

FACHARBEIT  
LEISTUNGSKURS MUSIK 11

DAS KLAVIERKONZERT BEI CLARA UND ROBERT  
SCHUMANN

CORNELIA KOLLER

# 1. Stellen Sie in einem kurzen Abriss die Biographien von Robert und Clara Schumann gegenüber!

## Robert und Clara Schumann

### Robert Schumann

- am 8.Juni 1810 in Zwickau geboren
- Vater: Verlagsbuchhändler
- jüngstes von 5 Kindern
- Kein Wunderkind
- 7. - 15. Lebensjahr - Unterricht bei Zwickauer Organist und Schullehrer Kuntsch
- ab 13. Lebensjahr: schreibt Gedichte u. Dramen
- Berufswunsch: Dichter
- beeinflusst durch Karl Maria von Weber – Berufswunsch: Tondichter
- Tod des Vaters (Robert war 16 Jahre alt) wirft seine Pläne um
- 1828 - Studium der Rechte an der Leipziger Universität
- 1829: Robert Schumann studiert in Heidelberg weiter
- 1830: Auftritt des "Teufelsgeiger" Paganini in Frankfurt
- >Folge: Robert Schumann bricht sein Studium ab
- 1. Gedruckten Noten - Abegg-Variationen op.1
- Robert Schumann kehrt im Herbst nach Leipzig zurück
- wohnt bei seinem Klavierlehrer Wieck
- Wiecks Tochter - Clara Wieck (11 Jahre) unternimmt weite Konzertreisen
- 1832: Fingerlähmung; Ende der pianistischen Karriere
- > erste öffentliche Aufführung einer Komposition Schumanns
- 1833: Ankündigung erster heftiger Nervenleiden
- 1834 - Gründung der "Zeitschrift für Musik" mit Freunden
- Robert Schumann schreibt „Symphonische Etüden“ op. 13
- 1835 - Schumann lernt Chopin u. Mendelssohn kennen
- verliebte sich in Clara Wieck (9 Jahre jünger als er)

...

### Clara Wieck

- am 13. September 1819 in Leipzig geboren
- Vater wollte aus ihr große Pianistin machen
- als Clara fast 5 trennten sich Eltern – Clara kommt mit zu Mutter
- mit 5.Geburtstag: Clara kehrt zurück zum Vater
- Friedrich hatte neue Klaviermethode entwickelt, die ihn bald berühmt machte
- > unterrichtet Clara danach
- nach täglich mehreren Stunden Übung: schnelle Fortschritte
- mit 8 Jahren (1827) spielte in Konzertprobe vor geladenen Gästen Klavierkonzert von Mozart
- Vater gab ihr auch Möglichkeit, Kompositionshandwerk zu erlernen
- zu dieser Zeit blieb Frauen die Anerkennung im Konzertleben als Komponistin versagt
- jedoch faszinierte Clara, professionell ausgebildete wie männliche Kollegen, die Musikwelt
- 1828 begegnete sie Robert zum 1. Mal
- 1829 beeindruckte sie mit Spiel den Geigenvirtuosen Paganini
- 1830 erste Komposition veröffentlicht
- nächsten Jahre europaweite Konzerttourneen
- entdeckte Gefühle für Robert, als der sich in andere Frau verliebte
- 1835 nach Rückkehr von Tournee trennt sich R. von Frau - er und Clara wurden ein Paar
- in Tagebuch schrieb sie: 1839 - „*Ich glaubte einmal das Talent des Schaffens zu besitzen, doch von dieser Idee bin ich zurückgekommen, ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen - es konnte es*“

*noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein? Das wäre eine Arroganz, zu der mich bloß der Vater einmal in früherer Zeit verleitete"*

## **Robert und Clara**

- Vater sah Claras Zukunft in Gefahr - Vater Wieck trennt beide gewaltsam
- > trafen sich heimlich
- 1837: heimliche Verlobung von Clara und Robert
- 1838: Schumann reist nach Wien, um Möglichkeiten der Übersiedlung zu prüfen
- > es entstehen „Kinderszenen“ op.15; „Kreisleriana“ op.16; „Novelletten“ op. 21; „Sonate g-Moll“ op.22
- an Claras 18. Geburtstag stellte Robert schriftlichen Heiratsantrag an Claras Vater
- > Vater gab Einwilligung nicht (Grund: er sah Robert als Versager)
- lange gerichtliche Auseinandersetzung zw. Wieck u. Schumann
- im August: richterliche Genehmigung zur Eheschließung
- 12.9.1840: Eheschließung zwischen Robert und Clara
- 1840: Jahr der Hochzeit wurde zum Liederjahr des glücklichen Paares
- Schumann überglücklich: komponiert 138 Stücke
- Robert hat größten Teil seiner bekanntesten Lieder geschrieben („Die beiden Grenadiere“ nach Gedicht von H.Heine mit der „Marseillaise“ - franz. Revolutions- und Nationalhymne)
- Robert und Clara - gute Zusammenarbeit
- Robert komponierte, Clara spielte diese Stücke
- Schwierigkeiten: es kränkte Robert, daß er weniger bekannt als Clara war
- Sorgen um Geld, da er keine feste Anstellung hatte (nur durch Komponieren verdiente er zu wenig)
- Clara mußte mit Konzerten Geld verdienen
- ihr Üben auf Klavier störte Robert beim Komponieren
- dadurch und durch Kinder kam sie wenig zum Üben
- Folge: Mißerfolge bei Konzerten
- Auszug aus Tagebuch: 1840 *„Mein Klavierspiel kommt wieder ganz hintenan, was immer der Fall ist, wenn Robert komponiert. Nicht ein Stündchen vom ganzen Tag findet sich hier für mich.“*
- Ausweg aus Situation brachte die Anstellung Roberts als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf
- > seine Aufgabe: mit städtischem Orchester proben und einige Konzerte im Jahr veranstalten
- 1844: Umzug nach Dresden
- 3 Kinder - Marie, Luise, Julie
- 1846 - Uraufführung des berühmten Klavierkonzerts in a-moll
- 1850: Robert Schumann wird zum städtischen Musikdirektor ernannt
- 1851: Uraufführung seiner 3., der Rheinischen Symphonie
- 6 Kinder
- 1853: Besuch des jungen Brahms bei Schumann in Düsseldorf
- Robert Schumann veröffentlicht prophetischen Aufsatz über Brahms in der "Zeitschrift für Musik"
- ?Folge - Brahms wird in ganz Deutschland bekannt
- Robert Schumann sieht in Brahms seinen Nachfolger
- Schwierigkeiten: Robert war Proben mit großem Orchester nicht gewöhnt
- sprach zu leise, konnte keine Disziplin halten
- Orchester wollte nicht mehr unter seiner Leitung spielen
- ? Folge: seelische Krankheit Roberts
- nachts: Angstzustände
- Verzweiflung - kein Ausweg
- ? 27. Feb. 1854: stürzt sich von einer Brücke in den Rhein
- > wird gerettet
- Einweisung Schumanns in eine Klinik für seelisch Kranke in Endenich bei Bonn auf eigenen Wunsch
- dort lebte er 2 Jahre als gebrochener Mann (schrieb nur noch wirres Zeug)
- am 29.Juli 1856 stirbt Robert Schumann
- > seine Musik aber ist unsterblich (Bsp.: Träumerei, Klavierstücke, Lieder, Kammermusiken, Klavierkonzerte, Synchronien)

- Clara ist nun allein mit großer Familie (hörte mit Tod des Mannes auf zu komponieren)
- > nach Roberts Tod widmete sie sich ganz ihrem Beruf als Pianistin, um sich und Kinder ernähren zu können
- gute Freunde waren Johannes Brahms, Joseph Joachim (Geiger)
- Clara schickte Kinder in Internate
- sie hatte große Erfolge auf Konzerten in Europa
- 1878 zog sie nach Frankfurt
- arbeitete als Klavierlehrerin am Konservatorium
- im gleichen Jahr feierte man vieler Ort große Feiern anlässlich ihres 50. Künstlerjubiläums
- Clara gab 1891 ihr letztes Konzert
- sie starb 40 Jahre nach Roberts Tod im Jahre 1896
- Robert und dessen Frau Clara Schumann ruhen auf einem Bonner Friedhof

## **2. Geben Sie einen Überblick über die Entwicklung der Klaviermusik und der Gattung des Klavierkonzerts im 19. und 20. Jahrhundert (Zeit nach Beethoven)!**

**Kennzeichnen Sie den Anteil von Robert und Clara Schumann in dieser Entwicklung!**

**Welche Bedeutung haben beide in unserer heutigen Musikkultur?**

### **Das romantische Konzert**

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verlangte das Publikum zunehmend nach spektakulären Aufführungen. Die Komponisten waren daher stets bemüht, den Bedürfnissen des Publikums (insbesondere auch der neuen Mittelschicht) gerecht zu werden. Deshalb wurden beispielsweise die Werke in größeren Konzertsälen aufgeführt, die typisch für das frühe 19. Jahrhundert waren. Auch die Komponisten selbst waren nun immer öfter als reisende Künstler oder freischaffende Komponisten - also nicht mehr als fest angestellte Hofkomponisten - tätig. Dies hatte demnach auch eine Steigerung des Anspruchs eines Werkes zur Folge, denn die Komponisten waren von nun an verpflichtet, nicht nur ansprechende und eingängige Werke zu schaffen; diese mussten darüber hinaus auch für den meist weniger gebildeten Hörer der Mittelschicht attraktiv sein.

