

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Daß Untersuchungen von Musik-Handschriften jenseits philologischer Erkenntnisse auch analytische Aufschlüsse zu geben vermögen, die der zuverlässigste Notendruck nicht bieten kann, ist zwar eine bekannte, aber in der interpretatorischen Praxis leider oft ignorierte Tatsache. Ist der gedruckte Notentext gleichsam eindimensional statuarisch, indem er das autorisierte Ergebnis eines Kompositionsprozesses fixiert, so konserviert das musikalische Arbeitsmanuskript als textdynamisches Dokument diesen Prozeß selbst.

Dichte, Intensität und Nachdruck von Streichungen, Korrekturen und Ergänzungen innerhalb einer begrenzten Textpassage verhalten sich zur kompositorischen Problemstellung, als deren Reflexe sie erscheinen, proportional: Je intensiver die Korrekturingriffe, je größer die Anzahl der sich überlagernden und sich in ihrer Gültigkeit rückwirkend aufhebenden Textschichten, um so gravierender erscheint das dahinter verborgene kompositorische Problem. Die Quantität der Texteingriffe korrespondiert zweifellos mit der Substantialität der nach einer Lösung drängenden kompositorischen Fragestellung. Akzeptiert man diesen, hier freilich verkürzt und zugespitzt dargestellten Zusammenhang, so erweist sich die berühmte Überleitung vom zweiten zum dritten Satz in Schumanns allbekanntem *Klavierkonzert* op. 54 als jener Formteil, um den der Komponist am meisten gerungen hat (vgl. die Abb.)<sup>1</sup>. Der schaffensgenetische Kontext dieser sechs Takte bedarf einer kurzen Rekapitulation<sup>2</sup>.

Der Kopfsatz des Klavierkonzerts entstand im Mai 1841 als *Phantasie für Clavier und Orchester* und wurde in dieser Form in einer nicht-öffentlichen Aufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Ferdinand David mit Clara Schumann als Solistin am 13. August 1841 erprobt. Die Bemühungen um eine Drucklegung dieses Konzertsatzes blieben erfolglos. Nach Schumanns Übersiedlung nach Dresden (1844) wurden im Sommer 1845 Intermezzo und Rondo-Finale hinzukomponiert und die Phantasie zum Eingangssatz umgestaltet. Wie aus den Datierungen im Autograph hervorgeht, komplettierte Schumann das ursprüngliche Konzertstück zur Dreisätzigkeit von „rückwärts“: Das Finale trägt das Anfangsdatum „den 21. Juni [18]45“ und das Schlußdatum „12. Juli 1845“. Das Intermezzo ist zu Anfang mit „14. Juli“ datiert, während die Überarbeitung des Kopfsatzes am „29. Juli“ abgeschlossen worden ist. Die eigenständige Paginierung der drei Sätze, die später auf Schumanns Veranlassung in der noch heute bestehenden Form zusammengebunden worden sind, ist ein äußeres Indiz für die ursprüngliche und unverbundene Selbständigkeit der Sätze.

<sup>1</sup> Die Reproduktion aus der Handschrift erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf.

<sup>2</sup> Mit der Handschrift und mithin dem Entstehungsprozeß befassen sich: Malcolm Fager, *The Manuscript of the Schumann Piano Concerto*, in: *Current Musicology* 15 (1973), S. 83ff.; Wolfgang Boetticher, *Das Entstehen von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54. Textkritische Studie*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, S. 45ff.; ders., *Die Frühfassung des ersten Satzes von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54 und das Problem der Durchführung*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986, S. 216ff.; Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Handschrift zum Klavierkonzert op. 54*, in: *Robert Schumann. Klavierkonzert a-moll op. 54. Die Handschrift*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, Düsseldorf 1990; ders., *Kulturgut oder Kapitalanlage? Zum Ankauf des Autographs von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54*, in: *NZfM* 151 (1990), S. 10ff.



siehe folgende Seite

[Klavier-Auszug/  
Klavier solo]

[99] Viol. [100] [101] [102] „Comi“ [103] [102]

[Klar. B]

[Hn. E] Solo

1. Fassung 2. Fassung

Attaca Rondo

Attaca Rondo

Attaca Rondo



Überleitung  
5. Fassung

Musical score for measures 102-108, 5th revision. The score is for Clarinet (Clar.), Flute (Pfte.), and Bassoon (Fag.).

