür in: Opus 74/2 [auf 26/V/1 ff.] und Opus 58/2. — Merkwürdig ist das Überwiegen der „leisen“, geheimnisvollen, „innigen“ Charaktere (Opus 32, Opus 56 und Opus 126/1); — die Grundfärbung der Stimmung in den Altersfugen ist lyrisch-melancholisch (Opus 126/7). Tatsächlich neigen alle getragenen Fugentypen zu depressiver Melodik, satten Tonfarben und feierlicher Schreitolon, Pendelbewegungen erinnern an die oben (siehe namentlich unsere Belege auf S. 417) aufgeführten Symbole der Totenglocken, vgl. Opus 72/3 [85/1/1 ff.]:



Nur bei diesen feierlichen Typen handelt es sich um sogenannte „Schwebethemen“, die Ernst Kurth³⁴⁾ für Bach verbindlich erklären will. Stark gefühlsgesättigte Typen, die von einer großen Schwellung oder von „klagenden“ Haltetönen erfüllt sind, bleiben selten (Opus 56/4, zweiter Hauptgedanke).

Daß tatsächlich die Grenzen zwischen Fugen- und allgemeiner Themengestaltung im Spätwerk fließende sind, möge in Ergänzung zu den Skizzen noch folgendes Beispiel erhellen. In Opus 56/4 ist der Grundgedanke strenggenommen ein monodisierter Fugenbeginn, dies wird sofort einleuchtend, wenn man nachträglich die Takte 3—5, 6, 7, 8, die freigelassen sind, mit Kontrasubjekten ausfüllt. Eigenartige Ableitungen des Themas im Durchführungsteil geben dem Ganzen Halt. So finden sich in Opus 56/2 „tektonische Kontraste“ (Blume), die alle fortspinnungshaften Ansätze sofort in ein polares Bauprinzip einspannen [4/1/1 ff.]

Mit innigem Ausdruck ♩ = 60

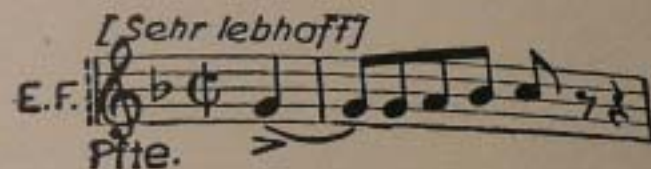
wird so
sind, mit Kontraste
teil geben dem Ganzen Halt. So
die alle fortspinnungshaften Ansätze sofort in ein polares Bauprinzip einspannen [4/1/1 #3]



Als Gegenbild hierzu vergegenwärtige man sich in der „Kreisleriana“ Opus 16, Nr. 6, Takt 1—10! Nur äußerlich erscheint die Themengestalt beider Beispiele verwandt (geräumiger $12/8$ -Takt, Umpendeln eines Tons, vgl. auch etwas später 92/I/1f). Schon nach wenigen Takten aber verflüchtigt sich in Opus 16 der Eindruck, während in Opus 56 Klein- kontraste ein festes Gefüge, einen feingliedrigen Zellenbau herstellen. Dementsprechend ist auch der große Höhepunkt in Opus 56 [auf 6/II/1—2] zweimal vertreten, er genießt nicht die Sonderrechte absoluter Einmaligkeit wie in Opus 16/6 [auf 92/III/2]. — Auch in Opus 56/3 ist ein antiromantischer, „tektonischer Kontrast“ erkennbar, hier wird er in der Imitation wirksam (jede kleinste zellenhafte Ausdruckseinheit wird erst kanonisch beantwortet, ehe fortgefahren wird).

³⁴⁾ Ernst Kurth, Der lineare Kontrapunkt. . . . a a O S 214

Die Durchführungsteile der Spätfugen zeigen einen hohen Stand komplementärer Rhythmik, die recht glücklich auch als finales Steigerungsmittel Eingang findet, vgl. Opus 126/2, 3, 4; Opus 126/6 auf 111/IV/1 ff. Ähnlich in den späten Sonaten. Dagegen fehlt in den Bachschen Fugen die wunderbare innere Abgrenzung des Dux vom Kontrasubjekt, einer Gegenströmung besitzen die Primärthemen Schumanns auf fahlem Hintergrund keine Leuchtkraft³⁵. — In den Zwischenspielen, z. B. in Opus 72/2 [82/VI/2], bevorzugt Schumann in den Entwürfen (mehrfache Notierung) einen bei Bach³⁶) konstruktiv hochwertigen Gedanken:



Ein ähnliches Motiv in Opus 22/3 [85/IV/2 f.]. In den letzten Reifewerken häufen sich die Gegensätze (Opus 126/4 und 5: Einführung eines 2. Kontrasubjekts). Mit dem Fugenproblem ist der wichtigste Zugang zur Frage einer Vollendung deutscher Romantik erschlossen. Was Schumann mit der Umbildung des Rondo- und Scherzotyps erstrebt hatte, gelang ihm nach eigenartigem Studium des Barockthemas zu verwirklichen. Schon jetzt darf vermutet werden, daß eine systematische Darstellung der Entwürfe Bruckners ähnliche Einblicke gewährt, die einmal zu einer einheitlichen Würdigung der Spätleistungen des romantischen Zeitalters anregen können.

8) Frühromantik und Reife.

Außerhalb der erörterten Fugenprobleme sei noch auf allgemeine Anzeichen hingewiesen. Die Gestalt der Früh-

Ein ähnliches Motiv in Opus 22/3 [85/IV/2 f.]. In den letzten Reifewerken häufen sich die Gegensätze (Opus 126/4 und 5: Einführung eines 2. Kontrasubjekts). Mit dem Fugenproblem ist der wichtigste Zugang zur Frage einer Vollendung deutscher Romantik erschlossen. Was Schumann mit der Umbildung des Rondo- und Scherzotyps erstrebt hatte, gelang ihm nach eigenartigem Studium des Barockthemas zu verwirklichen. Schon jetzt darf vermutet werden, daß eine systematische Darstellung der Entwürfe Bruckners ähnliche Einblicke gewährt, die einmal zu einer einheitlichen Würdigung der Spätleistungen des romantischen Zeitalters anregen können.

8) Frühromantik und Reife.

Außerhalb der erörterten Fugenprobleme sei noch auf allgemeine Anzeichen einer Überwindung der frühromantischen Lebensform hingewiesen. Die Gestalt der Frühwerke, die nicht zur Veröffentlichung gelangt sind, läßt sich leicht auf eine bestimmte Norm festlegen. In der Sammlung Vietinghoff-Scheel befindet sich ein abgeschlossener Klaviersatz von 86 Takten Umfang «Beendet am 4. Januar 1832, Mit Gott» (Reinschrift). In dem Lebensbuch finden sich in diesen Tagen die Aufzeichnungen: «Das Finale zum Konzert hab' ich glücklich angefangen, will's durchsetzen.» Am 5. Januar: «... in der Sonate war ich selig, der letzte Satz fehlt noch. Doch bin ich sehr angegriffen und wüst.» Und: «Der Künstler muß sich immer im Gleichgewicht mit dem Außenleben halten, sonst geht er unter wie ich. Dieser Sturm- und Drang-Charakter wird in der klekshaften Farbgebung, der fieberhaften Triolenkette, den keuchenden dynamischen Effekten offenbar, schon das Thema bezeugt diesen Seelenzustand eindeutig genug:

...der Früh-
 ...auf eine bestimmte Norm
 ...abgeschlossener Klaviersatz
 ...In dem Lebens-
 ...ich
 ...der Künstler muß
 ...geht er unter wie ich.»
 ...der fieberhaften
 ...schon das Thema bezeugt

...wird sich ein abgeschlossener Klaviersatz
 ...auf eine bestimmte Norm
 ...abgeschlossener Klaviersatz
 ...In dem Lebens-
 ...ich
 ...der Künstler muß
 ...geht er unter wie ich.»
 ...der fieberhaften
 ...schon das Thema bezeugt

...wird sich ein abgeschlossener Klaviersatz
 ...auf eine bestimmte Norm
 ...abgeschlossener Klaviersatz
 ...In dem Lebens-
 ...ich
 ...der Künstler muß
 ...geht er unter wie ich.»
 ...der fieberhaften
 ...schon das Thema bezeugt

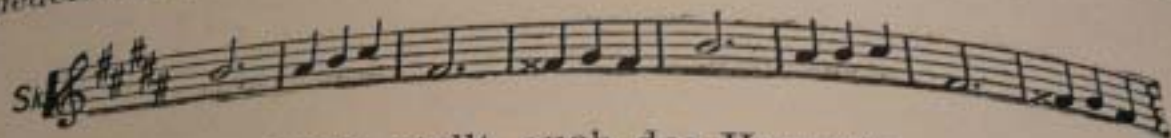
...wird sich ein abgeschlossener Klaviersatz
 ...auf eine bestimmte Norm
 ...abgeschlossener Klaviersatz
 ...In dem Lebens-
 ...ich
 ...der Künstler muß
 ...geht er unter wie ich.»
 ...der fieberhaften
 ...schon das Thema bezeugt



35) Hierin dürfte Schumann von seiner „romantischen“ Sonatenpraxis abgewichen sein, gerade er hat in den Trios und Violinsonaten das Gegenthema überkräftig entwickelt und es — gegenüber den „biegsamen“ Hauptthemen — mit Treibmotiven und spröden Akzenten ausgestattet.