Man beschäftigte sich in der Romantik hauptsächlich mit dem Individuum und dessen emotionalen Regungen. Es wirkte sich daher oftmals positiv auf einen Komponisten aus, sich mit diesem im Mittelpunkt der romantischen Bewegung stehenden Thema auseinanderzusetzen.

Der Solist trat ähnlich als Protagonist in Erscheinung, während dem Orchester eine eher untergeordnete Rolle zuteil wurde. Diese veränderte Rollenverteilung und der grundsätzlich andere Ansatz veränderten auch die formale Gestaltung.

Die Komponisten stellten den Protagonisten unmittelbar am Anfang des Werkes vor. Mit der Zeit gaben viele Komponisten die alte Ritornellform preis und griffen stattdessen in den Anfangssätzen auf eine lose Sonatensatzform zurück. Das Soloinstrument präsentiert sowohl thematisches Material als auch virtuose Figuration, wenn es das Orchester während der Exposition thematischen Materials begleitet. Durch die fast durchgehende Beteiligung eines hervorragenden Soloparts, der einem allgemein sehr zurückgenommenen Orchester gegenübersteht, wird die alte Spannung zwischen Orchester und Solist ersetzt. Langsame Sätze, welche sich eher weniger für virtuose Darbietungen eignen, sind oftmals kurz und fungieren als Einleitungen zu den sehr schnellen und virtuoseren Schlußsätzen. Die Komponisten lassen langsame Sätze oft ohne Zäsur ins Finale übergehen - sie folgen hier dem Beispiel Beethovens - wodurch ihr einleitender Charakter noch mehr unterstrichen wird. Die Schlußsätze waren schon immer die virtuosesten Sätze eines Konzerts, in der Praxis des 19. Jahrhunderts wird diese Tendenz sogar zur Perfektion gesteigert.

Auch die Solokadenzen, die noch immer ein Podium für pianistische Glanzleistungen boten, wurden verändert. Hierbei sollte der Solist die Kadenz nicht mehr improvisieren. Also schrieben die Komponisten ihre Kadenzen nun aus, um die Kontrolle über ihr Endprodukt zu haben und eine höchstmögliche Virtuosität zu erreichen. Seit die Ritornellform durch Formen ersetzt wurde, die nicht mehr auf dem starken Kontrast zwischen Orchester und Solist beruhen, musste ein neuer Ort für die Solokadenz gefunden werden. Im frühen 19. Jahrhundert wurde mit verschiedenen Standorten der Kadenz im Satz experimentiert; Virtuosität ging in der Großform des Werks auf. Einige Komponisten versuchten sich sogar an begleiteten Solokadenzen.

Manche Komponisten begannen, auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen alle mit dem Konzert verbundenen Formprobleme zu umgehen. Diese Werke waren dem Konzert zwar ähnlich, da sie ein Soloinstrument aus einem Orchester hervortreten ließen, doch handelte es sich dabei überwiegend um einsätzigte Werke in Variations- oder Rondoform, letztere oft mit Variationstechniken verbunden. In beiden Formen wurden meistens einfaches, oft populäres thematisches Material verwendet. Diese Art musikalischen Materials bot eine geeignete Möglichkeit für atemberaubende virtuose Darbietungen. Besonders die Variationsform eignet sich ideal für virtuose Paradedstücke, da jede Variation mit einem neuen Figurationsmuster gefüllt werden kann.

Unter diesen Werken finden sich auch wahre Meisterwerke, die in ihrer langen Aufführungsgeschichte durchaus einen musikalischen Einfluss geltend machen konnten. In den 1820er Jahren waren diese einsätzig konzertähnlichen Werke ganz besonders beliebt; ähnliche Formen gibt es bis heute. Natürlich blieb auch das Konzert nicht unberührt von den für das 19. Jahrhundert kennzeichnend gewesenen Schwankungen. Eine neue Intensität des musikalischen Ausdrucks zeigte sich beispielsweise in der Vorliebe für Molltonarten. Die Zahl der im 18. Jahrhundert komponierten Konzerte in Moll stieg im 19. Jahrhundert erheblich an. Zu weiteren entscheidenden stilistischen Veränderungen zählen eine starke Akzentuierung des Thematischen und eine deutliche Vorliebe für den Effekt von Klangfarben, die damit auch größere Bedeutung erlangten.

Das Klavier galt als die „Königin unter den Instrumenten“. Im frühen 19. Jahrhunderts wurde in großem Maße zur Perfektion dieses Instruments beigetragen, indem es mit einem breiteren Ausdrucksspektrum versehen wurde und nun auch für orchestrale Effekte eingesetzt werden konnte. Des Weiteren wurde das Klavier von den Romantikern als passendes Ausdrucksmittel empfunden. Die Violine - aufgrund ihrer Möglichkeiten hoch expressiver melodischer Gestaltung sehr geschätzt - folgte in der Rangordnung dem Klavier. An dritter Stelle stand das Cello. Die meisten der Werke, die sich im Repertoire erhalten konnten, hatten Instrumentalisten und Komponisten zur eigenen Verwendung geschrieben.

Spätere Komponisten wurden sicher wesentlich von Beethovens viertem und fünftem Klavierkonzert beeinflusst, doch auch durch andere Zeitgenossen wurde das Virtuosenkonzert des 19. Jahrhunderts nachhaltig geprägt. Besonders Violonisten und Pianisten aus Paris und London aber auch aus Wien legten einen Grundstein für die Virtuosen-tradition des 19. Jahrhunderts.

### **Anteil Claras an der Entwicklung:**

Clara Schumann galt als bedeutendste Virtuosin ihrer Zeit. Für die Menschen - vor allem aber für die Frauen - der damaligen Zeit hatte sie eine wichtige Vorbildfunktion, die sich zunächst auf ihre musikalischen Fähigkeiten bezog; des Weiteren lieferte Clara wichtige Anhaltspunkte für den Prozess der Emanzipation der Frau.

Sie entwickelte anspruchsvolle satztechnische Mittel und wusste, mit ihnen umzugehen; sie versuchte - genauso wie ihr Mann - die Anhebung des künstlerischen Niveaus zu erreichen (wirkte entgegen den Salonstücken); sie trug letztendlich sogar zur Ausdehnung der musikalischen Gattungen bei.

Doch obwohl sie als Virtuosin und Interpretin der Werke ihres Mannes meist im Vordergrund stand (viele Werke Roberts sind durch sie bekannt geworden!), wurde Clara Schumann als Komponistin sicherlich vernachlässigt.

### **Anteil Roberts an der Entwicklung:**

Robert Schumann entwickelte eigene Techniken und setzte bewusst neue Akzente. Er bezog eine neue Stellung zum Klavier (freitonales Komponieren), war sehr vertraut mit der Bratsche und Beethovenscher Musik - er bewahrte die Tradition, fügte allerdings auch Neues hinzu - und er fand fließende Übergänge zwischen Formen der Etüde. Des Weiteren entwickelte er den Schubertschen Klangstil weiter (leichte Harmonik, liedhafte Melodik)

Er erprobte neue Instrumententypen und er war es auch, der die Grenzen zwischen der Sonate - deren Form (Sonatenform) er phantasiehaft erweiterte - und dem Charakterstück aufhob. Als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ war er für eine neue, wahrhafte und poetische Musikauffassung. Gegen das Kunstphilistertum. Seine differenziertere Stimmungsgebung ist aus Beethovens motivischer Arbeit entstanden.

Seine kompositorisches Schaffen ist enorm. Allein innerhalb seines sogenannten „Liederjahres“ komponierte er 150 Klavierlieder; ein Jahr später viele Kammermusikwerke und ein weiteres Jahr später (1842) komponierte er sowohl 2 Sinfonien als auch weitere Orchestermusik.

Schumann, der selbst nur ein einziges Klavierkonzert schrieb, zählt zu den Komponisten, welche die Führungsrolle der Klaviermusik begründeten. Auch bei anderen großen Klavierkomponisten seiner Zeit war eindeutig ein Schwund am Konzertschaffen erkennbar. Dafür lassen sich drei Gründe finden:

1. Die neue Rolle des Klaviers,
2. Der Niedergang des Gattungsbewusstseins,
3. Die veränderte gesellschaftliche Situation.

