

Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 01 | April 2011 | € 4,90



Die Ehetagebücher
Neuerer und Genie
Das Violinkonzert
Der Liedkomponist
Liedanalyse

ROBERT SCHUMANN
Denker, Dichter, Musiker, Komponist – Genie

*»Das Gefährlichste ist die Halbheit, die überall
ausgebreitet ist, jedes Kunstschaffen und jedes Urteil
befangen hält.«*

Richard Wagner

aus Oper und Drama



Seit fast 3 Jahrzehnten -

CDs & DVDS in großer Auswahl -

Ständig Raritäten und Sonderangebote !

Besuchen Sie uns auf www.dacaruso.at

und abonnieren Sie unseren kostenlosen Newsletter!

Bei Vorlage dieses Inserates erhalten Sie 10 % Rabatt!

Die Klassik-Spezialisten gegenüber der Wiener Staatsoper: DA CARUSO,

Operngasse 4, 1010 Wien, Telefon 01/513 13 26



Einmal groß
rauskommen.

Wir helfen Ihnen
beim Verwirklichen
Ihrer Träume und
Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

**VR-Bank
Landshut eG**

Volksbank Raiffeisenbank
– die Bank in Ihrer Nähe



Vorwort



Carl Spitzweg – Der Bücherwurm

Vor fast einem Jahr wurde die Idee für diese Musikzeitung geboren. Diese entsprang aus einer ganz bestimmten Motivation: Eine anschauliche, interessante, kritische und möglichst unabhängige Behandlung musikalischer Themen im Sinne der schönen Kunst und ihrer Erzeuger war und ist uns ein Hauptanliegen. Auch philosophische und ästhetische Problemstellungen sollen erörtert werden, da diese im heutigen öffentlichen Diskurs oft weit unter einem Niveau gepflegt werden, das den Begriff Halbheit noch in Anspruch nehmen könnte. Somit unterscheidet sich unser Ziel von dem des zu Beginn zitierten Richard Wagners: Nicht nur gegen Halbheit gilt es vorzugehen, sondern gegen das Unvermögen, Unwissen und die reinste Banalität, die im Kunstbetrieb leider allzu oft vorherrschen. Insbesondere dort, wo Kunst einer breiteren Öffentlichkeit verständlich gemacht werden soll (z.B. an Opernhäusern oder Musikuniversitäten) sind diese Tendenzen besonders stark spürbar. Eine intensive, tiefgreifende thematische Auseinandersetzung wird weder erwartet, noch gefordert. Dagegen versuchen wir Zeichen zu setzen. Vorurteilsfrei und unter Berücksichtigung historischer Quellen wollen wir bei aller Verständlichkeit Mittel und Wege zu einer gründlichen Beschäftigung weisen. Der Leser möge sich bei weiterführendem Interesse mit der angegebenen Literatur selbst auseinandersetzen.

Das Projekt bildet die Grundlage für einen Austausch zwischen Kunstinteressierten aller Art. Zu diesem Zweck dient nicht nur die Zeitschrift, sondern auch der Verein *Contrapunkt e.V.*, über den auch die Herausgabe dieser Schrift erfolgt. In jeder Ausgabe erhalten Künstler die Möglichkeit sich dem Leserpublikum vorzustellen. Dabei wird jeweils eine eigene Audioproduktion angesetzt; Zu Hören sind die Künstler auf der Website.

Es ist eine Freude, dass sich für das Projekt so zahlreiche Mitwirkende gefunden haben: Von der Abfassung der Artikel über den Aufbau der Website bis hin zur Gestaltung des Logos oder des Titelblattes der Zeitschrift haben viele engagierte Musikfreunde völlig uneigennützig ihren Beitrag geleistet. Somit freuen wir uns, Ihnen die erste Ausgabe unserer Zeitschrift präsentieren zu können.

Viel Vergnügen beim Lesen wünscht die Redaktion,

Alexander Fischerauer und Martin Holzmann



WIENER
MUSIK
HAUS

Ihr ganz persönliches Musikhaus - seit 1961

Beste Angebote in unserem goldenen Jubiläumsjahr!

Digitalpianos - Keyboards - Synthesizer
Pianos und Flügel, neu und gebraucht
Gitarren - Bässe - Verstärker
PA-Anlagen - Studioequipment
Schlagzeuge - Blasinstrumente - Noten
Verleih, Kaufmiete, Finanzierung
Klavierstimmungen in Topqualität
VERSAND ÖSTERREICHWEIT!

Freundliche und persönliche Fachberatung!

ABSOLUTE TIEFSTPREISE

*Fragen Sie uns nach Ihrem Planet-Tiefstpreis -
wir werden Ihnen bestimmt ihren persönlichen
Bestpreis anbieten können!*

1080 Wien Florianigasse 35
 Öffnungszeiten: Mo-Fr 10 -12h 14-18h, Sa 10 -13h
Tel.: 01/ 961 0 961
 e-mail: info@wienermusikhaus.at
www.wienermusikhaus.at

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---------|---------|
| Seite 3 | Zitat |
| Seite 5 | Vorwort |
| Seite 7 | Inhalt |

Thema: Robert Schumann

| | |
|----------|---|
| Seite 8 | Die Ehetagebücher des Ehepaars Schumann |
| Seite 11 | Robert Schumann – Neuerer und Genie Formbehandlung und Stilmerkmale in seinen Klaviersonaten |
| Seite 16 | Der Liedkomponist |
| Seite 18 | Notentext der Lotosblume |
| Seite 20 | Mondinsel im Blumenmeer Ein analytischer Versuch über Schumanns Heine-Lied <i>Die Lotosblume</i> , op. 25 Nr. 7 |
| Seite 25 | Künstler: Genoveva dos Santos, Istvan Matyas mit R. Schumanns Lotosblume |
| Seite 26 | Robert Schumann – Violinkonzert, d-moll, WoO 23 |

Sonstiges

| | |
|----------|---|
| Seite 29 | Musikalische Fachbegriffe im Französischen |
| Seite 31 | CD/Buchvorstellungen |
| Seite 32 | Musikrätsel |
| Seite 33 | Informationen zur Zeitschrift |
| Seite 34 | Impressum |
| Seite 35 | Vorschau, Bildnachweis |

Die Ehetagebücher des Ehepaar Schumann

"Lass Dich vor Allem auf das Zärtlichste küssen am heutigen Tage, dem ersten Deiner Frauenschaft, dem ersten Deines 22sten Jahres. Das Büchlein, das ich heute eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden über Alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand; unsre Wünsche, unsere Hoffnungen sollen darin aufgezeichnet werden; auch soll es sein ein Büchlein der Bitten, die wir aneinander zu richten haben, wo das Wort nicht ausreicht; auch eines der Vermittlung und Versöhnung, wenn wir uns etwa verkannt hatten; kurz ein guter Freund soll es uns sein, dem wir Alles vertrauen, dem unsre Herzen offen stehen." (S. 99)¹

So beginnt Robert Schumann am 12. September 1840 das gemeinsam mit Clara geführte Ehetagebuch. Sollte es eine Quelle geben, die einen besseren Einblick in die Ehe des Künstlerpaares geben kann, als diese? Es ist eine Aufzeichnung sehr intimer Gedanken und Gefühle, bei deren Lesen man zeitweise das Gefühl bekommen kann, zu tief in die Privatsphäre dieser beiden Menschen einzudringen.

Viele der heute üblichen Darstellungen der Beziehung zwischen Robert und Clara Schumann vermitteln den Eindruck, als hätten die Verfasser keinen einzigen Blick in diese Quelle geworfen. Clara Schumann wird oft als von ihrem Mann unterdrückte, eingeschränkte und nach seinem Tod nahezu befreite Frau beschrieben, was so sicherlich nicht stimmt.