Measures 102-103: Clarinet (mf), Bassoon (mf). Flute (Pfte.) enters in measure 104. Dynamics: *p*, *pp*.

Measures 104-105: Clarinet (*p*), Bassoon (*p*). Flute (Pfte.) continues. Dynamics: *p*, *pp*.

Measures 106-107: Clarinet (mf), Bassoon (mf). Flute (Pfte.) continues. Dynamics: *p*, *pp*. Note: (mit Verschiebung) in measure 106.

Measure 108: Clarinet (mf), Bassoon (mf). Flute (Pfte.) continues. Dynamics: *p*, *pp*.

Tempo markings: poco a poco, ritardando, a tempo, stringendo.

Performance instructions: espressivo, molto, stringendo, crescendo, attacca.

Rondo  
2. Fassung

Musical score for measures 1-4 of the Rondo, 2nd revision. The score is for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/Bs).

Tempo: All<sup>o</sup> vivace.  $\text{♩} = 72$ .

Measures 1-2: Violin I (f), Violin II (f), Viola (f), Cello/Double Bass (f). Dynamics: *f*, *sf*.

Measures 3-4: Violin I (f), Violin II (f), Viola (f), Cello/Double Bass (f). Dynamics: *f*, *sf*.

Performance instructions: stringendo, crescendo, attacca.

Obwohl in der Natur der Sache begründete Erkenntnisprobleme die Textschichten-Differenzierung erschweren, lohnt sich die philologische Auseinandersetzung gerade bei diesem Überleitungsabschnitt: Schumanns Lösungsversuche, von denen uns lediglich eine einzige Fassung, nämlich die letztgültige und durch den Druck autorisierte, bekannt und vertraut ist, sind keinesfalls ein auf sechs Takte begrenztes lokales Problem, sondern verweisen auf eine generelle Formproblematik des gesamten Klavierkonzerts. Bereits Eduard Hanslick charakterisierte den Kopfsatz „in seiner Folge von mäßig rascher, langsamer und schnellster Bewegung“ treffend als „verkleinertes Abbild eines ganzen [d. h. dreisätzigen] Concertes“<sup>3</sup>. Diese Binnengliederung des einstigen Konzertsatzes, für den formal der Prototyp dieser Gattung, Carl Maria von Webers *Konzertstück f-moll* op. 79, Pate gestanden hat, behält Schumann im Zuge der Überarbeitung zum Klavierkonzert-Kopfsatz bei. Dadurch entsteht quasi ein formaler Pleonasmus: ein Konzert im Konzert. Das Eigengewicht, die konzertante Geschlossenheit und nicht zuletzt die Dauer des ehemaligen Phantasie-Satzes drohen die Folgesätze zu erdrücken. Eine Verlängerung des zweiten und/oder des dritten Satzes hätte sich angesichts der Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert<sup>4</sup> als Rezeptionsbarriere erwiesen. Eine Kürzung des Kopfsatzes andererseits wäre nicht nur für Schumann ein Verlust gewesen. So bietet sich die Satzverbindung als ästhetisch befriedigende Lösung an: Die Binnenstrukturierung des ersten Satzes wird durch die Kombination der Folgesätze wieder aufgenommen, und die formalen Proportionen werden in der nunmehr entstandenen ‚Zweisätzigkeit‘ (Allegro affettuoso einerseits und Intermezzo + Rondo andererseits) zurechtgerückt.