Schumann erklärt dazu im Jahre 1839 die neue dominierende und zunehmend an Eigenbedeutung gewinnende Rolle des Klaviers, die das Orchester fast überflüssig erscheinen lässt:

*„Die Klaviermusik bildet in der neuen Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern (...) mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im größern, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seit dem in hohem Grade vervollkommenet. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiel wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin, wie ich glaube, daß man an ihm wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten, und sich immer mehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Sinfonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen.“ (GS I, S.385)*

Nicht zuletzt durch die Tatsache, dass sich auf dem Klavier die orchestralen Wirkungen ohne Zunahme von Orchester erzielen lassen, wurde das Klavier zu einem wesentlichen Faktor des Komponierens. Durch diese Verselbständigung ist eine Verbindung zwischen Orchester und Klavier jedoch in einer ganz besonderen Qualität möglich:

*„Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: ‚Wir haben anderer Beihilfe nicht nötig, unser Instrument wirkt allein am vollständigsten‘. Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe.“ (GS I, S.386)*

Zu Schumanns Zeiten haben sich zwei verschiedene Arten von Solokonzerten herausgebildet. Jedoch nur die Konzerte, in denen das Orchester stärker in das musikalische Geschehen mit einbezogen wurde und sich daraus ein sehr einheitlicher Satz ergab, waren für Schumann in der Zukunft anwendbar. Er verlangt Konzerte, in denen das Orchester „die Szene kunstvoll durchwebe“. In seinen eigenen Werken spricht er allerdings von Orchester-„Begleitung“, die jedoch als entsprechendes „Rankenwerk, das eng mit dem Soloinstrument verflochten ist“ zu verstehen ist.

Die Vorrangstellung der damaligen Zeit war die fließende Verbindung von Klavier und Orchester. Die „Orchestermasse“ sollte mit ihm eins werden. Hierbei hatte das Orchester die Aufgabe, die motivischen und klanglichen Entfaltungslinien des Klaviers auszubauen und sie zu erweitern. Dieses Ziel, das Schumanns Vorstellungen vollständig entspricht, stellte zu der damaligen Zeit etwas vollkommen Neues dar. Man kann es nicht mehr mit der Gestalt des klassischen Solokonzerts gleichsetzen.

Schumann wusste außerdem um das „Spannungsverhältnis zwischen klassischer Sonatenform und romantischer Phantasiewelt“. Die neue Art eines Konzerts war geprägt durch deutliche Einschnitte im Hinblick auf die Form, klare Grenzen zwischen Tutti und Soli sowie das Handeln von gegensätzlichen Positionen her, im Prinzip alles, was sich aus dem Sonatenprinzip aus logischen Notwendigkeiten ergab, musste nun zum Widerspruch zum romantischen Ideal der Ganzheitlichkeit geraten. Das wirkt sich im bereits beschriebenen Verhältnis zwischen Solo und Orchester aus, wobei das Orchester zur Aufgabe hat, die klanglichen und technischen Entfaltungsmöglichkeiten des Solos zu erweitern und zu vergrößern. Dieses Zusammenwirken durchwebt sowohl den ganzen musikalischen Satz, als auch das

Gesamtwerk an sich. So kommt es im Bezug auf die Komposition zum Zusammenschluss, zur Verknüpfung der einzelnen Sätze im Zyklus.

Diese durchkomponierte Mehrsätzigkeit zeigt sich besonders gut in Schumanns Violoncello-Konzert a-Moll op. 129 aus dem Jahre 1850. Durch diese Einheitsvorstellung geriet letztendlich auch die Gattung selbst ins Wanken. Mit der „Trennung von dem Orchester“ war eigentlich eine Trennung von der Gattung des früheren Solokonzerts gemeint. Auf der Suche nach grenzüberschreitenden Lösungen, versuchte Schumann einen im Jahre 1839 entworfenen Konzertsatz als „ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate“ (Briefe I, S. 297) zu verstehen wissen. Desweiteren sollte ein von ihm vorgeschlagener Konzerttypus eine angemessene Alternative zum dreisätzigen Solokonzert klassischer Prägung bilden:

*„Allerdings fehlt es an kleineren Konzertstücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagios und ein brillanter Schluß die des Rondos verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten.“*

(GSI, S. 163)

Die Vorstellung eines mehrgliedrigen Konzertsatzes, der im Hintergrund vorhanden und jeden Moment fähig war, wirksam zu werden, wurde von Schumann in seiner Phantasie in a-Moll (1841) Wirklichkeit: in diesem Allegro affettuoso für Klavier und Orchester, das ursprünglich als selbständiges, abgeschlossenes Werk gedacht war, wurde später, nachdem es um zwei weitere Sätze erweitert worden war, zum 1. Satz des a-Moll Klavierkonzerts op. 54. Hier spiegelt sich die Idealvorstellung von der Verwobenheit der musikalischen Textur im Werk wieder. Der Phantasiebegriff in der Romantik ist mit der Vorstellung der auf einer plötzlichen Vermutung beruhende, arabeskenhaften Entfaltung und Umspielung eines Gedankens verbunden. Auch der Kopfsatz des Klavierkonzerts folgt dem Gesetz der organischen Entfaltung. Die musikalische Substanz wird aus einem vorgestellten Thema gebildet. Sein Kerngedanke wird durch Variation umgeformt, fortgesponnen und weiterentwickelt. Die Beteiligung des Klaviers von Beginn des Satzes an lässt sich aus dem Leitgedanken der Phantasie begründen. Die Bereiche Solo und Orchester werden nicht getrennt. Zwar gehorcht die Phantasie ihrer Anlage nach der Sonatenform, doch vermag dies der Variationsreihe keinen Abbruch. Hier durchkreuzten und überlagern sich unterschiedliche Gattungsvorstellungen.

Bei Schumann macht das Klavier schon mit der ersten harmonischen Rückung, einer stolzen und herrischen Seitenbewegung, unmissverständlich seinen Führungsanspruch deutlich. Der Solist zeit, wer hier „die erste Geige „ spielt. Und das Klavier bleibt auf dem Plan. Es gestaltet den musikalischen Verlauf von Anfang an bestimmend mit und erweist sich als ein durchgehend unverzichtbarer Bestandteil des Geschehens. Die Trennung zwischen Eröffnungsritornell des Orchesters und Soloexposition wird somit hinfällig.

Die Veränderung der inneren Organisation der Musik, die den Geist des Sonatenprinzips unterwandert, ist eng verknüpft mit dem neuen Subjektverständnis im 19. Jahrhundert. Das Ich wird zur dominierenden Instanz der Weltbetrachtung. Die Welt wird nicht mehr als heterogenes, sondern als homogenes Sein dargestellt. Die Formen des Ich in seiner subjektiven Bestimmung sind die Formen des Privat-Intimen. Dies bildet einen Gegensatz zum Öffentlichen. Das Konzert gehört jedoch zu den musikalischen Gattungen mit Öffentlichkeitscharakter. Die Struktur des Öffentlichen äußert sich im Solokonzert in der gefestigten Architektur des Nebeneinander durch die alternierende Reihung von Tutti und Solo, von Ritornell und Solo-Episoden. Im Konzert der Wiener Klassik ist es die Dramatik der unmittelbaren Konfrontation, die Verzahnung von Solo und Orchester im dialogischen Mit- und Gegeneinander, worin das Öffentliche sich verbindlich spiegelt. Für beide Epochen war die Gegenüberstellung verschiedenartiger Wesenheiten bestimmend. Das Klavierkonzert romantischer Provenienz wendet sich zwar nicht mehr ab. Die Öffentlichkeit dient nur noch als Forum für ein persönliches Bekenntnis. Das romantische Klavierkonzert hat seinem Wesen nach monologischen Charakter. Daran vermag der größte Orchesterapparat nichts zu ändern. Das Ich als maßgebende Instanz verleiht sich die Welt ein. Das romantische Konzert ist ein in sich verschlungenes Ganzes. Schumann hatte mit seinem Klavierkonzert op. 54 ein in sich vollkommenes Werk geschaffen. Somit war der Weg in die Zukunft der Klaviermusik gewiesen. Dieser Weg lässt sich bis zu Brahms, Tschaikowsky, Rubinstein, Grieg und Rachmaninow verfolgen. Es ist ein Weg des Klavierkonzertes,



das die klassische Sonatenform aufgreift, um diese poetisch frei anzuwenden. Selbst das Virtuose ist in diesem Sinne verwandelt.