Clara und Robert, zwei starke Künstlerpersönlichkeiten, ergänzten sich, lernten voneinander und miteinander, motivierten sich gegenseitig und liebten sich innig. Robert bewunderte ihre Fertigkeiten am Klavier und ihre Musikalität, Clara bewunderte und schätzte seine musikalische Genialität und seine Arbeit als Komponist. (Clara Schumann über die Frühlingssymphonie: "[...] ich hätte Dir solch eine Gewandtheit nicht zugetraut – Du flößt mir immer neue Ehrfurcht ein!!! - " S.143) Sie war die Interpretin, er der Komponist. Die weit verbreitete Meinung, dass Robert nicht ertragen konnte, dass Clara die bessere Pianistin war und ihr deshalb das Spielen und Konzertieren verbot, geht aus den Tagebüchern nicht hervor. Robert schreibt: "An ihrer Kunst hängt sie begeisterter als je und hat manchmal in der vorigen Woche gespielt, dass ich über die Meisterin die Frau vergaß und sie sehr oft selbst vor anderen geradezu ins Gesicht loben musste." (S.112) Clara führte auch



während ihrer Ehe noch ein reges Konzertleben und wurde auf die meisten ihrer Konzertreisen von ihrem Mann begleitet. Nach der Geburt ihrer ersten Tochter Marie 1841 reiste sie ohne Robert nach Kopenhagen, was für beide Eheleute großen Trennungsschmerz bedeutete und für Clara noch zusätzlichen Schmerz über die Trennung von ihrer Tochter, die bei ihrem Mann zu Hause geblieben war. "Donnerstag der 10te März war der schrecklichste in unserer Ehe bis jetzt - wir trennten uns, und mir war's, als sollte ich ihn nicht wiedersehen. [...] ich kann nicht beschreiben wie unglücklich ich mich fühlte, [...]" (Clara Schumann S. 212) Claras Heimweh und ihre Sehnsucht nach Mann und Kind wurde von ihrem Gastgeber Olsen folgendermaßen kommentiert: "Kommen sie ja nicht wieder zu uns ohne ihren Robert!" (Clara Schumann S. 222)

Gemeinsam studierte das junge Paar Bachs Wohltemperiertes Klavier. "Wir haben begonnen mit den Fugen von Bach; Robert bezeichnet die Stellen, wo das Thema immer wieder eintritt - es ist doch ein gar interessantes Studium der Fugen, und schafft mir täglich mehr Genuß." (S. 103) Die ehrgeizige, selbstkritische Clara bemühte sich sehr und konnte beim gemeinsamen Studium von ihrem Mann einiges lernen.

Obwohl Robert seine junge Frau ungern allein auf Konzertreisen gehen ließ, ermunterte er sie zum Spielen und Konzertieren und sogar zum Komponieren. Nachdem sie ein Lied geschrieben hatte, kam ihm die Idee mit ihr gemeinsam einen Liedband herauszugeben und ermutigte seine Frau weitere Lieder zu schreiben.

¹ Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf die am Ende des Artikels angegebene Quelle

Diese tat dies vorerst allerdings höchst ungern und hielt sich fürs Komponieren gänzlich unbegabt. "Ich habe gar kein Talent zur Composition!" (S. 141) Um ihm eine Freude zu machen schrieb sie die Lieder trotzdem. "Alle Zeit [...] brachte ich mit Versuchen, ein Lied zu componiren, (was immer sein Wunsch) zu, und es ist mir denn endlich auch gelungen Dreie zu Stand zu bringen, [...] Sind sie freilich von gar keinem Werth, nur ein ganz schwacher Versuch [...]" (Clara Schumann S. 134) Robert konnte ihre Meinung über ihre mangelnde Begabung nicht teilen und verarbeitete einige ihrer Themeneinfälle in seinen Werken. (z.B. in der Kreisleriana und der fis-Moll-Sonate für Klavier)

Natürlich kam es bei zwei so außergewöhnlichen Menschen, ab und zu zu Uneinigkeiten, Streit und Eifersucht. Die keinesfalls unmündige Clara hatte zum Beispiel genaue Vorstellungen wie sie die Stücke, die sie einstudierte, interpretieren wollte. Dazu gehörten auch die Kompositionen ihres Mannes. Dies führte einmal zu einem Streit, da Robert als der Komponist andere Vorstellungen zur Interpretation seiner Werke hatte als seine Frau, die Interpretin. "Einmal stritten wir uns, wegen Auffassung meiner Compositionen seitens Deiner. Du hast aber nicht Recht, Klärchen. Der Componist und nur er allein weiß wie seine Compositionen darzustellen seien. Glaubtest Du's besser machen zu können, so wär's dasselbe, als wenn der Maler z.B. einen Baum [...] besser machen wollte, als ihn Gott geschaffen. Er kann einen schöneren malen - dann ist es aber eben ein anderer Baum, als den er darstellen wollte." (S. 107)

Für Clara war es verständlicherweise ein Problem, dass Robert sich so häufig in sein Zimmer zurückzog um zu komponieren, worüber sie sich etwas vernachlässigt fühlte. Besonders während der Arbeit an seiner Frühlingssymphonie hatte er wenig Zeit für seine Frau. Diese war zu dieser Zeit noch kinderlos und musste wegen der dünnen Wände in der Schumann'schen Wohnung während er arbeitete auf das Klavierspielen verzichten, um ihn nicht zu stören. In ihren Tagebuchaufzeichnungen weist Clara ihn sehr deutlich darauf hin. "Robert ist seit einigen Tagen sehr kalt gegen mich; zwar ist wohl der Grund dafür ein sehr erfreulicher, und niemand kann aufrichtigeren Theil nehmen an Allem, was er unternimmt, als ich, doch zuweilen kränkt mich diese Kälte, die ich am allerwenigsten verdiente." (S. 144)

Besonders Clara äußert sich in ihren Aufzeichnungen sehr ausführlich und direkt über die verschiedensten Zeitgenossen und wie sie deren Musik oder

künstlerische Fähigkeiten beurteilt. Für den heutigen Leser kann das sehr interessant sein, da die Schumanns mit vielen wichtigen Künstlern und Persönlichkeiten dieser Zeit in Kontakt standen (z.B. Hector Berlioz, Richard Wagner, Felix Mendelssohn, Fanny Hensel, Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Wilhelmine Schröder-Devrient, etc.). In diesen Beurteilungen waren sich die Schumanns nicht immer ganz einig. Clara war zum Beispiel im Gegensatz zu Robert nicht besonders begeistert von Berlioz als Person. "Er ist kalt, theilnahmlos, grämlich, kein Künstler wie ich ihn liebe,- ich kann mir nicht helfen. Robert ist anderer Meinung und hat ihn ganz in sein Herz geschlossen, was ich nicht begreifen kann." (S. 258)

Der Kontakt des Ehepaares zu den vielen anderen Künstlern, die sie schätzten und bewunderten führte wohl unumgänglich zu Eifersucht. Zu Beginn ihrer Ehe quälte Robert seine Eifersucht auf Felix Mendelssohn, der Clara hoch schätzte und dem auch Clara ihrerseits Bewunderung entgegen brachte. Robert schreibt: "Klara saß zwischen Mendelssohn und Graf Reuß, und schwärmte sehr; ein schönes Wort von Mendelssohn macht sie stundenlang glänzen." (Robert Schumann S. 113) Clara fühlte sich von diesen Zeilen beleidigt und verteidigte sich vehement: "Das sind ehrenrührige Späße, die ich mir nicht gefallen lasse so im Ernst geschrieben!" (Clara Schumann S.114) Beide Schumanns blieben Mendelssohn gegenüber vorerst kritisch, was sie vor allem an seiner jüdischen Herkunft festmachten. "[...] gegen ihn als Künstler gewiß nicht – das weißt du - hab´ich doch seit Jahren so viel zu seiner Erhebung beigetragen, wie kaum ein Anderer. Indeß – vergeßen wir uns selbst nicht zu sehr dabei. Juden bleiben Juden; erst setzen sie sich zehnmahl, dann kömmt der Christ" (Robert Schumann S. 122/123) Dieses Misstrauen legte sich jedoch später und Mendelssohns und Schumanns verband eine enge Freundschaft. Mendelssohn wurde sogar die verantwortungsvolle Aufgabe des Patenamtes für die erste Tochter Marie übertragen. Diese Haltung der Schumanns zeigt deutlich, das im 19. Jhd. durch alle Schichten der Bevölkerung verbreitete Misstrauen gegenüber den Juden, welches aber nicht mit dem Judenhass im 20 Jhd. gleichzusetzen ist.

Clara war eifersüchtig auf die Pianistin Amalie Rieffel, deren Fähigkeiten Robert begeisterten und deren Interpretation seiner Stücke ihm sehr gefiel. "Ich habe eine gefährliche Nebenbuhlerin in der Rieffel, von der Robert, wie ich aus einer Aeußerung schließen konnte, seine Compositionen lieber hört als von mir – das ist mir denn nicht wenig in den Sinn gefahren!" (S. 104) Clara

hielt Amalie Rieffel bei ihrer ersten Begegnung für "ein eigenthümliches Wesen" (S. 115), das "Niemand über sich stehen sehen [kann], denn das macht sie unglücklich." (S. 115)

Meistens werden die im Tagebuch dokumentierten Konflikte zwischen den Eheleuten nach einmaliger Erwähnung nicht nochmals aufgegriffen, was wohl damit zu erklären ist, dass das Tagebuch wöchentlich oder in noch längeren Zeitabständen hin- und hergereicht wurde. Es ist anzunehmen, dass in dieser Zeit die Probleme mündlich oder auf anderem Wege geklärt wurden.

