

Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54

von Thomas Synofzik, Köln

Am 4. Mai 1841 vermerkt Robert Schumann in seinem *Haushaltbuch*: „Eine Phantasie angefangen (m.[it] Orch.[ester]).“¹ Im Laufe des Monats wird diese „Clavierphantasie mit Orchester“² vollständig ausgearbeitet, am 13. August erklingt sie in einer nichtöffentlichen Probe im Leipziger Gewandhaus. Nach einer Umarbeitung erweitert Schumann sie vier Jahre später um zwei Sätze zu seinem Klavierkonzert Op. 54. Wurde verschiedentlich versucht, aus Revisions Spuren im Partiturautograph des Klavierkonzerts (seit 1989 im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)³ auf eine „Frühfassung“ dieser ursprünglichen *Phantasie*-Version des ersten Satzes aus dem Jahr 1841 rückzuschließen,⁴ so zeigt Bernhard R. Appel in seiner jüngst erschienenen kritischen Edition im Rahmen der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe*, dass dieses Manuskript erst 1845 notiert wurde und deshalb „die *Phantasie* aus der heute, bisher einzig überlieferten Werkhandschrift [...] nicht rekonstruierbar ist.“⁵

Auch wenn über das genaue Ausmaß der Veränderungen von der ursprünglichen *Phantasie* zum späteren eröffnenden Konzertsatz keine definitiven Aussagen möglich sind, so zeigt doch dessen Formidee durch die monothematisch angelegte Verknüpfung von dreisätziger Konzertform und Sonatenhauptsatzform deutlich die Konzeption einer Konzertphantasie, wie Schumann sie schon 1836 in einer Rezension des *Concert phantastique* von Ignaz Moscheles entworfen hatte:

„Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros [Bsp. 1a], die Gesangstelle die des Adagio [Bsp. 1b] und ein brillanter Schluß die des Rondos [Bsp. 1c] vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten.“⁶

In Bezug auf das traditionelle Modell der Sonatenhauptsatzform wird Bsp. 1a in der Regel als Hauptthema, Bsp. 1b als Beginn der Durchführung und Bsp. 1c als Beginn der

¹ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3: *Haushaltbücher*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Teil 1: 1837–1847, Leipzig 1982, S. 181.

² R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hrsg. v. G. Nauhaus, Leipzig 1987, S. 162 [Ehetagebuch-Eintragung Clara Schumanns in der Woche vom 2.–9. Mai 1841].

³ R. Schumann, *Klavierkonzert a-Moll Opus 54*, Faksimile der autographen Partitur, hrsg. vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, mit Geleitworten von Joseph A. Kruse und Akio Mayeda und einer Einführung von Bernhard R. Appel (= *Documenta musicologica* II, 28), Kassel 1996.

⁴ Malcolm Frager, „The Manuscript of the Schumann Piano Concerto“, in: *Current Musicology* 15 (1973), S. 83–87; dt. in: *Piano-Jahrbuch* 1 (1980), S. 90–92; Wolfgang Boetticher, „Das Entstehen von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54. Textkritische Studien“, in: *FS Martin Ruhnke*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 45–55; W. Boetticher, „Die Frühfassung des Ersten Satzes von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54 und das Problem seiner Durchführung“, in: *FS Arno Forchert*, Kassel u. a. 1987, S. 216–221; R. Schumann, *Phantasie for Piano and Orchestra A minor WoO*, hrsg. v. W. Boetticher (= *Ed. Eulenburg* 1454), London u. a. 1994.

⁵ R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I: *Orchesterwerke*, Werkgruppe 2: *Konzerte*, Bd. 1: *Klavierkonzert a-Moll Op. 54*, hrsg. v. B. R. Appel, Mainz 2003, S. 191.

⁶ *NZfM* 4 (Jan.–Juli 1836) 29 (8.4.1836), S. 123. Vgl. dazu neuerdings: Elisabeth Föhrenbach, *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns*, Kassel 2003 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 163), S. 112 f.