### **3. Stellen Sie kurz die Werkgeschichte der beiden Klavierkonzerte in a-Moll von Robert und Clara Schumann dar, geben Sie einen knappen Überblick über beide Gesamtwerke!**

#### **Klavierkonzert op.54 in a-Moll von Robert Schumann:**

Im folgenden werde ich der Entstehungsgeschichte des Schumannschen Klavierkonzerts, die im Mai 1841 beginnt, nachgehen. Schumann, der sich in den früheren Jahren seines Komponierens nahezu ausschließlich mit Klaviermusik befasste und sich im Jahre 1840 besonders der Liedkomposition zugewandt hatte, schrieb im Jahre 1841 seine ersten bedeutenden Orchesterwerke. In diesem Jahr entstanden die 1. Sinfonie in B-Dur, die 1. Fassung der 4. Sinfonie in d-Moll, „Ouvertüre“, „Scherzo“ und „Allegro“ op.52, sowie die „Phantasie“ für Klavier und Orchester in a-Moll. Die intensive Beschäftigung mit dem Orchester, mit seinen Klang- und Entfaltungsmöglichkeiten, dürfte Schumann dazu veranlasst haben, nun auch ein Werk für Klavier und Orchester zu schreiben. Im „Haushaltbuch“, einem vom Komponisten und seiner Frau gemeinsam geführten Tagebuch, hat Schumann die einzelnen Etappen der Werkentstehung festgehalten:

13. Mai 1841: *An der Fantasie gearbeitet.*

14. Mai 1841: *Die Fantasie fertig gebracht.*

15. Mai 1841: *Die Fantasie angefangen zu instrumentieren.*

19. Mai 1841: *An der Fantasie instrumentiert.*

20. Mai 1841: *Meine Fantasie fertig instrumentiert.*

(Boetticher, S.356)

Im August desselben Jahres berichtet Clara Schumann von einer Probe der 1. Sinfonie im Leipziger Gewandhaus und ergänzt:

*„Die Phantasie in A-Moll spielte ich auch; leider nur hat der Spieler selbst im Saale wenig Genuß (im leeren Saale nämlich), er hört weder sich noch das Orchester. Ich spielte sie aber zweimal und fand sie herrlich! Fein einstudiert muß sie den schönsten Genuß dem Hörer bereiten. Das Klavierist auf das Feinste mit dem Orchester verwebt - man kann sich das eine nicht denken ohne das andere.“*  
(SL, S.301f.)

Schumann gelang es nicht, für dieses Allegro affettuoso einen Verleger zu finden. Am 14. Dezember 1843 bietet er Härtel, mit dem er über die Herausgabe der Partitur von „Das Paradies und die Peri“ verhandelt, „ein Concert-Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters“ an. (Briefe II, S.438) Im Sommer 1845, also bereits nach der Übersiedlung von Leipzig nach Dresden, ergänzt Schumann dieses für sich stehende Werk durch zwei weitere Sätze zu einem kompletten Klavierkonzert. Im Haushaltbuch steht, datiert auf den 16. Juli 1845:

*„Den zweiten Satz des Konzerts beendetigt“*

(Boetticher, S.420)

Die Eintragungen des Komponisten vom 14. Juni 1845:

*„Rondo in a fortgesetzt“*

(Boetticher, S.419)

und vom 21. Juni:

*„Angefangen am Rondo aufzuschreiben“*

(Boetticher, ebda.)

dürften sich zweifellos auf die Arbeit am Schlußsatz des Konzertes beziehen, den Schumann an anderer Stelle ebenfalls ausdrücklich als „Rondo“ bezeichnet.

Bezüglich der Vorbereitungen für eine Aufführung des Konzerts im Leipziger Gewandhaus am 1. Januar 1846 unter Mendelssohns Leitung schreibt Schumann an den Kollegen:

*„Mein Concert zerfällt in Allegro affettuoso, Andantino und Rondo - die beiden letzten zusammenhängend -“*

(Briefe II, S. 255).

Die Uraufführung des Konzerts fand am 4. Dezember 1845 in Dresden unter der Leitung von Ferdinand Hiller statt, dem das Werk gewidmet wurde. Den Solopart spielte Clara Schumann. Sie berichtet über ihren Eindruck beim Studium des Konzerts:

*„...wie reich an Erfindung, wie interessant vom Anfang bis zum Ende ist es, wie frisch und welch ein schönes zusammenhängendes Ganze!“*

*(Litzmann II, S. 138)*

*„Nachdem bezüglich der Drucklegung die Verhandlungen mit dem Verleger Kistner gescheitert waren, erschien der Erstdruck der Stimmen im Juli 1846 beim Verlag Breitkopf & Härtel. Der Erstdruck der Partitur erschien 1862 im gleichen Verlag. Für die Werkbesprechung wurden folgende Ausgaben herangezogen: Gesamtausgabe hg. v. Clara Schumann Bd. III Breitkopf & Härtel Leipzig 1883. Taschenpartitur Philharmonia Universal Edition Nr. 424. Das Autograph des Konzerts ist in Privatbesitz. Der Zugang wurde dem Verfasser nicht ermöglicht. Somit fehlen die Voraussetzungen für ein quellenkritisches Studium der Handschrift.“*

*(aus „Meisterwerke der Musik - Werkmonographien zur Musikgeschichte begründet von Ernst Ludwig Waeltner und herausgegeben von Stefan Kunze“, S.15)*

Das Klavierkonzert in a-Moll von Robert Schumann besteht aus 3 Sätzen. Die Tempobezeichnungen lauten Allegro affettuoso, Andantino grazioso und Allegro vivace, wobei der zweite und der dritte Satz miteinander verbunden sind bzw. Der zweite Satz in den dritten übergeht (attacca).

Der erste Satz besteht aus 544 Takten, steht in a-Moll und seine Taktart ist der 4/4 Takt.

Der zweite Satz besteht aus 108 Takten und steht in F-Dur; die Taktart ist hier der 2/4 Takt.

Der dritte Satz, bestehend aus 871 Takten, steht in A-Dur; seine Taktart ist der  $\frac{3}{4}$  Takt.

Mit dieser Dreisätzigkeit blieb Schumann bei der klassischen Konzertform, für die die Dreisätzigkeit (schnell, Sonatenhauptsatzform - langsam - schnell, meist Rondo) typisch war.

Er setzte sich jedoch über das veraltete klassische Schema der Sonatenhauptsatzform

(Orchesterexposition - Soloexposition - Durchführung - Reprise der Orchesterexposition - Reprise der Soloexposition - (Solokadenz) - Coda des Orchesters) hinweg; er wollte die traditionelle Anlage des Konzertes ganzheitlich verändern.

Als Orchesterbesetzung schrieb Schumann großes Orchester vor, bestehend aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Timpani, Violine I und II, Viola, Violoncello und Kontrabaß.

Das Soloinstrument ist selbstverständlich das Klavier bzw. das Pianoforte.

In Schumanns Klavierkonzert op.54 verbinden sich sowohl Strenge und Freiheit, als auch Logik und Phantasie zu einem Ganzen, das sich trotzdem nirgends in Formlosigkeit verliert. Der Zuschnitt ist sinfonisch, das Zusammenwirken von Soloinstrument und Orchester eine echte gedankliche Partnerschaft, die dabei dem Klavier höchste virtuose Möglichkeiten einräumt. Der Dualismus der Sonatenform ist bei Schumann auf sein ganzes Werk verteilt und gibt dennoch jedem neuen Gedanken genügend Raum. Das Prinzip kontrastierender, jedoch aus gemeinsamer Wurzel entspringender Themen, miteinander und gegeneinander genau festgesetzt, ist auch für Schumanns Klavierkonzert op. 54 charakteristisch.

## Klavierkonzert op. 7 in a-Moll von Clara Schumann:

Clara Schumanns Klavierkonzert in a-Moll op.7, dessen ersten Entwurf sie bereits als Vierzehnjährige beendete, ist deren einzige erhaltene Komposition. Es gilt als zentrales Werk unter ihren Kompositionen.

Die Entstehung des Werkes fällt in eine Zeit, in der ihr Lebensplan feste Umrisse annahm, in eine Zeit, die von Tourneeprojekten und Kompositionsvorhaben geprägt war und in der sie sich als Klaviervirtuosin bereits einen Namen gemacht hatte.

Vermutlich wurden die ersten Kompositionspläne schon 1832 gefasst, denn aus einem Brief von Schumann an Friedrich Wieck wurde bereits darauf eingegangen:

*„Ich denke mir, das Klavierkonzert müsse C dur oder A moll gehen.“*

*(„Robert Schumann, Jugendbriefe“, S. 201)*

Clara schrieb drei Tage später den Zeitpunkt des Beginns der Komposition in ihr Tagebuch. Auch ihr Vater berichtet im Herbst 1833 in einem Schreiben an seinen Schwager Eduard Fechner:

*„Sie schreibt jetzt ein großes Concert, was die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich zieht.“*

Schon nach wenigen Wochen (im September) wurde die Beendigung der Komposition in Claras Tagebuch vermerkt:

*„Den 22 ten bin ich mit meinem Concert fertig geworden und Schumann will es instrumentieren, damit ich es in meinem Concerte spielen kann.“*

*(Bd. II,3,S.47; Hs. Clara Wieck)*

Vermutlich war das Werk aber zu Beginn nicht als dreisätziges sondern einsätziges Konzertstück geplant.

Der von Clara als „Finale“ bezeichnete Teil ihres Werkes, war das von Schumann instrumentierte Stück. Es wurde öfters erfolgreich aufgeführt, bevor die übrigen Sätze hinzukamen.