Im Frühjahr 1844 auf einer gemeinsamen Russlandreise des Paares erkrankte Robert erstmals für längere Zeit und lag nach einem Rheumaanfall im Bett. Clara beurteilte seinen Zustand so: "Eigentlich war es die Angst, welche ihn kränker und schwächer machte, als er war; er dachte er stünde nicht wieder auf, bekäme das Nervenfieber, oder sonst etwas" (S. 329) Sie hatte Konzerte zu spielen und litt unter der Belastung, die ihr die Erkrankung ihres Mannes brachte. Roberts Depressionen kündigen sich in den Tagebüchern schon viel früher an. Er schreibt in vielen seiner Einträge über sein "leidliches Befinden" und dass ihm "nicht wohl" sei. (" - auf der Rückfarth heftiger Anfall von Rheuma und Angst -" (Robert Schumann im Februar 1844, S. 283); "- Immerwährende Leiden -" (Robert Schumann im April 1844, S. 291)) Diese Beschreibungen seiner Befindlichkeit nehmen im Laufe der Jahre immer mehr zu. Ab 1853 litt er immer wieder an schweren rheumatischen Anfällen und bekam die ärztliche Diagnose einer "Gehirnerweichung". Ein Jahr später begannen die paranoiden Anfälle und er stürzte sich von einer Rheinbrücke. Den Sturz überlebte er, aber er wurde in eine Nervenheilanstalt eingewiesen, wo er am 20.07.1856 starb.

Für Clara war Roberts Erkrankung schwer zu tragen. Eigentlich hatte sie ihren geliebten Mann schon vor seinem Tod verloren. Robert veränderte sich auf Grund seiner Krankheit über die Jahre ihrer Ehe und war am Ende nicht mehr der Mann, den Clara gegen den Widerstand ihres Vaters geheiratet hatte.

Entgegen der von Peter Gülke im Schumann Handbuch aufgestellten Behauptung ("Das Glück des schwer erkämpften Zusammenseins wird sie sich und ihm oft mehr eingeredet denn als "Glück die Fülle" erlebt haben; der Aufrichtigkeit der nicht selten verdächtig empathischen Ehe-Tagebücher hat das nicht gut getan." *Schumann Handbuch* S. 36) werden in den

Ehetagebüchern von beiden Ehepartnern sowohl positive, als auch negative Aspekte ihres Zusammenlebens beschrieben.

Dieser Artikel beruht einzig auf den Ehetagebüchern von Robert und Clara Schumann, die als Quelle natürlich nicht alle Details dieser Beziehung in ihrer vollkommenen Wahrheit darstellen können, aber dennoch wie keine andere einen sehr tiefen Einblick verschaffen.

Die Lektüre dieser Tagebücher sei jedem empfohlen, der sich ein eigenes und unabhängiges Bild über Robert und Clara Schumann verschaffen möchte, einem beeindruckenden und sympathischen Paar, das es nicht verdient hat so häufig in ein derart falsches Licht gerückt zu werden.

Literatur:

ROBERT SCHUMANN *Tagebücher* Band II 1836-1854

Herausgegeben von Gerd Nauhaus

Verlag: Stroemfeld/Roter Stern

Gez.: Lena Fischerauer



Robert Schumann – Neuerer und Genie

Formbehandlung und Stilmerkmale in seinen Klaviersonaten

Dass Robert Schumann zweifelsohne einen Platz unter den größten Genies der Romantik einnimmt, ist unumstritten. Dass seine Musik wohl etwas Besonderes, über das Gewöhnliche Hinausgehende sei, wird in der einschlägigen Schumann-Literatur konstatiert. Geht die Betrachtung jedoch dahin, worin sein Genie genau bestand und wie dieses sich in seinen Werken kundgibt, wird ausgewichen, fragwürdige und sogar falsche Schlüsse werden gezogen. Dieser Aufsatz ist ein Versuch, die ästhetisch-künstlerischen Tendenzen Robert Schumanns am Beispiel seiner Klaviersonaten zu erläutern.

Woran lässt sich ein musikalischer Genius überhaupt erkennen? Neben den kompositionstechnischen Fertigkeiten (Satztechnik, Harmonielehre) die für einen Komponisten, sei er nun ein Genie oder nicht, Voraussetzung sind, gibt sich der Genius in der Behandlung der Form und somit durch den Inhalt, den er in seiner Musik ausspricht, zu erkennen. Dieser Inhalt kann in der absoluten Musik, die nach ihrem höchsten Vermögen die Kunst des Ausdruckes ist, nur ein unbestimmter, Empfindungen nach ihrer Allgemeinheit hin ausdrückender sein. Der Ausdruck wird von musikalischen Motiven bestimmt, die im Verlaufe des Musikstückes verkleinert, gedehnt oder beliebig variiert werden, um diese motivischen Teile in einem organischen Entwicklungsgang zu einem prächtigen, glanzvollen Gebäude zusammenzusetzen. Das musikalische Genie unterscheidet sich von seinen Zeitgenossen dadurch, dass es die Form nicht künstlich konstruiert, also von außen erfüllt, sondern diese aus einer *inneren* Notwendigkeit erst aus sich selbst erschafft. Dass Robert Schumann eben solch ein Genie war, soll aus dieser Betrachtung hervorgehen. Im Folgenden gilt es nun zwei unterschiedliche Aspekte seiner Musik zu untersuchen: Zunächst werden die rein technischen Aspekte seines Komponierens (Behandlung der Rhythmik, Melodik und Harmonik) betrachtet, dann wird die Erzeugung der Form in einem größeren Zusammenhange vorgestellt. Wenden wir uns zunächst den Äußerlichkeiten seiner Technik zu. Ein musikalisches Motiv wird von drei Grundelementen wesentlich bestimmt; namentlich von Rhythmus, Harmonik und Melodie. Jedem dieser drei Elemente kommt bei Schumann eine ganz eigene, charakteristische Bedeutung zu, die nun im Einzelnen

ausgeführt werden soll. Eines der wohl auffälligsten und eindrucklichsten Stilmerkmale ist in der rhythmischen Gestaltung der Klaviersonaten des Meisters zu erkennen. Der *Rhythmus* ist eine der treibendsten Kräfte in Schumanns Musik, die den Stücken eine ungeheure Vitalität, Dynamik und Abwechslungsreichtum verleiht. Er stellt in seinen Sonaten oft rhythmisch stark kontrastierende Themen gegeneinander. Motive, die sehr markant erscheinen wechseln mit in sich ruhenden Themen.

(Siehe Notenbeispiel 1 der folgenden Seite: fis-moll Sonate)

Ein weiteres, äußerst typisches Merkmal ist die Verschiebung der betonten Zählzeiten auf unbetonte, d.h. Synkopen. Oft werden diese Verschiebungen ohne Auflösung über so weite Strecken geführt, dass man die Synkopen als Taktschwerpunkte wahrnimmt, was in solchen Fällen höchstwahrscheinlich Schumanns Gedanke dabei war. Er zeigt dies durch die ungewöhnliche Notation, in dem er Achtelbalken über die Taktstriche hinaus zieht.

(Siehe Notenbeispiel 2: fis-moll Sonate Takt 303ff)

Als letzter Punkt sei die rhythmische Vielschichtigkeit angeführt, die Schumann seinen Sätzen oft gibt. Zumeist lässt er dann zwei Stimmen rhythmisch gegeneinander kontrapunktieren. Die Durchsichtigkeit muss an diesen Stellen gut herausgearbeitet werden, was hohe Anforderungen an den Interpreten stellt. Diese kurzen Betrachtungen zur Rhythmik sollen vorerst genügen. Wenden wir uns also der Harmonik zu. Die *Harmonik* äußert sich nach zwei Richtungen hin: Nach einer horizontalen und nach einer vertikalen. Mit der horizontalen Ausbreitung ist der zeitliche Verlauf der Basslinie gemeint, die bei Schumann von überaus wichtiger stilistischer Bedeutung ist. Wie ein gewaltiges Kirchenschiff, das von prächtigen Säulen getragen wird, ist die Harmonik bei Schumann die starke Trägerin der Melodie. Welche Gestaltungsmittel verwendet Schumann nun genau? Ein wichtiger Aspekt ist der harmonische Rhythmus, d.h. In welchen zeitlichen Abständen wechselt die Harmonie? Dies ist eines der wichtigsten Ausdrucksmittel seiner Musik. Leidenschaftlich erregte Stellen äußern sich durch einen schnellen harmonischen Rhythmus, wehmütvoll klagende, aber auch ahnungsvolle, hoffnungsvolle Stellen erhalten einen langsamen harmonischen

Notenbeispiel 1: Klaviersonate fis-moll

Das unruhige Hauptmotiv

Das ruhige Seitenthema

Notensbeispiel 2: fis-moll Sonate Takt 303 ff

Rhythmus. Dieses Mittel setzt der Meister so vielseitig und abwechslungsreich ein, dass seine Werke allein dadurch bereits eine enorme Dynamik erhalten. Ein weiteres Charakteristikum ist die gezielte Verwendung der Basstöne. Ob Grundton, Terz oder Quinte im Bass erscheinen und auf welchen vorhergehenden Ton sie folgen, immer sucht Schumann damit einen angestrebten Ausdruck mit höchster Genauigkeit zu erreichen. Betrachtet man die Melodietöne und die Mittelstimmen, die Schumann über diese Basslinie legt, so nähern wir uns der vertikalen Betrachtung der Harmonik: In diesen zusätzlichen Stimmen differenziert er im Ausdruck noch genauer, indem er z.B. Töne hinzufügt (bei dominantischen Akkorden v.a. Septimen und Nonen) oder indem er seine Akkorde mit Vorhalten versieht. Eine befriedigend genaue Darstellung seiner Harmonik würde die Länge eines Buches erfordern. Daher sei abschließend Folgendes zusammengefasst: Als wichtigster Aspekt der Schumannschen Harmonik muss die Bassbewegung gelten. Die Wichtigkeit der Bassbewegung ist überhaupt ein Merkmal deutscher Kunstmusik (z.B. Bach, Beethoven, Weber, Wagner), die auf die Gestaltung der Basslinie viel mehr Aufwand verwandten als z.B. ihre italienischen Zeitgenossen oder auch viele französische Kollegen. Ein ausführliches Beispiel für seinen harmonischen Erfindungsreichtum folgt am Ende dieses Aufsatzes.