36) Ein (keineswegs erschöpfender) Hinweis bei Ernst Kurth, *Der lineare Kontrapunkt...* 1. u. 2. Aufl., S. 418.

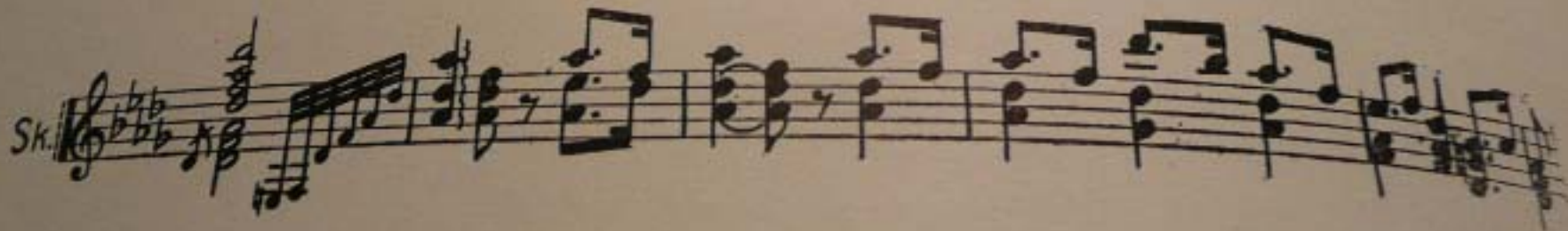
Im Durchführungsteil hält Schumann zur starren Transpositionstechnik, d. h. er behandelt nicht einzelne Abschnitte des Themas progressiv, sondern geht von einem kurzatmigen Motivkeim aus, den er — nach Art des genannten Rondo- und Scherzotypus — sehr oft als Ganzes wiederholt und dabei allenfalls die Tonalität verschiebt:



Kein abgerundetes Themengebilde stellt auch das Hauptthema zur unveröffentlichten Dur-Sonate (Skizzenbuch II) dar:

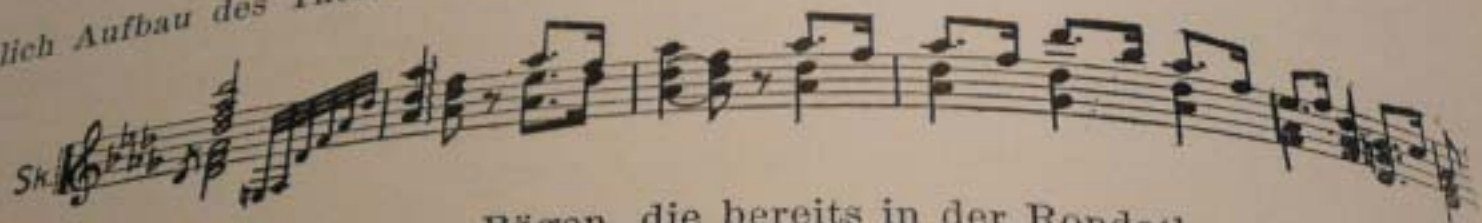


Ähnlich Aufbau des Themas zum Mittelsatz (in Skizzenbuch III/103):