Im Juni 1834 finden sich in Claras Tagebuch Hinweise auf den Entwurf des Kopfsatzes:

*„D. 17ten, ehe der Vater kam, componirte ich geschwind in aller Eile das erste Solo zum 1sten Satz meines Concertes.“*

*(ebda., S.78, Hs. Fr. W.)*

Doch der zweite Satz wird hingegen erst 1835 erwähnt. Nach der Aufführung des „Adagio und Finale aus dem Concert“ im privaten Kreis, erhielt der Kopfsatz seine endgültige Fassung:

*„Ich mache jetzt zum Druck fertig die Valses Romantiques, 3 Impromptus und den Ersten Satz des Concerts und somit das ganze Concert.“*

*(25. August; ebda, S. 159, Hs. Fr. W.)*

Robert Schumann wurde von Clara Wieck über den Abschluß der Komposition wie folgt informiert:

*„Sie werden lächeln, doch es ist wahr. 1. Habe ich meine Partitur beendet; 2. die Stimmen alle selbst ausgeschrieben (...) Das Concert habe ich angefangen zu instrumentieren, abgeschrieben hab´ ich es aber noch nicht. Das Tutti habe ich ein wenig geändert.“*

*(„Clara und Robert Schumann, Briefwechsel“. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. E. Weissweiler, Bd. I, Basel und Frankfurt a. M 1984, S.17).*

Die Uraufführung des Konzerts fand später am 9. November 1835 statt. Laut Tagebucheinträgen wurde das Klavierkonzert anschließend noch mal überarbeitet. Diese überarbeitete Fassung ist offenbar Grundlage des Klavierparts, der am 27. Januar 1837 bei Hofmeister in Leipzig unter dem Titel „Premier Concert pour le Piano-Forte avec accompagnement d´Orchestre“ - das Konzert war Louis Spohr gewidmet - erschien.

Das Klavierkonzert op. 7 vereint unterschiedliche Elemente aus Konzert und Klaviersolostück und lässt sich daher keinem geläufigen Gattungstypus zuordnen. Es beeindruckt vor allem durch die phantasieartige Gestaltung und den fast improvisatorisch anmutenden Charakter, der durch episodentartige, vom Klaviersolo bestimmte Partien, gegeben wird. Clara Wiecks Kenntnis der Aufführungsart und -realität bestimmt das Konzept des Konzerts op. 7, in dem sich die Kunst der Virtuosin ebenso niederschlägt wie die selbstbewusste, unkonventionelle Haltung der jungen Komponistin. Repräsentativ für die Pianistin, kam das Konzert damit zugleich den Wünschen des Publikums entgegen, das Originalität und Virtuosität erwartete.

Die Dominanz des Klaviersolos ist indessen auch im Kontext von Konzertkompositionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen. Aufgrund seiner technischen Entwicklung konnte das Klavier

umfassender, gleichsam orchestral eingesetzt werden und einen Teil des Orchesterparts selbst ausfüllen. Diese neuen klanglichen Möglichkeiten in Betracht ziehend, schlug Schumann 1836 sogar vor, eine kleinere Konzertform zu entwerfen, die auch „für Pianoforte allein geschrieben sein“ (Vgl. „Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“, hg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914, Band I, S. 163) könnte.

So galt Schumanns Interesse an Clara Wiecks Konzert op. 7 einer kompositorischen Aufgabe, die ihn selbst stark beschäftigte.

Es war keine Selbstverständlichkeit, dass Clara Wieck ihren Konzertsatz 1833 Schumann zur Instrumentierung überließ. In den 1830er Jahren war sie aufgrund ihrer außergewöhnlichen Virtuosenkarriere in der Öffentlichkeit sogar bekannter als Schumann. Abgesehen von dem Schumann entgegen gebrachten Vertrauen Claras, ist besonders der frühe Zeitpunkt bemerkenswert, zu dem Schumann seine Hilfe anbot.

Es existiert heute keine vollständige Partitur des Konzerts op. 7. Erhalten ist das Partitur-Autograph des Konzertfinales, welches heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt wird. Die von Schumann verfertigte Handschrift, die mit zahlreichen Korrekturen versehen worden ist, besteht aus 26 beschriebenen Blättern im Querformat, die geheftet und mit einem kartonierten Einband versehen wurden. Durch die Bindung ist die Instrumentenanordnung auf dem ersten Blatt teilweise abgeschnitten.

Auf der ersten Seite befindet sich oben rechts ein Bleistiftvermerk von Schumann:

„Konzertsatz von Clara, von mir instrumentirt“ (1836). Wenn man nun mit der Erstausgabe vergleicht, bestehen verschiedene Abweichungen, die jedoch nicht das zugrundeliegende Satzkonzept betreffen. Geändert wurde allerdings die Schlußstretta (T. 290f.).

Das Partitur-Autograph enthält höchstwahrscheinlich die von Schumann am 24. 2. 1834 beendete Instrumentation. Es fehlen noch die dem Finale vorangehenden Überleitungstakte, die wohl erst bei der Erweiterung des Konzerts auf drei Sätze hinzukamen. Im Autograph beginnt das Finale mit dem auftaktigen Hauptthema des Solos. In dieser Version ist es offenbar als Konzertstück aufgeführt worden. Auch eine zeitgenössische Lithographie von 1835 lässt in den Noten den auftaktigen Anfang des Konzertfinales ohne Überleitungstakte erkennen. Die Hauptquelle der Edition ist die Erstausgabe des Klavierparts von 1837. Schumanns Partitur-Autograph des Finales wurde damit verglichen

*Klar wird vor allem aus Wiecks Korrespondenz, dass das bereits 1832 geplante Konzertprojekt ein Publikumsvolltreffer werden sollte, das „die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich zieht“. Aus pianistischer Sicht ist Claras Konzert als Querschnitt ihres bis dahin erreichten pianistischen Könnens außerordentlich interessant. In einem von Vorbildern weitgehend unabhängigen individuellen Kompositionskonzept mischen sich die pianistische Sprache ihrer großen Vorbilder Mendelssohn und Moscheles in einem pianistischen Schmelztiegel, der schließlich vor allem die starke Verpflichtung gegenüber Wiecks Methodik und Chopins pianistisch-musikalischen Konzepten zum Ausdruck bringt. Auch hier drängt sich aufgrund der lockeren, oft vom Klavier dominierten Aneinanderreihung musikalischer Einfälle der Gedanke an fantasiartige Gestaltung auf. Die durchkomponierte Anlage verrät dies zum einen sehr stark bei der „improvisierten“ Fermaten-Überleitung zur Romanze, die den zweiten Satz bildet, zum andern in der Freiheit, mit der sich die Klavierstimme episodisch in die intime Atmosphäre des Klaviersolostücks zurückzieht, um darauf wieder in improvisierender Expansion die Verbindung zum Orchester zu suchen*  
(Auszug aus Schumann Forschungen 5: „Die Pianistin Clara Wieck-Schumann-Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität“)

Clara besetzt für ihr Klavierkonzert a-Moll op. 7 das Orchester mit einem Solo-Klavier, 2 Flöten; 2 Oboen; 2 Klarinetten, 2 Fagotten; 2 Hörner, 2 Trompeten; Pauken und Streichern. Die Aufführungsdauer beträgt 34 Minuten. Claras Klavierkonzert besteht ebenfalls aus 3 Sätzen: der erste Satz -ein -allegro maestoso - besteht aus 146 Takten, steht im 4/4 Takt und seine Tonart ist a-Moll. Der 2. Satz (Andante non troppo con grazia) besteht aus nur 66 Takten. Er steht im 4/4 Takt alla breve und die Tonart hiervon ist As-Dur. Er hat eine zarte, anmutigende Melodie, die zur Untermalung eines tänzerischen Charakters beiträgt. Es tritt ein Solo-Duett in einem Duett mit dem Klavier hervor. Am Ende erfolgt eine Überleitung durch Triller zum Finalsatz, der der erste Satz war, den Clara schrieb. Auffallend ist, dass in den ersten beiden Sätzen von Claras Konzert das Orchester vorwiegend als Begleitung fungiert. Im dritten Satz übernimmt das Orchester jedoch eine größere Rolle. Dieser dritte Satz - ein Allegro non troppo- steht im  $\frac{3}{4}$  Takt und beginnt in in E-Dur. Hier hat das Orchester die gleiche Besetzung wie am Anfang des Werkes. Im Verlaufe des Satzes entwickeln sich Dialoge zwischen dem Klavier und den hohen Klanggruppen sowie zwischen dem Klavier und den Holzbläsern. Auffallend ist, dass dieser letzte Satz wiederum in 3 Teile gliedert ist:

#### 🎵 1. Teil:

- Einleitung (Takt 1-4)
- Hauptthema A -Klaviersolo (Takt 5-24)
- Überleitung 1
- Tutti und Soli (Takt25-34)
- Gedanke B - Solo (Takt 35-42)
- Abschnitt C - Solo (Takt 43-57)
- Überleitung 2 - tutti (Takt92-95)