Somit soll nun der letzte Punkt untersucht werden, die *Melodie*. Hier treffen wir bei Schumann auf das stärkste Lebelement seiner Musik, auf den Kern seiner Musiksprache. In der Melodie spricht er die leidenschaftlichsten Empfindungen aus. Wenn Richard Wagner in seinem Werk "Oper und Drama" feststellt, dass das Wesen der Musik die Melodie sei², so kann man bei Schumann einen Begriff davon bekommen, wie allvermögend sich die Musik in einer solchen Melodie äußern kann. Er verwendet, ganz nach dem Vorbild Beethovens, eher kleine motivische Einheiten (meist in der Länge von 1-2 Takten), die später im Musikstück in ihre kleinsten Teile zerlegt, wieder zusammengesetzt und in neuer mannigfaltigster Gestalt uns vorgeführt werden. Die Stellen an denen Schumann uns die größeren Melodiebögen vorführt, also zu Beginn der Exposition oder in den lyrischen Themen, erscheinen gesänglich. An jenen anderen Stellen, an denen das thematische Material verarbeitet wird, stellt sich die Melodie eher in einem rhythmischen Gewand dar. Zwischen diesen beiden Achsen, also der rein rhythmischen und der rein gesänglichen (im natürlichsten Sinne melodischen), pendelt seine melodische Gestaltung und erzeugt hierbei die große Form. Damit sind wir bei der Frage angelangt: Wie erzeugt Schumann genau seine Form? Was ist neu und fortschrittlich daran, was alt und konventionell?

2 Vgl. Reclam: Oper und Drama S.110 ff.

Zunächst muss festgestellt werden, dass Schumann sehr stark vom Vorbild Beethovens lebte (zumindest was seine Klaviersonaten betrifft). Welche Aspekte jener Sonatenform von Schumann übernommen wurden, wurde oben schon angedeutet. Die Frage nach der Erneuerung ist die falsche Frage, denn man kann Äußerliches nur durch Äußerliches beantworten. Entscheidend ist, dass weder Beethoven noch Schumann die Form der Sonate willkürlich konstruiert, von außen hergerichtet haben, sondern dass sie einen bestimmten Inhalt auszusprechen suchten. Um diesen in höchster Deutlichkeit auszusprechen, musste die Form für diesen Ausdruck dementsprechend abgeändert werden. Daher gleicht keine Sonate Beethovens oder Schumanns einer anderen ihres Schaffens, weil der ausgesprochene Inhalt immer ein anderer ist, und somit jedes mal eine neue Form erfordert. Freilich war die Motivation des jungen, lebensfrohen Schumanns eine ganz andere als die des alten, weltweisen Beethovens, die Formen zu erweitern. Schumanns Inhalt war der Natur der Sache nach ein ganz anderer als der Beethovens, aber trotzdem ein so erfüllter und reicher, dass seine Musik die Menschen heute noch zu bewegen vermag. Wie kann man diesen Inhalt beschreiben? Die korrekte Antwort müsste lauten: Man kann es nicht, da der Inhalt absoluter Musik eben unaussprechlich ist. Trotzdem soll an dieser Stelle ein Versuch über die Tendenzen dieses Inhalts gemacht werden. Der geneigte Leser mag darüber hinweggehen, sollte ihm diese Darstellung missfallen. Schumanns Klaviersonaten sind von jugendlichem Feuer, von ungebändigter Leidenschaft erfüllt. Seine Leidenschaften sind dabei sehr spontan, äußern sich heftig und befinden sich ständig im Wandel (sh. die vielen Tempoänderung in der fis-moll Sonate 1. Satz). Auf der anderen Seite füllt er seine Musik mit tiefgründig ernster Nachdenklichkeit, mit tiefer Sehnsucht und wehmütigem Liebesschmerz. Diese Darstellung ließe sich beliebig fortsetzen, anzweifeln, widerlegen oder abändern: Bei dem Versuch den Inhalt absoluter Musik in unserer gewöhnlichen Sprache auszudrücken kann man nur immer im Unrecht sein, weil diese Sprache es eben nicht vermag. Jeder fühle sich aufgefordert, sich ein eigenes Bild davon zu machen. Abschließend soll nun ein ausführliches Beispiel für die Formbehandlung gegeben werden, an dem die meisten angesprochenen Aspekte aufgezeigt werden. Gegenstand des Beispiels ist das zweite, lyrische Thema der fis-moll Sonate am Ende der Exposition (Notenbeispiel 3): Nachdem die Sonate bis zum Eintritt dieses Themas eher in moll gehalten war (Einleitung und

Exposition) erscheint dieses Thema nun in A-Dur, das sich rhythmisch stark vom Hauptthema abhebt: Während die Exposition bislang in großer rhythmischer Unruhe verlief, beruhigt sich nun alles. Würde man den Beginn der Exposition mit den Worten *leidenschaftliche, heißerfüllte Liebesehnsucht* bezeichnen, so könnte man dieses Thema vielleicht mit den Worten *hoffnungsvolles Erwarten, das das Herz mit Wärme erfüllt*, versehen. Als ein spezieller Aspekt der Harmonik sei hier die große None in Takt 154 (Notenbeispiel 4) erwähnt, die dem Akkord einen sehr warmen, wohlgefälligen und doch drängenden Charakter verleiht.

Die Lage nach der Exposition könnte folgendermaßen beschrieben werden: Zu Beginn wilde Sehnsuchtsäußerung, dann hoffnungsvolles Erwarten. Etwas Unruhiges, verzweifelt Drängendes ringt mit hoffnungsvoller Ruhe. Wohin führt dieser Konflikt? Nachdem in der Durchführung vor allem das thematische Material vom Beginn der Exposition variiert wird, kehrt Schumann ganz zum Schluss zum lyrischen zweiten Thema zurück, wiederum im Zuge einer Beruhigung. Doch wie anders erscheint es uns jetzt! Die Antwort auf den Konflikt wird nun gegeben: Das Thema erscheint melodisch und rhythmisch identisch, aber in fis-moll; ab der zweiten Hälfte des Themenkomplexes schreibt Schumann *Lento* vor. Was hat dies für Konsequenzen? Ganz entscheidende! Das Thema erscheint in einer tieferen, düsteren Lage, es ist ganz in moll gehalten. Der Ausdruck ist sehr schmerzvoll, klagend und leidend. Vorhin kehrte sich die Aufregung zur hoffnungsvollen Ruhe, jetzt zur Resignation. Welch eine Veränderung! Um auf das Beispiel der Harmonik zurückzukommen (Notenbeispiel 5): Durch die Moll-Subdominante erscheint in den Oberstimmen eine kleine Sekundreibung. Der Fortschritt in der Oberstimme ist ein übermäßiger Sekundschritt, der in einen übermäßigen Dreiklang mündet. Der Ausdruck der ganzen Stelle verkehrt sich ins direkte Gegenteil. Diese unscheinbaren Veränderungen bewirken Gewaltiges: Der Nonakkord ist nun klagvoll, von Schmerz und unerfüllter Sehnsucht erfüllt. Die Wirkung dieser Stelle kann aber nur dann vollkommen zur Geltung kommen, wenn der Interpret sich all dessen bewusst ist. Dazu gehört zum Beispiel auch, dass das lyrische Thema in A-Dur beim ersten mal *a tempo* vorgetragen werden soll, so wie es im Notentext steht, und nicht im halben Tempo, wie viele Interpreten dieses Thema auffassen. Wie soll das *Lento* zum Ende hin noch einen wirkungsvollen Unterschied im Ausdruck erhalten, wenn das Thema bereits zuvor so langsam vorgetragen wurde?

Notenbeispiel 3:

Notenbeispiel 4:

Notenbeispiel 5:

Subdominante mit hinzugefügter großer None

Subdominante mit kleiner None, Sekundreibung (!)