Bsp. 1a



Bsp. 1b



Bsp. 1c


Bsp. 1: Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, 1. Satz: a) T. 4–11, b) T. 156–163, c) T. 458–469

Coda angesehen.⁷ Zeitgenössische Kommentatoren wie Eduard Hanslick jedoch setzten das „wunderzarte Andantino in As von nur 30 Takten [...], das wie ein kleiner, spiegelheller See zwischen dunklen Felsen und Bäumen sich ausbreitet“, „noch vor der sogenannten Durchführung“ an.⁸ Arnfried Edler versuchte, die Vokalität dieser Gesangsstelle festzumachen, indem er darin „unmißverständlich das Zitat der Szene des Florestan ‚Aus des Lebens Frühlingstagen‘ aus der Eröffnungsszene des zweiten Akts von Beethovens *Fidelio*“ erkannte.⁹

Ein neuer Quellenfund aus anderem Werkzusammenhang, den *Zwölf Gedichten aus F. Rückerts Liebesfrühling* Op. 37,¹⁰ kann nun belegen, dass Schumann von einer eigenen Vokalkomposition ausging. Die Grundidee des Klavierkonzerts lässt sich so bis zum Januar 1841 zurückdatieren. Ausgangspunkt des a-Moll-Werks war nicht das Hauptthema¹¹, sondern der *Andante espressivo*-Mittelteil in As-Dur – ähnlich komponierte Schumann 1845 zuerst das Finale, erst dann den Mittelsatz des Konzerts.

Als Robert Schumann sich im Januar 1841 für ein geplantes Gemeinschaftswerk mit seiner Frau Clara der Komposition von Gedichten aus Rückerts *Liebesfrühling* zuwendet, entstehen laut Haushaltbuch nicht nur die später veröffentlichten neun, sondern insgesamt zehn Gesänge: 4. Jan. „3 Lieder v. Rückert“, 5. Jan. „Canon v. Rückert“, 6. Jan. „Flügel“ [Op. 37/8], 7. Jan. „2 [Lieder] v. Rückert“, 10. Jan. „1 [Lied] v. Rückert“, 11. Jan. „1 Canon v. R.[ückert]“, 16. Jan. „1 kleines [Lied] v. Rückert“.¹²

Problematisch war bisher die Zuordnung der beiden Kanonkompositionen vom 5. und 11. Januar. Gerd Nauhaus und ihm folgend Rufus Hallmark nahmen an, dass sich die Eintragungen auf Kanons des späteren Op. 65, einer Sammlung für Männerstimmen a cappella, beziehe.¹³ Zwei dieser Kanons finden sich im dritten der sogenannten Liederbü-

⁷ Alfred Nieman, „The Concertos“, in: *Robert Schumann. The Man & His Music*, hrsg. v. Alan Walker, London 1972, S. 249; Egon Voss, „Einführung und Analyse“, in: R. Schumann, *Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54* (= *Goldmann-Taschenbuch* 33018, *Taschen-Partitur*), München 1979, S. 206; August Gerstmeier, *Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll, op. 54* (= *Meisterwerke der Musik* 42), München 1986, S. 24.

⁸ Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien/Leipzig 21897, S. 182.

⁹ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 159.

¹⁰ R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VI: *Lieder und Gesänge für Solostimmen*, 9: *Liederspiele*, hrsg. von T. Synofzik, Druck in Vorber. Ich danke der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, insbesondere Herrn Prof. Dr. Bernhard Appel für vielfältige Unterstützung.

¹¹ Vgl. Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*, Regensburg 1969, S. 98: „[...] beginnt Takt 4 als Holzbläusersatz die achttaktige Melodie [...], aus der Schumann im Sinne der Abspaltungsprozesse restlos alle Themen und Motive gewinnt, die in dem ersten Satz vorkommen“.

¹² Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, S. 171 f. Vgl. die Zusammenstellung bei Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann“, in: *19th Century Music* 14 (1990) 1, 1990, S. 5, wo der Eintrag für Op. 37/8 übersetzt wird.

¹³ Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3, S. 707, Anm. 207; R. Hallmark, „Schumann und Rückert“, in: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen*, Bericht über das 3. Int. Schumann-Symposium 1988, hrsg. v. B. R. Appel (= *Schumann-Forschungen* 3), Mainz 1993, S. 109.

cher, einer von Schumann selbst angelegten Sammlung von Liedautographen, die auch die von Schumann komponierten Solo-Lieder aus Rückerts *Liebesfrühling* Op. 37 enthält. Doch sind die betreffenden Männerstimmen-Kanons hier ausdrücklich auf 1847 datiert.¹⁴

Eine näherliegende Identifikationsmöglichkeit bieten zwei separat überlieferte Skizzenblätter mit zweistimmigen Kanonentwürfen auf Texte aus Rückerts *Liebesfrühling*: „Schön ist das Fest des Lenzes“ und „Ich bin dein Baum“. Beide wurden bisher der späteren Rückert-Sammlung *Minnespiel* Op. 101 zugeordnet.¹⁵ Das erste Gedicht liegt in zwei voneinander unabhängigen Vertonungen Schumanns vor: ein 1841 komponiertes Duett, veröffentlicht als Nr. 7 in der ersten *Liebesfrühling*-Sammlung Op. 37 und ein 1849 komponiertes Quartett, veröffentlicht als Op. 101/5 in der als *Minnespiel* bezeichneten zweiten *Liebesfrühling*-Sammlung. Bei der als Skizzenblatt überlieferten Vertonung handelt es sich um einen Entwurf zur früheren Duettkomposition Op. 37/7.¹⁶