#### 🎵 2. Teil:

- Hauptthema A - Solo (Takt 96-112)
- Figurations- und Steigerungsabschnitt (Takt 113-153) → Modulation
- durchführungsartiger Abschnitt (Takt 154-181)
- Abschnitt C2
- Solo (Takt 182-196)
- Überleitung 3 - Tutti (Takt 197-200)

#### 🎵 3. Teil:

- Hauptthema A
- Solo (201-217)
- durchführungsartiger Abschnitt 2
- Verarbeitung des Thema A (Takt 218-250)
- Überleitung 1: Tutti und Soli (Takt 281-253)
- Gedanke von Thema B taucht auf - Solo (Takt 254-261)
- Abschnitt C 3 - Solo (Takt 262-289)
- Allegro molto stretta (Takt 290-356)

**4. Analysieren Sie jeweils die Hauptsätze der beiden Konzerte hinsichtlich ihres Aufbaus, der Themen, der musikalischen Gestaltung. Kommentieren Sie evtl. unterschiedliche Auffassungen dazu, die Sie in der Literatur gefunden haben.**

**Klavierkonzert op. 7 in a-Moll von Clara Schumann:**

**1.Satz:**

- allegro maestoso
- 4/4 Takt
- a-Moll
- volle Orchesterbesetzung
- Sonatenhauptsatzform

Exposition (Takt 1-9):

- Hauptthema A erscheint im Orchester (Takt 1-16) → periodisches Thema
- Vordersatz des Themas (Takt 1-8): steht in der Tonika a-Moll
- Phrase (Takt 1-4): drängender, mächtiger Charakter; ff
- Motiv 1 (Takt 1-2 mit Auftakt): punktierte Aufwärtsbewegung
- Motiv 2 (Takt 3-4): hat einen Halbschluß auf der Dominante E-Dur; Tonleiterabgang; klare Viertel
- Gegenphrase (Takt 5-8): p
- Motiv 3 (Takt 5-6): Seufzer; (Spannung der) Halbtonschritte; fließend
- Motiv 1 (Takt 7-8): wirkt ruhiger, weniger akzentuiert; Halbschluß auf der Dominante E-Dur
- Nachsatz des Themas (Takt 9-16): steht in der Tonikaparallele C-Dur
- Motiv 3 (Takt 9-13): Rhythmus verändert, wirkt tänzerischer; Halbtonschritte ? Vorhalt;
- Motiv 1 (Takt 14-15): Kopfrhythmus, da Dur-freundlicher, tänzerisch; Instrumente (Flöten; Takt 14)
- Takt 16: a-Moll
- Takt 17: B-Dur (Neapolitanischer Sextakkord in sforzato); d-Moll ? Einsatz Klavier
- Takt 17-22: überraschende Überleitung und Soloeinsatz (Piano); d-Moll
- Gestalt B - Orchester (Takt 23-31); Motiv 2 taucht in VI 1 auf; Achtel-Sechszehntel-Umspielung; kaum kontrapunktisch; thematische Verarbeitung
- Takt 23-25: p
- Takt 27-31: ff
- Überleitung (Takt31-37): steht in der Dominante der Soloexposition; Klavier übernimmt langsam die Führung; Triolenbewegung (Takt 31-32); verschleiertes Motiv 1 (Takt 33-37)
- Hauptthema A; Solo-Klavier (Takt 37-45); Motiv 1 wird virtuos verziert (Triller, Quintolen, Triolen); steht in der Tonikaparallele
- Takt 45-57: Klaviersolo; Anhang mit thematischen Andeutungen; steht in der Tonikaparallele
- Takt 57-65: Zwischenstückfiguration; Auftauchen einer neuen Begleitfigur
- Takt65-74: Anhang; steht in der Subdominantparallele; lyrische Version des Hauptthemas (Rhythmik Schlußgruppe - Motiv 1)
- Zwischenstück 2 (Takt 74-91): enthält Motive aus Thema A (Einführung: Motiv 4) ? Dreiklangsbrechungsmotiv in Ob I und II sowie Klarinetten I und II; Kopfmotiv M(otiv) 1 in Fagott und Oboe; steht in der Tonika a-Moll
- Mittelteil (Takt 92-128): Hauptthema A wird im Klavier variiert; Orchester ( und einzelne Instrumente) bringen einzelne Themenmotive als Entwürfe
- Mittelteil I (Takt 92-110): steht in As-Dur; Motiv 1 und 2 tauchen in Takt 92-95 wieder auf; Phrase (Takt 95-99; Fagott, f-Moll); Auftakt des Themas in der linken Hand des Klaviers und Cello mit raschen Harmoniewechseln (Takt 99-101); Phrase (Takt 101-110; Oboe, Clarinette)
- Mittelteil II (Takt 111-128): figurierende Passagen (z. B.: Takt 113-114); Motiv 2 wird umspielt; Orgelpunkt – Bläser; Wechsel in E-Dur (T. 109)
- Reprise (Takt 129-146): Motiv 2erscheint hier verkürzt mit Achtel/ Sechszehntelumspielungen(Takt 129-135); Hauptthema A erscheint ebenso in verkürzter Form (Takt 136-141); tutti; Klavier schweigt

über die ganze Reprise; Begleitmotiv von Motiv 1 in Oboe und Klarinette verbunden mit Motiv 1 (Kopfmotiv) in den Streichern und Holzbläsern (Takt 133-137); Motiv 1 wird von Fagott sequenziert (T. 136); Modulation in Takt 137; sehr abrupt neu angelegt in E-Dur (Takt 137-141)  
-Takt 141-146: Orchesterüberleitung mit Kopfmotiv M(otiv) 1; Überleitung durch Soli in Klarinette und Violoncello; allmählich fließende Modulationsbrücke nach As-Dur  
-Takt 146: Überleitung zur Romanze; Klavier; gebrochener Dreiklang (Es-Dur) ? Dominante gebrochen

Das Klavierkonzert op. 7 wurde zum eigenen Vortrag komponiert. Die Gesamtanlage des Konzerts mit zwei schnellen Ecksätzen und einem lyrischen Mittelsatz entspricht der Gattungstradition. Die ersten zwei Sätze sind motivisch eng mit einander verknüpft, hingegen steht das Finale motivisch selbständig für sich da.

Das Konzert weist, abgesehen von den „komponierten“ Aspekten seiner Anlage, als virtuose Schöpfung mit der eminenten Funktion der Produktion Merkmale auch, die Czernys Feststellung über die Nähe von Komposition und Fantasie vergegenwärtigt. Aufgrund der weitgehenden Dominanz des Soloparts in allen Sätzen liegt die Annahme eines pragmatischen Ansatzes nahe. Vermutlich wurde das Konzert auf Konzerttourneen auch ohne Orchesterbegleitung als Solostück aufgeführt. Die Sätze sind durch improvisiert wirkende Übergänge aneinandergelagert (Allegro maestro, T. 146; Romanze, T. 61-66) und bilden dadurch ein einheitliches, jedoch abwechslungsreich gestaltetes Stück, das sich strukturell nicht nach konventionellen Regeln analysieren lässt. Thematische Partien wechseln mit nicht-thematischen Episoden ab, die in der Gesamtstruktur gleichberechtigt hervortreten. Die vielen figurativen Elemente und die Diversität der Passagenbildung unterstützen den Eindruck, es liege hier ein Werk vor, in welchem sich die Komponistin gerade aufgrund des funktionell-pragmatischen Ansatzes von rednerischer „Zierlichkeit und Anmut, Klarheit,(...) geschmackvollen Wendungen, (...) Besonnenheit und Rücksicht auf die Fassungskraft des Hörers, (...) Eleganz und passenden Verzierungen“ ebenso wie von großzügigen formal-konstitutiven Gedanken führen lässt.

Für die Überleitung in den Takten 36-38 des ersten Satzes ergibt sich beispielsweise durchaus die Möglichkeit einer improvisierten Gestaltung im Klavierpart (Allegro maestoso, T. 36-39). Der zwar sorgfältig gestaltete und dennoch überraschend wirkende Tonartwechsel nach As-Dur in den Takten 90-92 erfüllt gleichzeitig den Anspruch des „improviso“ und der weitsichtigen Gestaltung, indem er die Haupttonart des 2.Satzes vorwegnimmt (Allegro maestoso, T. 90-93). Die mehrfach schattierte und variierte Wiederholung einer spielerischen Floskel figuriert als thematisches Motiv im dritten Satz des Konzertes. Auch mit diesem Beispiel lässt sich die Nähe zwischen improvisierender Gestaltung und Komposition darlegen, indem hier gelten kann, dass „das Bild des inneren Lebens und ästhetischen Sinnes“ der Virtuosin zum Ausdruck kommt (Finale, T.42-48; T. 74-79; T. 83-88; T. 261-268).