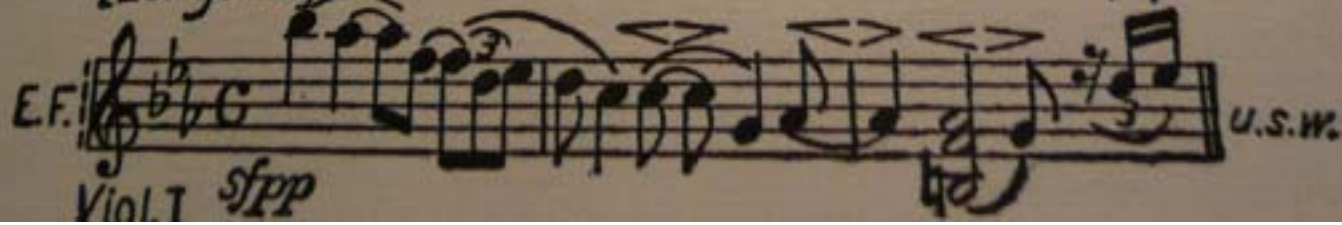
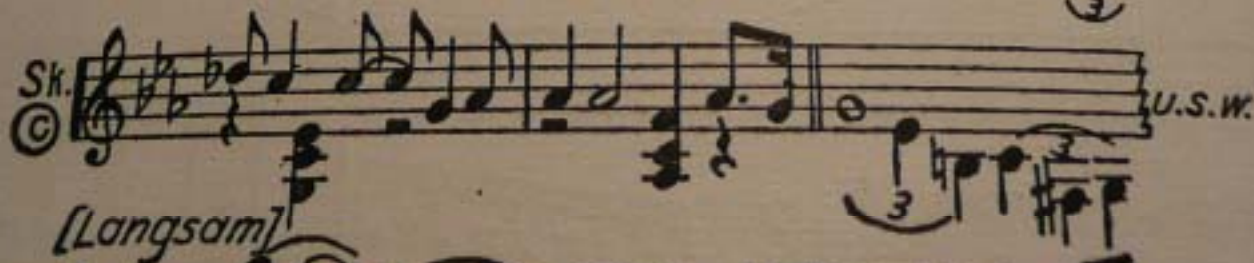
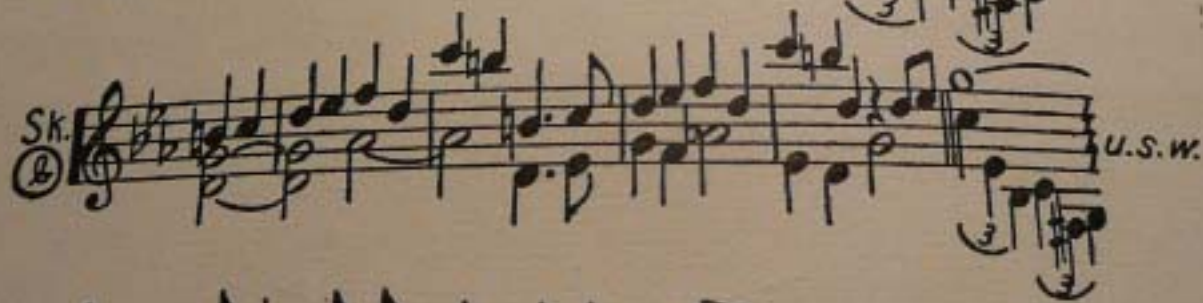


Diese Aneinanderreihung kurzer Bögen, die bereits in der Rondothematik auffiel, zeigt sich deutlich in der Fassung b zu „Genoveva“ [3/VII/3—4/I/2; bzw. Ges.-Ausg. Part. 3/II/1—3]. Überleitung von der Introduction zum eigentlichen Hauptgedanken der Ouvertüre. Überleitungen sind in den Skizzen grundsätzlich immer die kritischen Orte, an denen die Stilprinzipien aufeinander prallen und reiche Korrekturen hervorgerufen werden.

Ähnlich Aufbau des Themas zum Mittelsatz (in Skizzenbuch III/103):



Diese Aneinanderreihung kurzer Bögen, die bereits in der Rondotheematik auffiel, zeigt sich deutlich in der Fassung b zu „Genoveva“ [3/VII/3—4/I/2; bzw. Ges.-Ausg. Part. 3/II/1—3]. Überleitungen von der Introduction zum eigentlichen Hauptgedanken der Ouvertüre. Über Stilprinzipien aufeinander prallen und reiche Korrekturen hervorrufen. Wir stellen die drei Fassungen und die EF. gegenüber:



Diese Aneinanderreihung kurzer Bögen, die bereits in der Rondothematik aufiel, zeigt sich deutlich in der Fassung b zu „Genoveva“ [3/VII/3—4/I/2; bzw. Ges.-Ausg. Part. 3/II/1—3]. Überleitung von der Introduction zum eigentlichen Hauptgedanken der Ouvertüre. Über Stilprinzipien aufeinander prallen und reiche Korrekturen hervorrufen. Wir stellen die drei Fassungen und die EF. gegenüber:

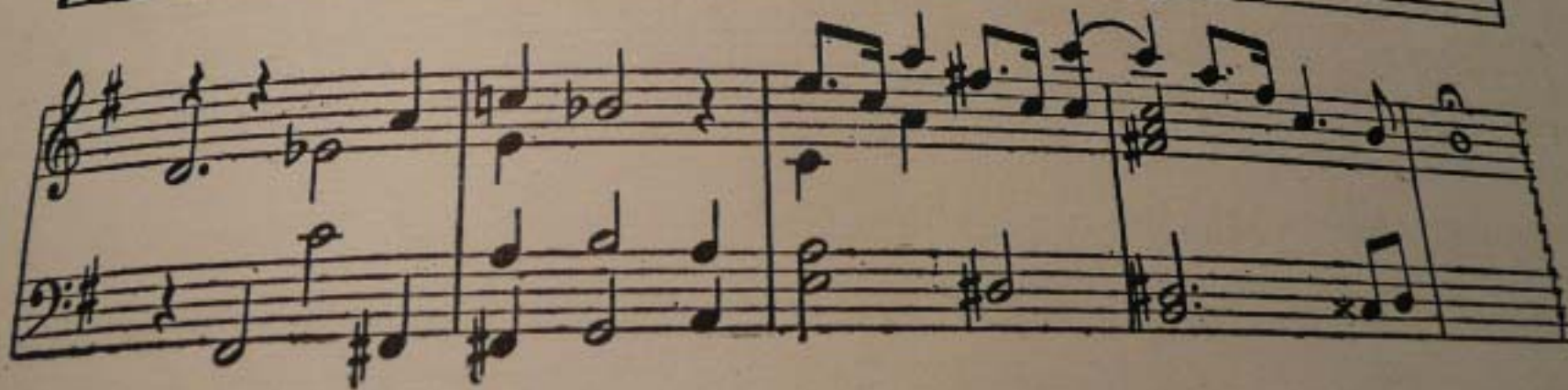
The image shows four musical staves. The first three staves are marked 'Sk.' (Sketch) and 'U.S.W.' (and so on). The fourth staff is marked 'E.F.' (Final Edition) and 'Viol. I sfpp'. The fourth staff also includes the tempo marking '[Langsam]'. The staves show a progression of musical notation, with the final staff being more developed and marked with a 'G' time signature.

Die Wiederholung der Kurbelfigur in Fassung b, die aus einer problemlosen Kadenzformel (a) hervorgegangen ist, muß langsam einem Phrasenende höherer Tragkraft weichen. Das Flehende, ja Beschwörende wird in vielen ähnlichen Fällen am Phrasenende

getilgt. Die starre Reihung kleiner Motive ist auch am Schluß von Opus 133 („Gesänge der Frühe“, für Pfte.) später getilgt worden, die Sk. lautete [125/V/3 ff.]:



Unruhig gespaltene Vier-Sechzehntelgruppen scheiden ebenfalls in der Regel aus, vgl. Einleitung zu „Genoveva“, Akt II [51/I/1—II/1] in Sk.:



Ferner „Genoveva“, Akt III [137/V/5—6]; — Schwärmerische Aufwärtssprünge unterliegen gleichen Maßnahmen, vgl. Opus 126/I [102/V/4—5] in Sk.:



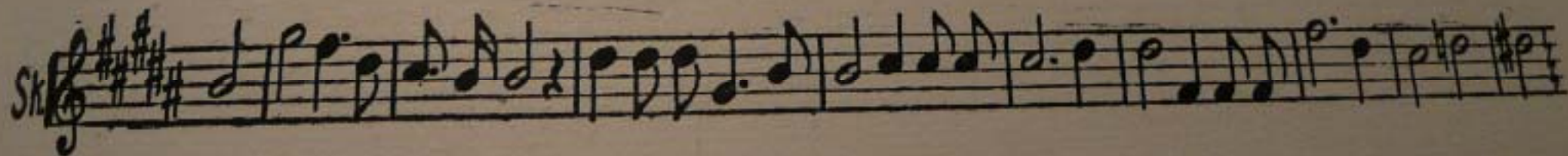
weiter „Genoveva“, Akt III [137/V/5—6]; — Schwärmerische Aufwärtssprünge unterliegen
gleichen Maßnahmen, vgl. Opus 126/I [102/V/4—5] in Sk.:



oder aber es werden an diesen Stellen die Schwellzeichen $\ll$ $\gg$ fortgenommen, z. B. in
Opus 126/I [103/III/2—3]:



Auch werden Zusätze angebracht, die energischen Ausdruck und Akzentschärfung fordern,
vgl. Opus 11, nach dem ersten Doppelstrich [bei 68/V/7 ff.] die bekannte rezitativische Stelle,
in Sk. mit Vermerk „quasi improvisato“ und $\ll$, in EF. stattdessen „marcato“ und an-
statt Schwellzeichen nun „sfz“ und $\gg$. Bezeichnend auch die leeren Sprünge in der stark
abweichenden Skizzenfassung des Schlußchors zu Opus 116 [auf 25/II/4 ff.]:



stätt dieser erscheinen dann spr

Formen
gleichen Maß

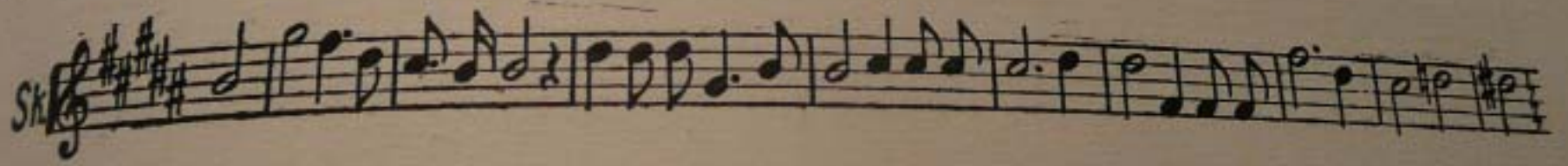
ange unterliegen



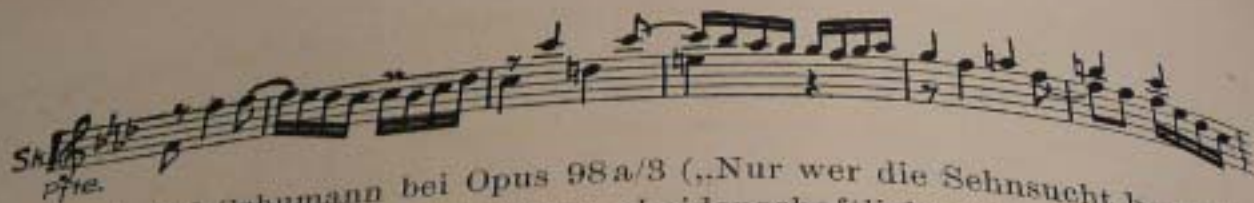
oder aber es werden an diesen Stellen die Schwellzeichen $\lessgtr$ fortgenommen, z. B. in Opus 126/I [103/III/2—3]:



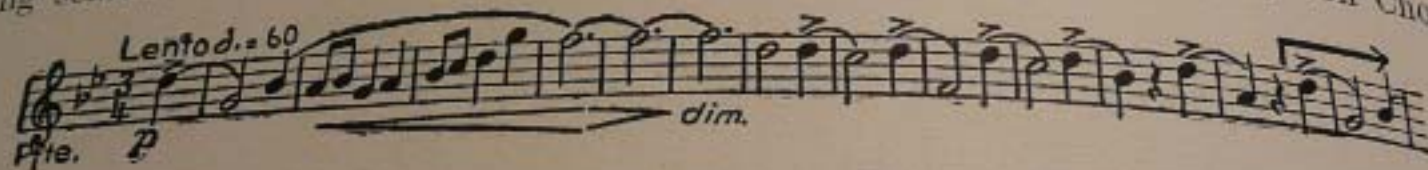
Auch werden Zusätze angebracht, die energischen Ausdruck und Akzentschärfung fordern, vgl. Opus 11, nach dem ersten Doppelstrich [bei 68/V/7 ff.] die bekannte rezitativische Stelle, in Sk. mit Vermerk «quasi improvisato» und $\lessgtr$, in EF. stattdessen „marcato“ und anstatt Schwellzeichen nun „sfz“ und $\gtr$. Bezeichnend auch die leeren Sprünge in der stark abweichenden Skizzenfassung des Schlußchors zu Opus 116 [auf 25/II/4 ff.]:



Die Buntheit des Passagenwerks tritt stark zurück, statt dieser erscheinen dann spröde Akkordsäulen. Vgl. Opus 121 [auf 48/I/1—5] oft gebrochene Akkordfiguren in der Sk., späterer Vermerk aber: «nicht harpeggiert.» In Taktstrichnähe gestaltet Schumann die Bewegung bei der Korrektur kantiger, vgl. die Sk. zu Opus 56/4, II. Teil [auf 11/I/1 ff.]:



Bezeichnend ist, daß Schumann bei Opus 98a/3 („Nur wer die Sehnsucht kennt“) ursprünglich „Mit schwermütigem Ausdruck“, dann „Leidenschaftlich“ vorschrieb. Beides steht er, in der EF. dann: „Langsam, sehr gehalten.“ Die unruhige Linienführung des Vorspiels ist in der EF. gegenüber der Sk. stark verdeckt. — Sehr auffällig ist die Einschränkung des Septakkords als spezifisch romantisches Stilmittel. Er ist in vielen Fällen geopfert worden, der Klang bekam andere Farbe. Belege: „Genoveva“ [auf 9/I/3, 9/IV/7, 10/II/3—5] und Opus 133 [Takt 37 und 58—59]; Opus 147 [auf 30/II/6 ff. und 43/II/2—4]. Umgekehrt spürte der junge Schumann der zauberischen Wirkung der „offenen“ Septime nach. Nicht zufällig schrieb er Klaviervariationen über diesen Notturmo-Gedanken³⁷⁾ von Chopin:



Die Variation II (der Zyklus ist unveröffentlicht) kostete das romantische Wonnegefühl dieses Intervalls in großen Phasendehnungen aus:



Die Variation II (der Zyklus
dieses Intervalls in großen Phasendehnungen aus.

Wonnegefühl

Sempre legato

Sk. pfre.

rit. a tempo

f

ff *p* *f* *grave sfz* *f*

forte

f *ff*

8

8

This is a handwritten musical score for Variation II. It consists of three systems of music. The first system is for piano (pfre.) and strings (Sk.). The piano part has a melodic line with various intervals, while the strings provide a harmonic accompaniment. The second system continues the piano and string parts, with dynamic markings of *ff*, *p*, *f*, *grave sfz*, and *f*. The third system shows the piano part with a melodic line and the string part with a harmonic accompaniment, ending with a double bar line and a repeat sign. The score is written in a single system of staves, with the piano part on the upper staves and the string part on the lower staves. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are present, along with the instruction *Sempre legato*. The dynamics *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are used throughout the piece. The score is written in a single system of staves, with the piano part on the upper staves and the string part on the lower staves. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are present, along with the instruction *Sempre legato*. The dynamics *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are used throughout the piece.



Von metrischen Spielereien ist Schumann bald abgekommen. In Opus 14 (London) trägt er [bei 23/III/4] in den Satz ein: «Hier ist eine 5 dieser Größe mitten in das System

³⁷⁾ „Languido e rubato“, Opus 15 Nr. 3. Chopin-Ges.-Ausg. Bd. IV, Nr. 6, S. 21 [I/1 ff.].

zu stechen" und später: «hier eine 6». Es findet hier ein Taktwechsel zwischen $\frac{3}{16}$ und $\frac{3}{8}$ statt. Die zweite Druckfassung (1852) hat nicht nur diesen besonderen Vermerk gestrichen, sondern auch den fünfzeitigen Epitrit in den normalen $\frac{3}{8}$ umgewandelt. Metrische Veränderungen zeigen auch die von Schumann später edierten Fassungen seiner Frühwerke, deren Abweichungen kurz genannt seien, da sie unsere Beobachtungen zu manchen Teilen ergänzen: Opus 5 Nr. 5: $\frac{12}{16}$ in $\frac{6}{8}$; — andere Umbiegungsfälle romantischer Effekte in den beiden Druckfassungen dieses Opus 5: auf 82/II/3 im Thema der zweiten Ausgabe ein Einflechten eines Spitzentons zur besseren Abzirkelung des Gedankens; — in Nr. 3 statt metrischer Experimente strenge Motivbeantwortungen; — schwächliche Sekundvorhalte in Nr. 4, bzw. 5 wurden verdeckt; — Nr. 11 kam ganz in Fortfall, der Melodieteil A zeigt typische Seufzerfiguren [75/IV/1—6] bei starkem Septimcharakter; — die Kadenzierung [auf 81/VII/6 ff., bzw. 95/5/10 ff.] wurde später tonal gefestigt, das Notenbild ist im übrigen orthographisch vereinfacht.

Die meisten der bisher erörterten Eingriffe waren formalanalytisch darstellbar, besonders jene Korrekturen, die der alternde Schumann vornahm, der in seherhafter Einsamkeit die große Entwicklung der zweiten Jahrhunderthälfte vorausahnte. Unter der Vielzahl der beobachteten Abweichungen findet sich nun aber eine schmale Zone solcher Korrekturen, die durch mehrere Fassungen das Fortbestehen eines greifbaren „Inhalts“ bestätigen. Schumann ging planvoll zu Werk, um ein „Bild“, eine „Situation“ zu verwirklichen. Wir schauen damit am Schluß unserer Skizzenuntersuchungen in die rätselhafte Tiefe genialen Schöpfungstums, das mit wunderbarer Sicherheit und mit wenigen unfehlbaren Griffen ein bildhaftes Erlebnis in die klingende Gestalt umsetzt.



plasma 1.