Mit dem Entschluß zur Satzverbindung stellte sich die Aufgabe, Niveauunterschiede zwischen zweitem und drittem Satz kompositorisch zu vermitteln. Während der modulatorische Übergang (von *d*-moll nach *A*-dur) freilich kein Problem darstellte, forderten Tempoanpassung ( $\text{♩} = 120$  zu  $\text{♩} = 72$ ), Umstellung des Taktes (von  $\frac{2}{4}$  auf  $\frac{3}{4}$ ) und Vermittlung der Ausdruckscharaktere (vom *Andantino grazioso* zum *Allegro vivace*) nach musikalisch überzeugenden, ‚logischen‘ Gestaltungsmitteln, die sich zudem noch in prägnanter Kürze artikulieren sollten. Schumann löst die Aufgabe schließlich in sechs Takten.

Fünf Textschichten und damit verbunden fünf Entscheidungsstufen ( Fassungen) lassen sich in der Handschrift erkennen (vgl. Abb. und die Übertragung der Textstufen im Notenbeispiel).

1. In der ursprünglichen Konzeption endet das Intermezzo deutlich gegen das Rondo abgegrenzt mit dem einsamen Hornston *e*, dem eine Generalpause folgt: eine wahrlich heikle Lösung angesichts der Intonationsprobleme dieses Instrumentes. Allerdings war mit dem Schlußton *e* des *d*-moll-Intermezzos das in *A*-dur stehende Finale bereits harmonisch vorbereitet (vgl. im Notenbeispiel: 1. Fassung).

2. Im zweiten Versuch bildet die erste Violine als Fortsetzung des verträufelnden Intermezzo-Schlusses eine eintaktige diatonische Brücke, wobei die Generalpause entfiel und das Rondo *attacca* anzuschließen war (vgl. im Notenbeispiel: 2. Fassung).

3. In einem dritten Stadium ersetzte Schumann diese Minimallösung durch sechs Überleitungs-takte, die eine motivische Reminiszenz an das Hauptthema und an die Einleitung des Kopfsatzes beinhalten. Diese dritte Fassung kommt der uns vertrauten Überleitung schon recht nahe: Ihr fehlt in Takt 108 lediglich noch die rasante Streicherskala. Schumann aber strich diese Version energisch mit Röteln wieder aus (vgl. im Notenbeispiel: 3. Fassung).

4. Die vierte Textstufe restauriert mit der genannten Streichung die ursprüngliche Trennung der Sätze (= 1. Fassung) mit dem Unterschied, daß der heikle Hornston *e* in die erste Violine verlegt wird. Die Ganztaktpause entfällt. Dafür erhält die Pause des Schlußtaktes eine Fermate (vgl. im Notenbeispiel: 4. Fassung).

<sup>3</sup> Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*. Wien 2. Aufl. 1897, S. 182.

<sup>4</sup> Sie löst zugunsten eines abwechslungsreichen und kurzweiligen Programms häufig Konzert- und Sinfoniesätze aus dem zyklischen Zusammenhang, um sie einzeln aufzuführen.

5. Die fünfte und endgültige Lösung wird durch den doppelt unterstrichenen Rötelvebmerk „Gilt“ angezeigt, der die dritte Textstufe restituiert. Außerdem wird ihr die rasante Streicher-skala in Takt 108 hinzugefügt (vgl. im Notenbeispiel: 5. Fassung).

Der wahrhaft geniale Einfall der Überleitung besteht in der epigrammatischen Verknüpfung von Reminiszenz einerseits und Antizipation andererseits. Eintaktige Bläser-Einwürfe (T. 103, 105, 106–107) zwischen *A*-dur und *a*-moll schwankend, zitieren sowohl motivisch als auch instrumentatorisch (Holzbläser) den Themenkopf aus dem ersten Satz (T. 4–5), während die fallenden Klavierakkorde wie verblaßte Erinnerungsbruchstücke die gewaltigen Akkordkaskaden der Konzerteröffnung andeuten. Die *attacca* zu überwindenden Satzgrenzen werden durch die auffahrende Unisono- (bzw. Octava-)Skala in *A*-dur (Streicher) gleichsam überrannt, die Ziel-tonart *A*-dur wird zudem festgelegt. Der gleiche Skalentypus wird dann — ebenfalls im Streichersatz — das erste Erscheinen des Rondothe-mas begleiten, wozu allerdings ein weiterer Revisionsvorgang (s. u.) nötig war. Janusköpfig also blickt die Überleitung sowohl zurück als auch voraus.