Schließlich weist die „a piacere“-Stelle in Takt 188 des Schlußsatzes auf eine weitere Möglichkeit der Gestaltungsfreiheit des Soloparts hin (Finale, T. 188/189).

## **Klavierkonzert op.54 in a-Moll von Robert Schumann:**

### **1. Satz:**

- allegro affettuoso
- a-Moll
- 4/4 Takt
- 544 Takte
- Sonatenhauptsatzform
- erster Satz, den Robert schrieb

### **✂ Exposition (Takt 1-155):**

⇒ Hauptsatz (Takt 1-66):

✂ Takt 1-3: Einleitung

✂ Hauptthema von Takt 4-19

- achttaktiges periodisches Thema
- wird zweimal exponiert: einmal vom Orchester (den Bläsern), dann vom Klavier
- die beiden Themenvorstellungen sind bis auf die Schlußakte identisch, wobei eigentlich nebensächlich ist, dass das Thema vom Klavier oktaviert gespielt wird
- das vom Orchester gespielte Thema endet auf der Dominante E-Dur, um die nötige Spannung für die Wiederholung des Themas durch das Klavier zu erzeugen, welches im Takt 19 dann auf der Tonika a-Moll endet, da das Thema jetzt endgültig beendet ist
- die Melodie (das Thema) besteht nicht aus einem einzelnen Motiv oder mehreren deutlich abgetrennten Teilen
- Ruhepunkte (wie in Takt 7 auf die dritte Zählzeit) werden sofort aufgehoben
- es kann nicht zum vorzeitigen Ende der Melodie kommen; viele erwartete Melodietöne werden durch Vorhalte verzögert; durch Synkopen (Takt 44 ff) wird Spannung erzeugt
- nicht der motivische Zusammenhang ist bestimmend, sondern der natürliche Fluß des Ganzen
- ✂ Überleitung von Takt 20-66
  - unterscheidet sich zum Hauptthema durch kurzgliedrige Motivik
  - gekennzeichnet durch Wiederholungen, Sequenzen, Umformungen und Fortspinnungen
  - Hauptmotiv: zuerst in Takt 26 (mit Auftakt) in den Streichern
    - dieses Hauptmotiv der Überleitung wandelt sich im Laufe der Überleitung verstärkt und verschiedentlich und durchläuft sämtliche Instrumentengruppen; sogar vom Soloinstrument wird es gespielt
    - es erreicht allerdings nicht den Rang eines zweiten Themas
    - dieses Motiv wird jedoch im Seitensatz (Takt 103) und im Epilog in variiert Form aufgegriffen
  - Takt 59-66 wird das Hauptthema in variiert Form vom Klavier gespielt
    - Überleitung zum Seitensatz (vor allem zur Tonart des Seitensatzes: C-Dur)
    - Hauptthema fungiert sogar als Überleitung

⇒ Seitensatz (Takt 67-131)

-besteht im Wesentlichen aus drei Teilen:

✂ 1. Teil:

- beinhaltet Satzgruppenmotiv A (Variante des Hauptthemas)
- kennzeichnend ist vor allem der Dezimsprung
- dieses Satzgruppenmotiv wird bis Takt 94 sequenziert, variiert und fortgesponnen

✂ 2. Teil:

- beinhaltet Satzgruppenmotiv A' (A' deshalb, weil es aus dem Satzgruppenmotiv A und einer variierten Form des Überleitungshauptmotives besteht)
- wiederum Sequenzierung des Satzgruppenmotiv A bis Takt 102, dann Dialog zwischen Oboe 1 und Klavier  
(Oboe spielt Variation des Überleitungshauptmotives; Klavier wiederholt diese Variation → Sequenzierung)
- endet in Takt 111 mit ritardando → Zäsur



### 3. Teil:

- beinhaltet Satzgruppenmotiv B, welches das einzige Motiv ist, das sich nicht aus dem Hauptthema oder der Überleitung ableiten lässt
- erreicht aber wie das Überleitungshauptmotiv nicht den Rang eines zweiten Themas, da es nur einmal in der Originalgestalt gespielt wird und sodann nur noch variiert und fortgesponnen wird
- Fortspinnung bis zum Takt 131; dort Übergang zum Epilog

Epilog (Takt 132-155)

Takt 132-151: Bekräftigung von C-Dur

Takt 152-155: Überleitung nach As-Dur

### Durchführung (Takt 156-258):

- ist drei Teile untergliedert:

Andante espressivo (Takt 156-184)

→ Grundlage ist das Hauptthema

-6/4 Takt (ungewöhnlich langsam)

-As-Dur; fast als eigenständiger Mittelteil zu deuten

-die ersten 2 ½ Takte des Hauptthemas und später auch noch die zweite Hälfte des fünften Taktes des Hauptthemas werden als Grundlage genommen, umspielt, variiert, sequenziert, miteinander kombiniert und somit verarbeitet

Allegro (Takt 185-204)

→ Grundlage ist die Einleitungsakkordkaskade

-As-Dur

-die drei Einleitungstakte der Exposition und deren Akkordkaskade im Klavier liegen diesem Teil zugrunde

-ständiger Wechsel von Soli und Tutti

→ ein ständiges Hin und Her bestimmt diesen Durchführungsteil; das Soloinstrument und des Orchester spielen sich sozusagen diese Kaskaden zu und nehmen sie jeweils voneinander ab

-endet in einer Überleitung zum dritten Teil der Durchführung (Überleitung von Takt 197-204)

Più animato (Takt 205-258)

→ Grundlage ist das Hauptthema (1. Takt)

-Tonart nicht festlegbar, da nur moduliert wird

-bestimmt von zum Teil fast haarsträubenden Modulationen (auch durch Sequenzierung)

-letztendlich Hinführung zur Reprise und nach a-Moll

### Reprise (Takt 259-398):

-getreu der Sonatenhauptsatzform: Wiederholung der Exposition

-Einleitung fehlt jedoch

-Seitensatz steht nun in A-Dur (Exposition: C-Dur)

-Epilog gegenüber der Exposition verändert, schon als vorweggenommene Überleitung zur Solokadenz

-eigentliche Überleitung zur Kadenz: Takt 398-401 durch Solist

-Takt 402-457: Solokadenz

-leidenschaftlich von Schumann auskomponiert, konzertant

-erst in Takt 434 erscheint das Hauptthema, vorher Darstellung des pianistischen Könnens des Solisten unter Verwendung des Überleitungshauptmotivs und des Satzgruppenmotivs B des Seitensatzes in variiert Form

→ vor Takt 434 kein direkter Bezug zum Hauptthema erkennbar

-Modulation (vor allem), Sequenzierungen, Wiederholungen, Variierungen usw.

-im Vordergrund steht jedoch - wie bei Solokadenz üblich - die Virtuosität und das Aufzeigen des Beherrschens seines Instrumentes durch den Solisten

✂ Coda (Takt 458-544):

-Allegro molto

-2/4 Takt

-erneute Variation des Hauptthemas und schließlich deren Augmentation als Abschluß des ersten Satzes (Hauptthema erscheint als vorwärtsstürmender Marsch)

Der erste Satz ist nach dem Schema der Sonatenhauptsatzform angelegt.

In Takt 4 ist das Hauptthema das erste Mal zu hören (in den Oboen). Die drei ersten Takte bilden die Einleitung, in welcher von der Dominante E-Dur zur Tonika a-Moll übergeleitet wird.

Die Charaktere von Einleitung und Hauptthema sind klar voneinander getrennt. Bezogen auf das herkömmliche Modell der Sonatenhauptsatzform, entspricht der Kontrast der beiden Charaktere eher dem Kontrast, der normalerweise zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema besteht, als dass er für vermittelnde Züge zu halten ist, die für die Beziehung zwischen Einleitung und Hauptthema gewöhnlich kennzeichnend sind. Die drei Anfangstakte leiten also sozusagen etwas ein, was dann gar nicht eintritt. Der durch Pausen und Punktierungen abgerissenen Akkordkaskade folgt eine lyrische und getragene Kantilene, dem forte folgt piano. Geschärft tritt der Kontrast in der Durchführung erneut auf.

Im Mittelteil dieser Durchführung (Takt 185-204) wird die Motivik der Einleitungstakte verwendet. Die beiden ihn umrahmenden Teile beziehen ihre melodische und motivische Substanz allein aus dem Hauptthema, dessen lyrischer Charakter hier gegenüber der Exposition wesentlich stärker ausgeprägt ist. In den nachfolgenden Teilen Reprise und Coda entfällt die Einleitungsmotivik und somit auch der Kontrast.

Bemerkenswert ist außerdem, dass der erste Satz entgegen der klassischen Sonatenhauptsatzform monothematisch angelegt ist. Das Thema, welches zuerst vom Orchester vorgetragen wird, nimmt in Bezug auf das gesamte Werk eine dominierende Stellung ein; ein zweites Thema fehlt: die von der Klassik geforderte Duothematik ist aufgehoben. Es gibt somit auch keine wesentliche Entwicklung, sondern nur einen Wechsel der Stimmungen.