Die Sonate ist ein Prozess von Entwicklungen, und dieser Prozess muss vom Interpreten verstanden werden, sonst wird er es vom Publikum nie. Dass die Harmonik an dieser Stelle das einzig wichtige formgebende Element ist, wird nun jedem verständlich sein. Die Harmonik ist generell Schumanns wichtigstes formgebendes Element, weil durch sie Entwicklungsvorgänge und Prozesse in einem großen Zusammenhange vorgestellt werden. Die Melodie und der Rhythmus wecken in uns die Erinnerung an ein Motiv, die Harmonik aber bestimmt letztendlich den Ausdruck. Schumann gestaltet seine große Form mit der Harmonik in der fis-moll Sonate bestimmter, als Beethoven es in vielen seiner Sonaten getan hat.

Wenn also im Schumann-Handbuch zu lesen ist: "Aus der Entlassung der Harmonie von formbildenden Aufgaben erwachsen ihr poetische Freiheiten (...)"³ (in Bezug auf die fis-moll Sonate), so behaupte ich, dass das genaue Gegenteil der Fall ist: Gerade in der harmonischen Formgestaltung erweist sich Schumann als Genie, hier leistet er seinen wichtigsten Beitrag, hierin teilt er den Inhalt mit, der seine Musik zur Unsterblichkeit erhebt.

Der letzte Punkt der in diesem Aufsatz besprochen wird ist Folgender: Was ist das Neue in Schumanns Formen?

Um diese Frage zu beantworten, muss man die Motivation des Künstlers zu seiner Kunst überhaupt erkennen: Schumann wollte aus innerer, menschlicher Notwendigkeit einen Inhalt aussprechen. Wenn dieser Inhalt von einer einfachen Form nicht getragen werden konnte, musste er diese so erweitern, dass sie eben des Ausdruckes fähig wurde, den er von ihr forderte. Wenn er also im 4.Satz der fis-moll Sonate große formale Kühnheiten unternimmt, die selbst seine Frau Clara Schumann als auch F. Liszt verunsicherten, dann deswegen weil nur diese Form sein leidenschaftlich-spritziges Lebensfeuer in diesem Fall halten konnte. In der späteren g-moll Sonate hingegen, in der der Inhalt ein ganz anderer ist, fühlte er sich nicht veranlasst, solche Eingriffe vorzunehmen. Der 1. Satz dieser Sonate ist der Sonatenhauptsatzform (wie man sie in der Schule erlernt) treuer als beinahe jede Beethoven-sonate. Schumann versuchte keineswegs in jeder Sonate alle Grenzen zu brechen, allein aus dem Neuerergeist motiviert. Dazu war er ein viel zu großer Künstler.

Und damit erkennen wir also die bezeichnende Eigenschaft des Genius Neues zu Schaffen: Es geschieht dies immer aus der inneren Notwendigkeit, einen Inhalt nach seiner Vollkommenheit hin auszudrücken, niemals aber aus äußerlicher Willkür. Das

3 Vgl. Tadday: Schumann Handbuch S. 200 - 201

wahre Genie bewegt sich innerhalb der Regeln trotzdem frei. Was hat Johann Sebastian Bach nur aus der pedantischen, trockenen Form der Fuge alles zu machen gewusst! Die Phantasie lässt sich das wirkliche Genie nicht durch irgendwelche Regeln binden. Die meisten schaffenden Künstler waren und sind heute noch jene Scharlatarne, die uns weismachen wollen, hinter ihren wirren Formgebilden finde sich irgendwo ein Inhalt. Wer sich davon beeindruckt lässt sind vor allem Kunstwissenschaftler, Kunstkritiker und die leider sehr weiten Kreise einer eingebildeten Kunstgessellschaft. ("Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel? In dieser Kunst möcht' ich was profitiren, denn heut zu Tage wirkt das viel." - Faust I)

Ein natürlich empfindendes Herz hingegen ist in seinem Urteil über die Kunst niemals befangen, da es in seiner Naivetät den Wert der Kunst besser als jeder (ein)gebildete Kunstkenner zu ermessen vermag. Bewahre sich jeder ein Stück von dieser Naivetät!

Als Abschluss sei hier ein Zitat von G.E. Lessing angebracht, der zu ebendiesem Thema einen allgemeinen Satz verfasst hat:

*"Neuerungen machen, kann sowohl der Charakter eines grossen Geistes, als eines kleinen seyn. Jener verlässt das alte, weil es unzulänglich, oder gar falsch ist; dieser, weil es alt ist. Was bey jenem die Einsicht veranlaßt, veranlaßt bei diesem der Eckel. Das **Genie** will mehr thun als sein Vorgänger; der **Affe** des Genies nur etwas anders."*⁴

In jedem Zeitalter gibt es sehr viele dieser Affen. Gerade in unserer Zeit lohnt es sich besonders, den ganzen Kunstbetrieb, und damit ist nicht nur Musik gemeint, auf diesen Aspekt hin zu überprüfen. Zu welcher Art von Genie Robert Schumann gehörte bedarf keiner Erläuterung. In hohem Respekt vor diesem Meister und in großer Bewunderung seiner Kunst sei diese Darstellung abgeschlossen.

Literaturhinweise:

Schumann Handbuch, U. Tadday (Herausgeber), Weimar 2006

G.E. Lessing: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften; Reclam; Stuttgart 2006

Richard Wagner: Oper und Drama; Reclam; Stuttgart 2008

Gez.: Alexander Fischerauer, Wien Januar 2011



4 Vgl. Reclam: Lessing, Literaturästhetische und theoretische Schriften, S.9

Schumann – Der Liedkomponist

„Die bedeutendsten Lieder sind bei denen zu finden, die sich nie für eine öffentliche Aufführung eignen werden“, so äußerte sich ein zeitgenössischer Journalist über Robert Schumanns Kunstlieder, die für den geneigten Klassikhörer unserer Zeit fast alle bedeutend sind und gleichwohl öffentlich aufgeführt werden. Dennoch wäre vor ca. 200 Jahren die heutige Aufführungspraxis im Liedbereich für viele Zeitgenossen Schumanns nicht denkbar gewesen. Robert Schumann ist einer der wichtigsten Vertreter des romantischen Kunstliedes, das spätestens seit Schubert für Hausmusik in ihrer reinsten Form steht. Denn das Kunstlied ist für den privaten, intimen Vortrag gedacht. Das Spannende an den Liedern Robert Schumanns ist jedoch, dass sich im Laufe seiner Schaffenszeit ein Konflikt genau in dieser Richtung entwickelte. Zwischen seinen beiden großen Liedschaffensphasen entwickelte sich nämlich die so genannte Fortschrittsbewegung (deren Ideale später in Richard Wagners Art zu komponieren gipfelten), die von einem Komponisten forderte, die intime Sphäre des Wohnzimmers zu verlassen und für das Volk, für den großen Konzertsaal zu schreiben. Man spricht häufig auch von einer Demokratisierung der Musik, wobei es übrigens bei weitem zu plump wäre, zu behaupten, Schumann hätte seine Tonsprache komplett verändert und seine späteren Lieder seien für den Konzertsaal geeignet, während die früheren nur im kleinen Kreise dargeboten werden dürfen. Nachdem Schumann vorwiegend Klaviermusik geschrieben hatte komponierte er 1840, seinem „Liederjahr“ den größten Teil der heute bekannten Lieder. Diese stehen noch deutlich in der Tradition Schuberts, dessen sämtliche Klavierlieder Schumann voller Begeisterung von einem Bruder Franz Schuberts erhalten hatte. Übrigens lange vor 1840, er begann also nicht sofort damit auch Lieder zu komponieren. Im Liederjahr entstanden unter anderem die Zyklen Dichterliebe, Frauenliebe- und Leben, Liederkreis und etliche mehr.

Schumann vollendete die Emanzipation des Klaviers, die ihren Ursprung vor allem in Schuberts Kunstliedern hat. Dies ist sicherlich auf seine gescheiterte Virtuosenkarriere als Pianist und seine zahlreichen vorangegangenen Klavierkompositionen zurückzuführen und gehört zu den typischsten Merkmalen der Schumann Lieder. Auch sticht der Komponist in seiner Textauswahl und -behandlung hervor. Er hatte sich ja schon früh zwischen einer literarischen und einer musikalischen Karriere entschieden, hatte also durchaus eine Begabung und fachliches Verständnis im

Literaturbereich. So vertonte Robert Schumann in den allermeisten Fällen zusammenhängende Gedichtgruppen, die so meistens eine Sinneinheit bilden. Strophenlieder, wie sie noch bei Schubert relativ häufig auftauchten (man denke an die Schöne Müllerin) schuf Schumann kaum. Jede Gedichtstrophe wurde einzeln und gesondert behandelt, wodurch der Komponist dem Text auf sehr gründliche Weise dient, ohne ihn jedoch durch Wiederholungen oder anderweitige Veränderungen in seiner Gewichtung zu verändern. Gerade Schubert wird genau das ja heute oft vorgeworfen. Bei der literarischen Begabung Schumanns ist dieser erhöhte Respekt vor dem Dichter natürlich auch nachvollziehbar.