Mit den motivischen Reminiszenzen verknüpft ist eine musikalische Zeitgestaltung, die die unterschiedlichen Satztempi einander vermittelt. Im *poco a poco ritardando* wird das *Andantino* auf kleinstem Raum noch weiter verlangsamt und damit die metrische Prägnanz des Akzent-stufentakts diffuser. Die synkopisch eingelagerten Klavierakkorde tragen ihrerseits dazu bei, die Taktschwerpunkte zu verdecken. Innerhalb zweier Takte (T. 107–108, *a tempo* — *stringendo*) wird dann das Tempo zum *Allegro vivace* beschleunigt. Unterstützt wird dieser Vorgang durch dynamische Steigerung (*mf* — *crescendo*) und durch die raketenhaft im *Forte* aufsteigende Skala.

Daß die Skala neben ihrer Brückenfunktion gleichzeitig den Begleitmodus der Streicher zum Beginn des Rondos antizipiert, ist jedoch — wie bereits oben angedeutet — erst das Ergebnis einer entsprechenden Änderung des Finalsatz-Beginns. Die Überleitung zog also eine Veränderung des nachfolgenden Satzbeginns nach sich, ein überraschender Sachverhalt, den weder die bekannten Kopistenabschriften noch der Erstdruck zu erkennen geben können. Die Gründe für den veränderten Satzanfang scheinen ohne weiteres einsichtig. Die Unisono-Rakete der Streicher (T. 108 der 5. Fassung) nämlich lief im ursprünglichen Finalsatzbeginn (vgl. das Notenbeispiel) gleichsam ins Leere: Die stereotypen Trochäen der homorhythmischen Streicherbegleitung ließen den *Con-brio*-Gestus der Rakete verpuffen. Frappierend einfach und überzeugend behebt Schumann diesen durch die Überleitung ausgelösten ‚Defekt‘, indem er das Rondothe-ma dem einstigen Satzbeginn nochmals vorschaltet und in den Streichersatz nunmehr die von der Überleitung vorgegebene Skalen-Rakete einbaut (T. 109–116). Die beschriebene Themen-Vorschaltung manifestiert sich in der Handschrift als ein *recto*-beschriebenes Einzelblatt, das mit Siegel-lack eingeklebt worden ist. Die ursprüngliche Satzbezeichnung „Rondo *All<sup>o</sup> vivace*  $\frac{2}{4}$  = 72“ mußte nun natürlich gestrichen und um acht Takte vorverlegt werden, wobei die Formbezeichnung „Rondo“ entfiel. Der durch die leere *verso*-Seite unterbrochene Satzanschluß wird durch den Streichvermerk „Vi / de“ nochmals sichergestellt.

Freilich vermag auch die Quellenuntersuchung nicht definitiv zu entscheiden, ob diese Veränderung des Rondo-Beginns bereits eine Konsequenz der dritten oder erst der fünften und letzten Textstufe darstellt. Allerdings spricht einiges für die Annahme, daß die Änderung mit der fünften und endgültigen Entscheidung verbunden ist: Die Streichung der dritten Textstufe könnte gerade durch das *Ins-Leere-Laufen* des ursprünglichen Rondobeginns ausgelöst worden sein, so wie umgekehrt ihre Restituierung durch den neu konzipierten Rondo-Anfang motiviert sein könnte.

Schumann, dem resistenten Vorurteil ausgesetzt, vordringlich gefühlshaft und instinktsicher zu komponieren, erweist sich in diesen wenigen Takten beispielhaft als formbewußter und klar erwägender Architekt. Die Überleitung, vielleicht der Inbegriff der romantischen Überleitung überhaupt, entpuppt sich als Ergebnis mühevoller kompositorischer Entscheidungsprozesse. Gelegentlich irrt sich Eusebius, und Meister Raro muß Ausnahmen anerkennen: „Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein. (Euseb.) Die ursprüngliche ist m e i s t die bessere. (Raro)“<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Leipzig 1854, Repr. 1985, S. 46.