Dadurch hat auch die Durchführung ihre Funktion verändert. Sie bringt nur eine Themenverdichtung und neue Klangbilder; zudem wird sie zum Teil durch Abwandlungen des Hauptthemas in gewissem Maße sogar ersetzt - eine typisch klassische Durchführung mit konsequenter motivischer und thematischer Arbeit gibt es in diesem Konzert nicht.

Schumann hatte mit seinem Klavierkonzert op. 54 ein in sich vollkommenes Werk geschaffen. Somit war der Weg in die Zukunft der Klaviermusik gewiesen. Dieser Weg lässt sich bis zu Brahms, Tschaikowsky, Rubinstein, Grieg und Rachmaninow verfolgen. Es ist ein Weg des Klavierkonzertes, das die klassische Sonatenform aufgreift, um diese poetisch frei anzuwenden. Selbst das Virtuose ist in diesem Sinne verwandelt.

## **5. Vergleichen und bewerten Sie diese beiden Konzerte, geben Sie ihren eigenen Eindruck wieder.**

**Leiten Sie aus Ihren Erkenntnissen allgemeine Entwicklungsmerkmale ab, die diese Konzerte vom Typ des klassischen Konzertmodells unterscheiden.**

Die Zeit, in der Robert und Clara lebten, war die Zeit der Romantik. Hierbei handelt es sich um eine Strömung, die ursprünglich von der Literatur ausging, später aber auch auf die Musik übergriff. Selbstverständlich wurden die Kompositionen sowohl Roberts als auch Claras von den äußeren Einflüssen ihrer Zeit geprägt und brachten dies auch zum Ausdruck.

In der Klassik war es üblich, die strenge Sonatensatzform zu erhalten und ein Mit- und Gegeneinander zwischen dem Orchester und den Solisten darzustellen.

In der Romantik hingegen verließ man derartige Vorgaben und richtete sich nicht mehr nach diesen Regeln. Einige Neuerungen der Romantik will ich nun kurz skizzieren:

### a) Harmonik („Akkordfolge eines Stückes“)

- Chromatisierungen (Erhöhung/Erniedrigung der Stammtöne einer Tonleiter um Halbtöne). Ein Hauptmerkmal der romantischen Harmonik ist die Verwendung von chromatischen Akkorden, d.h. Akkorden, die eigentlich nicht in der jeweiligen Tonart verfügbar wären. Damit verbunden sind
- Alterationen: Veränderung eines Intervalls durch Vorzeichen, z.B. Quint c-g -> übermäßige Quint c-gis
- Enharmonik bis zur Atonalität („schwebende Tonalität“): allmähliche Loslösung von den Tonarten
- Auflösung der Kadenz bzw. Schaffung neuer Kadenz
- versch. Sequenztechniken

### b) Melodik

Die Melodie führt wie in der Klassik, allerdings wird diese nicht mehr nach ästhetischen Regeln und Gesetzen, sondern vielmehr nach Aussagekraft und Charakter bewertet.

### c) Rhythmik

Die klass. Rhythmik wird erweitert um:

- Triolen (Gruppe von 3 Tönen)
- Synkopen (Verlagerung von unbetonten und betonten Takteilen)
- Punktierungen (ein Notendauerwert wird um die Hälfte vergrößert)

### d) Klangfarben

Man bevorzugte naturnahe Klänge wie z.B. Waldhörner, Flöten und Klarinetten. Außerdem wurde die Klangmasse durch riesige Chöre, große Orchester und Einsatz von zahlreichen Bläsern vergrößert.

Nun waren aber die Kompositionen Robert und Claras mehr poetisch und ohne Programmatik. Daher wollten beide von sich aus eine Veränderung im Konzertwesen; diese strenge Form lag ihnen nicht. Die besondere Herausforderung im Konzertwesen verschiedener Stile und einer losen Satzform waren die Zielform beider Komponisten.

Das neue Denken, das Herausarbeiten des Gefühls, ließ den Komponisten der Romantik keine andere Wahl, als sich von dieser Richtschnur leiten zu lassen und ihre Werke in ähnlicher Form zu komponieren.

Mir ist aufgefallen, dass beide Konzerte eng miteinander in Verbindung stehen. Trotz des unterschiedlichen Alters zwischen Clara und Robert Schumann treten Gemeinsamkeiten und ähnliche Strukturen in beiden Konzerten auf. Dennoch hat jedes Werk seine Besonderheiten und ist daher einmalig.

Claras Konzert brachte den Durchbruch ihrer Zeit. Dem damals 14-jährigen Mädchen wandten alle Kenner ihre Aufmerksamkeit zu. Besonders auffällig daran war, dass sie viele typische Stildetails anderer Zeitgenossen übertrug.

Sowohl Claras als auch Roberts Klavierkonzert in a-Moll sind von ihrer Struktur her ähnlich. Sie beeinflussten sich gegenseitig.

Roberts 1. Satz ist schon von Aufbau her einmalig: die Doppexposition fällt weg; die strenge Form der frühklassischen Sonatenhauptsatzform wird verlassen und Robert stellt das Soloinstrument gleich noch während der ersten Vorstellung des Themas vor. Wie bereits erwähnt, ist Roberts Konzert monothematisch aufgebaut, das heißt, dass das Hauptthema A auch in den anderen Sätzen immer wieder zum Vorschein kommt.

Beim Vergleich beider A-Moll Konzerte wird man feststellen, dass sich die Ähnlichkeiten förmlich überschlagen.

Der erste Satz des Konzerts von Robert Schumann war ursprünglich eine Phantasie - allein schon das ist typisch für die Romantik. Es lässt sich außerdem in Claras Konzert eine phantasievolle Gestaltung finden. Beide Konzerte sind meiner Meinung nach in die Epoche der Romantik einzugliedern. Selbst die Verwendung der gleichen Tonart lässt sich auf die Romantik beziehen. Beide verlassen mir Vorliebe die strenge Sonatenhauptsatzform. Robert verwendet keine traditionelle Doppexposition und Clara keine direkte Durchführung, sondern ein durchführungsähnliches Mittelstück - solche Elemente haben die Konzerte gemeinsam.

Ebenso schreibt Clara im 2. Satz ein Duett (Cello und Soloklavier), das Schumann-ähnliche Konzeptionen im 2. Satz vorsieht. Daher lässt sich keine konkrete Gattung für beide Konzerte finden. Man kann sie nicht in die Kategorie Konzert stecken, da das Klavier als Soloinstrument einer wesentlich höheren Bedeutung zukommt als in der Klassik und der von der Sonatenhauptsatzform festgelegten Stellung des Soloinstruments.

Diese besondere Stellung des Klaviers findet man in beiden Konzerten wieder: Virtuosität bei Claras und eine besondere thematisch-motivische Arbeit bei Roberts Konzert.

Robert schlug sogar vor, eine eigene Konzertform zu entwerfen, die auch für Pianoforte allein geschrieben werden konnte. Dadurch erkennt man auch das starke Interesse an Claras Konzert. Da ihr Konzert einige Jahre eher entstand, verstand Robert darin seine kompositorische Aufgabe, etwas ähnliches, aber doch einmaliges zu schreiben.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sowohl Clara als auch Robert Schumann sich vom Geist ihrer Zeit mitreißen ließen, aber auch selbst neue musikalische Ausdrucksmittel fanden und diese in ihren Werken präsentierten.

## QUELLENANGABE:

„SCHUMANN - CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA A-MOLL OP.54“  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG BOETTICHER  
© 1988/96 ERNST EULENBURG & CO GMBH, MAINZ

„CLARA SCHUMANN – KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER A-MOLL“  
HERAUSGEGEBEN VON JANINA KLASSEN  
BREITKOPF & HÄRTEL – WIESBADEN  
BREITKOPF STUDIENPARTITUR PB 5183

„MEISTERWERKE DER MUSIK – WERKMONOGRAPHIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE“  
HEFT 42  
ROBERT SCHUMANN – KLAVIERKONZERT A-MOLL OP. 54  
HERAUSGEGEBEN VON STEFAN KUNZE

„HANDBUCH DER MUSIKALISCHEN GATTUNGEN“  
HERAUSGEGEBEN VON SIEGFRIED MAUSER  
BAND 4  
MICHAEL THOMAS ROEDER  
DAS KONZERT  
2000 LAABER VERTRAG

„DIE PIANISTIN CLARA WIECK-SCHUMANN-INTERPRETATION IM SPANNUNGSFELD VON  
TRADITION UND INDIVIDUALITÄT“  
CLAUDIA DE VRIES  
SCHUMANN FORSCHUNGEN 5  
HERAUSGEGEBEN VON DER ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT DÜSSELDORF DURCH A.  
MAYEDA UND K.W.NIEMÖLLER  
SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, MAINZ 1996

„SCHUMANN“  
RECLAMS MUSIKFÜHRER