116.



44



Spencer



Time 4,



1. f. *And.*
Duo. length. No. 2.

Thema 1.

Violoncello

Thema 1.

Violoncello

Violoncello

Violoncello

This is a handwritten musical score for Violoncello, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked '1. f.' and 'And.', with a tempo indication of 'Duo. length. No. 2.' and a page number '1.' in the top right corner. The second system is labeled 'Thema 1.' and features a 'Violoncello' part. The third system is also labeled 'Violoncello' and includes a 'Thema 1.' marking. The fourth system is marked 'Violoncello' and contains a 'C6' marking. The fifth system is marked 'Violoncello' and includes a 'C6' marking. The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper.

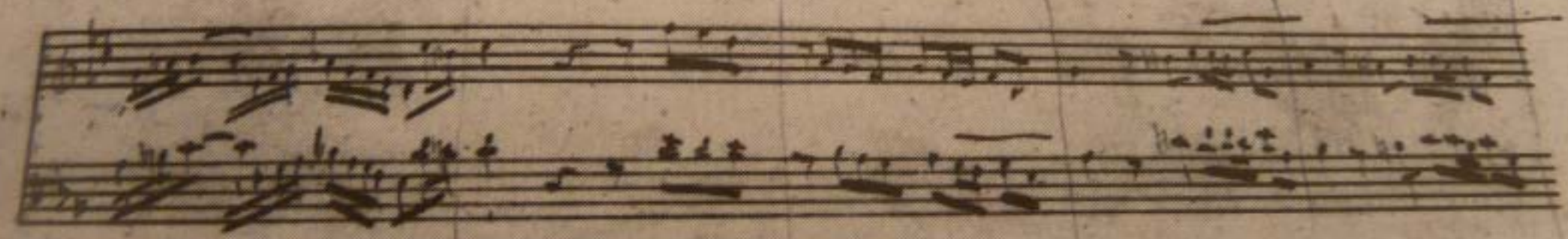
And



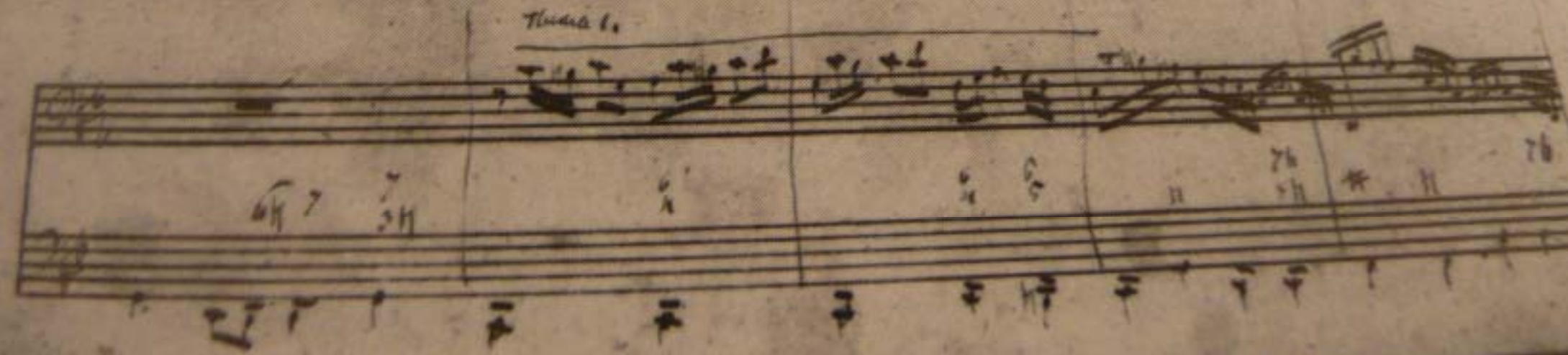
Finale:



And



Finale 1.



Handwritten text at the top left corner, possibly a page number or title.

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation and lyrics in Arabic script. The notation includes various musical symbols, clefs, and accidentals, typical of traditional Arabic manuscript notation. The lyrics are written in Arabic script below the staves.

Handwritten text at the bottom center, possibly a page number or title.