Interessanterweise vertonte Schumann sehr viele seiner Zeitgenossen. Mit Vorliebe nahm er Texte von Heinrich Heine, der nur 13 Jahre älter war, zur Hand. Heine war es auch, dessen Worte Schumann als erstes durch seine Musik veredelte.

Interessanter Weise hörte Schumann nach 1840 relativ abrupt auf, Lieder zu schreiben und wandte sich verschiedenen anderen Kompositionen zu. Jedoch entstanden ab 1848, dem Revolutionsjahr, bis zu seiner Leidenszeit wieder Werke dieser Gattung. Wie schon angeklungen war dies die Zeit des Umbruchs und des Fortschritts. Schumann steckte hier sicherlich tief in dem oben beschriebenen Konflikt mit sich selbst und der Musikszene. Die Anhänger der Fortschrittsbewegung erwarteten eine stark auf den Text fixierte Art zu komponieren. Musikalisch gesehen ist es interessant, die Lieder der beiden Schaffensphasen gegenüberzustellen. Naheliegend ist sicherlich die Annahme, dass die frühen Lieder, also die von 1840, ganz der Romantik verschrieben sind und die späten ganz dem Fortschritt. So leicht ist es natürlich nicht. An Schumanns Beispiel lassen sich vielleicht einige Aspekte der allgemeinen Veränderung in seiner Schaffenszeit nachweisen und sichtbar machen. Jedoch änderte sich Schumanns Kompositionsstil sicherlich nicht so drastisch, dass man die Lieder aus den beiden Phasen polarisierend von einander abgrenzen kann.

Bei der Klärung der Frage nach den Veränderungen in den Schumannschen Liedkompositionen ist es sicherlich auch hilfreich sich die Frage zu stellen, wie der Komponist überhaupt zur besagten Fortschrittsbewegung stand. Hier ist die Quellenlage leider äußerst knapp. Hinweise auf seine Auffassung, wie eine Liedkomposition auszusehen hat erhalten wir wenn überhaupt, dann aus Kritiken und Besprechungen

neuer Kompositionen, die Schumann selber für seine Musikzeitschrift geschrieben hat. Alles was hier jedoch eindeutig zu sagen ist, ist dass er der Fortschrittsbewegung nicht abgeneigt war. Das weitere wäre Spekulation.

Rein musikalisch bleibt abschließend festzuhalten, dass sich Schumanns Liedkompositionen im Laufe der Zeit auf jeden Fall verändert haben. Die späteren Lieder fordern den Interpreten auf eine andere, subtilere Art heraus. Wenn zum Beispiel das „Waldgespräch“ (Liederkreis) mit „Meine Rose“ (Lenau-Lieder op.90) verglichen wird, stellt man fest, dass beide Lieder zunächst einmal anspruchsvoll sind. Im früheren Waldgespräch sieht sich der Sänger mit einem extrem hohen Spitzenton konfrontiert, der eine beeindruckende Wirkung erzielt. *Meine Rose* enthält keinen schwer singbaren Ton. Viel mehr lebt dieses Lied von einer rhythmischen Kompliziertheit, deren Anspruch dem Hörer nicht unbedingt immer bewusst ist. Insgesamt lässt sich die Veränderung in Schumanns Tonsprache als eine Hinwendung zu einer eher rhetorisch-pathetischen Stimmführung beschreiben. So wird der Text verständlicher, was von Richard Wagner in dessen Sprechgesangsstil auf die Spitze getrieben wurde.

So hat Robert Schumann sicher durch seine Liedkompositionen die Musikalischen Entwicklungen seiner Zeit mitgezeichnet.

Offen bleibt an dieser Stelle jedoch, ob die Veränderungen aus einer Hinwendung zu einer Entwicklung von außerhalb entstanden, oder ob Schumann sich nicht einfach als Komponist in seiner Tonsprache selber weiterentwickelt hat.

Fest steht, dass Schumanns Lieder eine exorbitant wichtige Rolle in der vokalen Kammermusik einnehmen und dass sich sicherlich mehr seiner Lieder für eine öffentliche Aufführung eignen, als die zeitgenössische Musikkritik damals vorausgesagt hat.

Literaturhinweise:

Das kleine Schumann Handbuch; P. Dannenberg; Rohwolt

Fortschritt und Kunstlied, U. Mahler, Katzbichler

Gez.: Virgil Mischok

Dichter, von denen Robert Schumann sich inspirieren ließ



Heinrich Heine



Joseph Freiherr von Eichendorff

Die Lotusblume

H. Heine

R. Schumann

Ziemlich langsam *p*

Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

sich vor der Son - ne Pracht, und mit ge - senk - tem Haup - te er -

war - tet sie träu - mend die Nacht. Der Mond der ist — ihr Buh - le, er

Piano

Pno.

Pno.

pp

12

weckt sie mit sei — nem Licht, und ihm ent-schlei - ert sie freund - lich ihr

Pno.

16

from - mes Blu - men-ge - sicht. Sie blüht und glüht und leuch - tet und

nach und nach schneller

nach und nach schneller

Pno.

20

star - ret stumm in die Höh'; — sie duf - tet und wei - net und zit - tert vor

ritard.
p

Pno.

24

Lie - be und Lie - bes - weh, vor Lie - be und Lie - bes - weh.

ritard.

Pno.

Mondinsel im Blumenmeer

Ein analytischer Versuch über Schumanns Heine-Lied *Die Lotosblume*, op. 25 Nr. 7

Vieles wurde in diesem Jahr über den Jubilar Robert Schumann gesprochen und publiziert. Eine große Zahl biographischer, interpretatorischer und analytischer Verlautbarungen befassten sich mit Person und Werk einer der faszinierendsten Komponistengestalten des 19. Jahrhunderts. Zu Jubiläen richtet sich das Rezeptionsinteresse im Allgemeinen auf neue Erkenntnisse über Musik, auf wissenschaftlich noch nicht Ergründetes, auf zuvor nicht behandelte Themen – die musikalische Analyse widmet sich bevorzugt denjenigen Objekten und Aspekten, die als singulär, idealtypisch oder zukunftsweisend erkannt werden und deshalb ergiebig erscheinen. Mit diesem Text möchte ich einen anderen Weg beschreiten und ein Musikbeispiel behandeln, das als unspektakulär, geradezu konventionell angesehen werden mag, zugleich aber in besonderer Weise repräsentativ und charakteristisch ist: Schumanns Vertonung von Heinrich Heines Gedicht *Die Lotosblume* für Singstimme und Klavier.

Das Beispiel entstammt dem Liederkreis *Myrthen*, einer Sammlung von sechszwanzig kurzen Stücken für Singstimme und Klavier, die Schumann für seine Braut Clara als Hochzeitsgeschenk komponierte und ihr zur Trauung am 12. September 1840 überreichte. Die *Myrthen* entstanden gemeinsam mit einer Fülle anderer Vertonungen während des „Liederfrühlings“ zwischen Januar und April 1840⁵ und erschienen Ende August 1840 als op. 25 beim Leipziger Verlag Kistner. Gemeinsam mit dem gleichzeitig komponierten und kurz zuvor veröffentlichten Heine-Liederkreis op. 24 sind sie Schumanns erste Publikationen von Liedern. Das Opus besitzt „weniger den Charakter eines festverbundenen Zyklus als [...] den eines eher locker gefügten Lieder-Albums“⁶; abgesehen von der tonalen Identität des Anfangs und Schlusses (beide Lieder stehen in As-Dur) fehlen der Sammlung „einheitsstiftende musikalische Faktoren“⁷. Neun verschiedene Autoren kommen zu

Heinrich Heine – *Die Lotosblume*

*Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.*

*Der Mond, der ist ihr Buhle,
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.*

*Sie blüht und glüht und leuchtet,
Und starret stumm in die Höh’;
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.*

Wort: deutsche Lyrik von Rückert, Goethe, Heine und Mosen trifft auf Texte einiger englischer Dichter. Die blühende Vielfalt in der Textauswahl der *Myrthen* lässt die Musikwissenschaft zu Metaphern aus der Botanik greifen – die Autoren sprechen von einem „bunten Brautstrauß“ oder von einem „Kranz“ aus der „bunten Fülle einzelner Blumen“⁸, deren lockere, den Anlass ihrer Auswahl widerspiegelnde Zusammenfügung als Sinnbild für den feierlichen Verwendungszweck der Musik dienen mag. Ob die Texte auch inhaltlich als Symbol für die gegen immensen Widerstand durchgesetzte Verbindung des Musikerpaares Clara und Robert stehen können⁹, vermag hier nicht erörtert zu werden.