Während dieser Kanon mit hinzugefügter Klavierbegleitung in die Publikation des Op. 37 einging, blieb der andere Rückert-Kanon „Ich bin dein Baum, o Gärtner“ unveröffentlicht. Auch in diesem Fall bestehen trotz identischer Textvorlage keine Beziehungen zu der Vertonung für Alt und Bass im *Minnespiel* Op. 101. Bei dem unveröffentlichten Kanon handelt sich um ein Duett für zwei hohe Stimmen, offenbar Sopran und Tenor, und wiederum ist die Satztechnik kanonisch. Die Imitation beginnt in der Unterseptime, wechselt dann aber ab Takt 18 in die Untersekte. Dem ungewöhnlichen Imitationsintervall steht eine weitere Eigenart zur Seite: Die kanonisch geführten Stimmen singen unterschiedliche Texte, indem Schumann zwei bei Rückert aufeinanderfolgende Strophen auf die beiden Sänger verteilt (Bsp. 2).

Nur bedingt liegt jedoch mit diesem Kanonduett eine bisher unbekannt Komposition Schumanns vor. Warum der Kanonentwurf weder in die erste *Liebesfrühling*-Sammlung Op. 37 aufgenommen noch in der späteren wenigstens weiterverarbeitet wurde, ist leicht erklärbar: Als Schumann im Juni 1841 die *Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* aus seinen im Januar skizzierten Gesängen und vier nachträglich von Clara Schumann komponierten Liedern zusammenstellte, war der Kanonentwurf bereits in einem größeren Werkzusammenhang, dem der *Phantasie* für Klavier und Orchester aufgegangen.

Dass das Klavier bei dem Kanon-Einfall offenbar von Anfang an eine wichtige Rolle spielte, zeigt die Tatsache, dass im Unterschied zu sämtlichen anderen überlieferten *Liebesfrühling*-Skizzen es sich hier nicht um eine reine Melodieskizze handelt, sondern dem Klavierpart zwei eigene Systeme zugewiesen werden. Nur im ersten Takt jedoch ist diese mit einer Arpeggio-Figur gefüllt, die drei folgenden Takte sind mit Wiederholungsstrichen versehen. Bereits in der Duettversion sind die kanonischen Imitationen sehr ‚offen‘ gehalten: Da nach jeder Melodiezeile mindestens zwei Pausentakte folgen, beschränkt sich die kontrapunktische Kombination auf eine Überlappungszone

¹⁴ Margit McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (= R. Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VIII/6*), München 2003, S. 281.

¹⁵ Ebd., S. 439 – im ersten Fall geleitet durch eine Aufschrift von Marie Schumann, im anderen Fall durch die Zuweisung im Auktionskatalog Stargardt 666 vom 18./19. März 1997, Nr. 1052.

¹⁶ Abbildungen sämtlicher überlieferter Skizzenblätter im Faksimilebeihft zu Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI/9*.

The image shows a musical score for Soprano and Tenor voices. The Soprano part is in the upper system, and the Tenor part is in the lower system. The music is in 6/8 time and features a canon structure. The lyrics are: "Ich bin dein Baum, o Gärtner des-sen Treu-e", "Ich bin dein Gärt-ner, mich hält in Lie-bes-pfleg' und sü-ßer Zucht, Komm - o du Baum der Treu-e auf an-dres Glück fühl ich nicht, daß ich in den Schoß dir streu-e die Ei-fer sucht, die hol - den Ae-ste find' ich stets aufs Neu-e". The score includes a piano (Pf.) marking and a measure rest of 8 measures.