FORM, SYNTAX UND RHYTHMIK

Die *Lotosblume* ist das siebte Lied der Sammlung: eine Miniatur von etwa zwei Minuten Spieldauer, überschrieben mit der Tempobezeichnung *Ziemlich langsam*. Die drei vierzeiligen Strophen von Heines Gedicht, erschienen 1827 im *Lyrischen Intermezzo* aus dem *Buch der Lieder*, werden ebenmäßig, ohne jegliche Dehnungen oder Erweiterungen, in einer einteiligen

5 Vgl. Geck 2010, S. 137. Hier wird die Entstehungszeit mit Anfang Februar bis Mitte März 1840 weiter eingegrenzt.

6 Vgl. Döge 2005, S. 143. Der Autor konstatiert zu den *Myrthen*, „ein inhaltliches Hervorgehen des einen aus dem anderen und damit ein handlungsmäßig ausgerichtetes Übergehen des einen in das Nächste“ sei nicht evident. Andererseits könne eine dennoch mögliche zyklische Auffassung inhaltlich begründet werden: das Opus sei kein Liederzyklus im Sinne der einem einzigen Dichter gewidmeten opp. 39 oder 48, sondern eine lose Folge von Vertonungen derjenigen Texte, die Robert und Clara angesprochen haben dürften und ihre „damalige Lebenssituation“ spiegelten. Zit. nach Spies 1997, S. 133.

7 Ebd.

8 Zit. nach Geck 2010, S. 139 sowie Wörner 1949, S. 206. Für ähnliche Formulierungen vgl. Spies, a.a.O.

9 Dies wird durch die verklärende Auffassung, in den *Myrthen* sei „das Motiv gegenseitiger Liebesbeteuerung“ und die Schilderung der „Seelenlage der Geliebten“ vorherrschend, nahe gelegt. Zit. nach Spies 1997, a.a.O.

musikalischen Form vertont. Schumann verzichtet auf eine motivische Reprise; Gedicht wie Lied sind jedoch so klar gegliedert, dass die ursprüngliche strophische Anlage stets erkennbar bleibt. Jede Zeile ist jeweils durch Pausen von der folgenden Zeile abgesetzt¹⁰ und nimmt den Raum von zwei Takten ein; hinzu kommen ein Einleitungstakt und die wiederholte Schlusszeile, so dass sich aus 12 Zeilen insgesamt 27 Takte ergeben. Auch die musikalische Syntax ist vollständig von der lyrischen Metrik abgeleitet. Das 6/4-Metrum eignet sich ideal zur Vertonung der Heine'schen Volksliedstrophen: komponiert werden überwiegend dreiehebige Jamben, die manchmal zu Daktylen erweitert werden – die zweite und dritte Zeile der ersten Strophe bilden eine volltaktige Ausnahme (Takt 4 und 6). Diese beharrliche Regelmäßigkeit im Rhythmus der Singstimme sowie die statischen, erst im vorletzten Takt aufgegebenen Viertel-Repetitionen des Klaviersatzes erwecken einen Eindruck unerschütterlicher Ruhe, bei der kleinräumige harmonische Veränderungen auffälliger hervortreten, als es in einer bewegteren Grundstimmung der Fall wäre.

Größtmögliche Geschlossenheit, sowohl in syntaktischer als auch in tonaler Hinsicht, ist festzustellen: Die Grundtonart F-Dur prägt sowohl die Anfangstakte als auch den zweifach kadenzierenden Schluss. Die erste Textstrophe wird in Periodenform vertont: einem Ganzschluss am Ende des zweizeiligen Vordersatzes (Takt 5) folgt ein weiterer, zur Oberquinttonart C-Dur modulierender Ganzschluss im Nachsatz (Takt 9). Der Zielton *c* wird dann mediantisch umgedeutet zur Terz der Variantparallele As-Dur, welche die erste Hälfte der zweiten Textstrophe bestimmt. Die ersten beiden, in sich eine ii-V-I-Kadenz formenden Zeilen entsprechen sich musikalisch, lassen den Satz aber unvermittelt zurück nach F-Dur schwenken (Takt 14), ohne eine wirkliche, tonal abgegrenzte Mittelsektion auszubilden. Zweite und dritte Textstrophe werden kadenzlos durch den trugschlüssig anmutenden chromatischen Bassgang *c-cis-c* verbunden¹¹. In erneuter Korrespondenz des ersten Zeilenpaars der dritten Textstrophe wird, *nach und nach schneller*, erstmals die Subdominantregion B-Dur berührt (Takt 18): in der Tradition formbildender Harmonik des 18. Jahrhunderts ein Signal für den nahenden Schluss.

Die Beschleunigung gipfelt im melodischen Hochpunkt, einem Vorhalt g^2-f^2 , der in der vorletzten Zeile (Takt 23) erreicht wird – zeitgleich mit dem finalen Wiedereintritt der Tonika, welche schließlich durch eine Kadenz mit doppeldominantischem Bassdurchgang *h-b* befestigt wird. Die beiden Schlusstakte kehren zum tiefen Klavierregister der ersten Textstrophe zurück, welches im Verlauf des Liedes zu Gunsten einer basslosen Mittellage aufgegeben worden war.

MELODISCHE BEWEGUNG

Eine Melodieführung in engen diatonischen Intervallen ist vorherrschend. Abgesehen von wenigen Dreiklangsbrechungen (Takt 16, Takt 24) verlaufen Singstimme und die zeitweise *colla parte* geführte Oberstimme des Klaviersatzes in schrittweiser Bewegung. Besonders prägnant zeigt sich dies zu Beginn des Liedes: in kleinstmöglichen Intervallen fällt die Singstimme vom Quintton zum Terzton¹², der mit der Wechselnote *gis* kurz unterschritten wird. Die Terz *a* wird, gleich einer barocken *circulatio*-Figur, durch die nebeneinanderliegenden Kleinsekunden *b-a-gis* markant umrahmt. Die zweite Textzeile befestigt die Grundstufe *f* und verläuft, abgesehen von dem Quartsprung *c-f*, gleichermaßen linear (Takt 4). Dieses melodische Prinzip wäre nicht so auffällig, würde es nicht im weiteren Verlauf konsequent beibehalten und durch die stetige Rhythmik intensiviert. Über das gesamte Stück ist eine stetige Erweiterung des Tonraums zu beobachten: der Oktavrahmen c^1-c^2 der ersten beiden Zeilen wird in der zweiten Textstrophe zum des^2 , später zum f^2 erweitert. Hiermit korrespondiert die dynamische Entwicklung der Singstimme, die ab Takt 14 in mehreren, sich nach und nach steigernden *crescendi* verläuft. Weitere Halbtonschritte prägen den auf die melodische Klimax zielenden Aufstieg zum g^2 (Takt 22); chromatische Gänge spielen auch in Bass und Mittelstimmen eine besondere Rolle (Takt 7-8, Takt 24f.). So zeigt sich die Melodik im Ganzen ungeerdet und „in die Höhe“ strebend – es entsteht eine intime, fast zerbrechliche Sphäre, welche in Verbindung mit dem Liedtext einen Hauch von Wehmut gewinnt.

¹⁰ Durch die jeweils ein oder zwei Viertelpausen währenden Zäsuren, welche inmitten einer jeden Doppelzeile eingeschoben werden, ergeben sich keine Unterbrechungen der melodischen Linie. Vgl. Fischer-Dieskau 1981, S. 57.

¹¹ Ob diese Harmoniewendung als Trugschluss gelten kann, soll später noch erörtert werden.

¹² Vgl. Fischer-Dieskau 1981, a.a.O. Der Autor stellt die Bedeutung der „schwebenden“, in die Terz mündenden und den nachfolgenden Quintton bereits antizipierenden Zeilenschlüsse in der ersten Textstrophe heraus.