Bsp. 2: Robert Schumann, Verworfenes Kanonduett „Ich bin dein Baum, o Gärtner“ aus den Entwürfen zu Op. 37 – Übertragung nach einer Faksimileabbildung der ersten Seite im Auktionskatalog Stargardt 666 vom 18./19. März 1997, Nr. 1052. Das Skizzenblatt ist heute in unbekanntem Besitz, auf der zweiten Seite befinden sich laut Katalogbeschreibung die T. 22–36.

von meist nur einem Takt. Im Konzertsatz werden die Zeilen noch weiter auseinandergezogen, aus dem Kanon wird ein Dialog. Der für das Klavierkonzert charakteristische Drei-Achtel-Terzgang nimmt in der ursprünglichen Fassung einen ganzen Takt in Anspruch. Um die periodischen Verhältnisse zu wahren, wird die Verkürzung im Klavierkonzert ausgeglichen, indem in die dialogische Imitation von Klavieroberstimme und Klarinette als orchesterlicher Effekt eine zusätzliche Echoimitation der Schlusstöne durch die ersten Violinen eingeschoben wird (vgl. Bsp. 1b, S. 29). Während die ersten beiden Kanonzeilen des Duetts weitgehend tongetreu in die Konzertversion übernommen werden, zeigen sich dort, wo im Duett die strenge Kanonstruktur durchbrochen wird, auch intervallische Abweichungen bei der Übernahme. Der verminderte Quintsprung *ges''-c''* (T. 15: „Komm, daß...“) wird im Klavierkonzert zu einem Quartsprung *f''-c''* (T. 171), in der kanonischen Beantwortung wird daraus wieder ein Quintsprung *b''-es''* (T. 175) – somit bleibt es auch im Klavierkonzert beim Übergang vom Kanon in der Unterseptime zum Kanon in der Untersexta.

Die Kenntnis der ursprünglichen Textprägung mag nicht ohne Einfluss auf die heutige Aufführungspraxis bleiben. Es ist üblich, Schumanns Metronomvorschrift $\text{♩} = 72$ für den As-Dur-Teil zu ignorieren – zehn willkürlich ausgewählte Aufnahmen erreichen ein Durchschnittstempo von genau der Hälfte des vorgeschriebenen Werts¹⁷ – und häufig erklingt statt des 6/4-Takts durch falsche Betonung der Drei-Achtel-Figuren ein 12/8-Takt.¹⁸

¹⁷ Ausgemessen wurden Aufnahmen von Arthur Rubinstein (1947 $\text{♩} = 37$), Dinu Lipatti (1948 $\text{♩} = 37$), Claudio Arrau (1951 $\text{♩} = 33$), Walter Gieseking (1953 $\text{♩} = 42$), Swjatoslaw Richter (1958 $\text{♩} = 37$), Van Cliburn (1960 $\text{♩} = 39$), Julius Katchen (1963 $\text{♩} = 35$), Vladimir Ashkenazy (1978 $\text{♩} = 41$), Magda Bergreich (1980 $\text{♩} = 31$), Alfred Brendel (1994 $\text{♩} = 36$). Mit $\text{♩} = 50$ deutlich schneller, gleichwohl ebenfalls noch weit unter dem vorgezeichneten Tempo erklingt der Abschnitt in der Aufnahme mit der Clara-Schumann-Schülerin Fanny Davies (1928).

¹⁸ Vgl. Reinhard Kapp, „Über einige allgemein verbreitete Fehler in den Aufführungen Schumannscher Musik – am Beispiel des Klavierkonzerts Op. 54“, in: *Schumann-Studien 2*, Zwickau 1989, S. 80–89.

Das kanonische Duett wird jedoch nicht lediglich als Gesangsstelle in den Konzertsatz integriert, sondern dessen gesamtes monothematisches Material wird aus dieser Keimzelle gewonnen. Angesichts der engen motivischen Verwandtschaften scheint ausgeschlossen, dass Schumann den Konzertsatz vom Hauptthema her erfunden hätte und erst nachträglich durch die Ähnlichkeit mit dem im Januar komponierten Duett-satz zu dessen Einschaltung veranlasst wurde. Legt Schumann es in thematischer Hinsicht auf Integration an, so kann er sich andererseits erlauben, den eingeschobenen Gesangssatz wie eine tonale Insel in seiner ursprünglichen Tonart As-Dur zu belassen und darum herum ein Konzert in a-Moll zu komponieren. Die Diastematik der ursprünglichen Themenidee bleibt erhalten, das Tongeschlecht ändert sich – Ankerpunkt ist dabei nicht der Tonleitergrundton, sondern die dritte Tonleiterstufe, mit der das Thema beginnt. Vom As-Dur-Mittelteil ausgehend ergibt sich durch Zusammenfü-gung einzelner Motive fast genau die diastematische Struktur der ersten acht Themen-takte (Bsp. 3, vgl. Bsp. 1a, S. 29).



Bsp. 3: Robert Schumann, Klavierkonzert Op. 54: Genese des Hauptthemas (T. 4 ff., vgl. Bsp. 1a) aus dem *Andante espressivo* T. 156–185