HARMONISCHE DETAILS

Nach der periodisch geschlossenen ersten Textstrophe ist es vor allem die lyrische Mittelpassage, deren raffinierte Akkordfolge die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Schumann gestaltet die Passage des „buhlenen Mondes“ als mediantische Insel, abgegrenzt nicht nur durch ihre Tonalität, sondern auch durch das fehlende Bassregister und das eigens vorgeschriebene *pianissimo* – hier erklingt für dreieinhalb Takte in stringenter Deutung der Lyrik¹³ die bei weitem zarteste Passage des Liedes. Bemerkenswert ist innerhalb der zweiten Textstrophe die Reise vom harmonischen Tiefpunkt As-Dur (Takt 13) zum Hochpunkt A-Dur (Takt 17), ein Brückenschlag über acht Stationen des Quintenzirkels, der mit nur vier verschiedenen Binnenakkorden bewältigt wird¹⁴: As – C⁷₃ – F – C⁷₇ – F₃ – F^{5<} – B – C⁷ – A⁷₃ (Notenbeispiel). Anschließend wird der Übergang zwischen zweiter und dritter Textstrophe musikalisch völlig verschleiert: der Harmonieverlauf würde eine Schlusswendung nach d-Moll ermöglichen, welche jedoch durch zwei chromatisch gereihte Septakkorde umgangen wird. So folgt auf den Quintsextakkord A⁷ direkt der Terzquartakkord F⁷ (Takt 17-18), und die Komposition gerät, nachdem sie kurzzeitig in eine Kreuztonarten-Region ausgebrochen war, wieder in den *b*-Bereich, aus dem jene hervorgegangen war¹⁵. Lässt sich die Akkordverbindung über dem Bass *c-cis* noch trugschlüssig auffassen, so sträubt sich der folgende Schritt *cis-c* vehement gegen eine solche Deutung – zu vorwärtsdrängend stellt sich die Passage dar, um überhaupt einen Einschnitt empfinden zu können, der Terzquartakkord über *c* ist Neubeginn und kein Abschluss. Die weiten harmonischen Entfernungen, welche innerhalb der zweiten Textstrophe zurückgelegt werden, legitimiert Schumann durch eine zwingende kontrapunktische Logik der Mittelstimmen, welche als durchaus charakteristisch für seinen Tonsatz gelten kann. Zielakkorde sind häufig keine Ruhepunkte, sondern werden durch eine Sext- oder Quintsextakkordstellung abgemildert und ihrer Schlusswirkung beraubt. Dies gilt sogar für die melodische *anabasis* am Spannungshöhepunkt des Liedes (Takt 23),

13 Vgl. Kühn 1993, S. 85. Weiterführende Gedanken zum musikalisch-semantischen Gehalt der Komposition und zur Tonartensymbolik finden sich in den folgenden beiden Abschnitten.

14 Clemens Kühn merkt an, dass die Medianten As-Dur ohne Konsequenz bleibt und der Tonsatz auf engstem Raum wieder nach F-Dur zurückmoduliert, welches ebenso flüchtig behandelt wird. Vgl. Kühn 1993, S. 84.

15 Dieser Aspekt wird verschiedentlich in der Literatur betont. „Die Entfernung der Tonarten steht für die Situation der Liebenden“, die „flüchtig gestreifte entfernte Terzverwandtschaft“ symbolisiere Unerreichbarkeit; der Tonsatz werde „beim Gedanken an die Blume wieder in den F-Dur-Bereich zurückgeholt“. Vgl. Kühn 1993, a.a.O. und Spies 1997, S. 137.

die umgehend durch das bis dahin nicht gehörte Ereignis einer Doppeldominante in Frage gestellt wird.

LYRISCHE UND MUSIKALISCHE AUSSAGE

Um den Text vollständig erschließen zu können, muss deutlich gemacht werden, dass die von Heine besungene Pflanze nicht identisch mit der echten Lotosblume (*nelumbo*) ist, denn nur der so genannte Weiße Ägyptische Lotos oder Tigerlotos, in Wirklichkeit eine Seerosenart (*nymphaea lotus*), blüht tatsächlich in der Nacht. Diese Eigenschaft ist eine Grundvoraussetzung für die Semantik des Gedichts: der Kontrast hell-dunkel und die symbolische Spannung zwischen Sonne und Mond definieren das lyrische Sujet. Der romantische Topos des Nachtdylls als emotionaler Antrieb wird hier noch weiter differenziert – von entscheidender Bedeutung ist die Personifikation der Blume als ein empfindendes, zu eigener Äußerung und Gemütsbewegung fähiges Wesen. Die Protagonistin flieht die Sonne und öffnet sich allein dem Mond; dass es sich beim Ängstigen der Blume nicht um eine echte Gefahrensituation handeln kann, sondern um eine metaphorische Umschreibung der Nachtliebe, wird durch den Aspekt des Träumens sowie die musikalisch konventionelle Gestaltung der ersten Textstrophe evident. Analogien zur nach außen unsichtbaren, jedoch das volle Spektrum menschlicher Zuneigung nachempfindenden Gefühlswelt der Blume können in den ebenmäßigen, sich in Tonraum und Dynamik stetig steigernden Melodiephrasen gesehen werden. Die „Entschleierung“ des floralen Antlitzes findet im erstmaligen Erreichen des tonikalen Spitzentons \sharp (Takt 15) eine musikalisch-rhetorische Entsprechung; das „Blühen, Glühen und Leuchten“ steigert sich als melodische *gradatio* hin zum „Duften, Weinen und Zittern“ und damit zur finalen Klimax der Singstimme. Die poetischen Metaphern ziehen also musikalische Symbole nach sich. In der erwähnten, dem Mondschein gewidmeten Passage erhält die tonal gefestigte Sphäre der Lotosblume einen entrückten Gegenpol; durch das Aufeinandertreffen von As-Dur (der Tonart der tiefen, verinnerlichten Liebe) und F-Dur werden

und ihm ent-schlei-ert sie freund-lich ihr from-mes Blu-men-ge-sicht.

Notenbeispiel: Robert Schumann, *Die Lotosblume*, op. 25 Nr. 7, Takte 14 bis 17

die „Welt des Mondes“ und der Lotosblume in transzendierender Harmonik vereint. Laut Clemens Kühn ist „das Naturbild Chiffre unerfüllbarer [...] Sehnsucht; der Mond, in unüberbrückbarer Distanz“ erscheint als „Geliebter der Blume“¹⁶. Während letztere als emotional beteiligtes Wesen auftritt, erscheint der „buhlende“ Mond als eine rein pittoreske, in ihrer tonalen und klanglichen Inselhaftigkeit als *hypotyposis* inszenierte Figur. Sein außerirdischer Zauber könnte musikalisch nicht deutlicher indiziert werden als durch die Wahl einer terzverwandten Harmonie, welche durch den gemeinsamen Ton *c*, als Vorhalt auch im zwischenzeitlichen Des-Dur (Takt 10) enthalten, mit der Ausgangstonart verbunden wird – „harmonische Anlagen werden zur Metapher“¹⁷. Die Atmosphäre dieser Mittelpassage mag der Auslöser für eine Tendenz sein, der Komposition und ihrem Text eine gewisse Schwüle zu unterstellen¹⁸, was mir nicht zutreffend erscheint. Eine Auffassung des Gedichts als bloße Stimmungsliryk mag in gewissen Grenzen nachvollziehbar sein, reduziert Heines suggestive

Personifizierungen aber auf einen vagen Abglanz. Schumann verfährt in der musikalisch-semanticen Ausgestaltung seines Liedes äußerst konsequent, indem er sämtliche von der Vorlage vorgegebenen Affektnuancen in die Komposition übernimmt. Die *Lotosblume* lässt sich durch einen vereinfachenden, mitunter auf den ganzen *Myrthen-Liederkreis* übertragenen Interpretationsansatz nicht erfassen: sie ist mehr als nur eine Darstellung der Liebesehnsucht des Musikerpaares, das hier vermeintlich porträtiert wird.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Stück ist eines der beliebtesten Produkte von Schumanns erster intensiver Beschäftigung mit der Gattung des Liedes. Die ausführliche Rezeptionsgeschichte und Diskographie belegt allerdings nur seinen Bekanntheitsgrad, nicht seinen ästhetischen Rang – dieser erschließt sich erst einer genaueren analytischen Betrachtung. Aus der Perspektive des Hörers oder Interpreten

16 Alle Passagen zit. nach Kühn 1993, S. 84f. Ob die Aussage von Spies, das gesamte Lied thematisiere metaphorisch „die unerfüllbare Liebe zwischen dem Mond und der Blume“, angemessen ist, darf angesichts der ansonsten eher spekulativen Ausführungen des Autors bezweifelt werden. Vgl. Spies 1997, S. 133.

17 Kühn 1993, a.a.O.

18 Die Rede ist von einer „eigentümlich schwülen Stimmung“ besonderer „Klangreizeffekte“. Zit. nach Wörner 1949, S. 206. In ähnlicher Weise äußert sich Dietrich Fischer-Dieskau, der, offensichtlich inspiriert durch Wörner, von „ungehörten Klangeffekten und harmonischen Reibungen“ spricht, welche durch die „Schwüle des Gedichts“ hervorgerufen würden. Zit. nach Fischer-Dieskau 1981, S. 57. Worin diese „Effekte“ und „Reibungen“ konkret bestehen, wird von den Autoren nicht spezifiziert und bleibt aus analytischer Perspektive als eine bloße Setzung und atmosphärische Platitüde bestehen.

mag die *Lotosblume* keine maßgebliche Rolle im Liedschaffen Schumanns spielen, obwohl sich der Komponist dem Gedicht noch ein zweites Mal zugewandt hat¹⁹. Der Wert einer analytischen Auseinandersetzung mit dem Klavierlied *Die Lotosblume* ist exemplarischer, nicht exzeptioneller Natur: ihr Reiz liegt mitnichten im Nachvollzug bahnbrechender kompositorischer Neuerungen, sondern in der behutsamen Untersuchung semantischer Bezüge zwischen Text und Musik, wie sie in deutschen Lyrikvertonungen des 19. Jahrhunderts häufig zu finden sind. Für die

analysierende Person ergibt sich, so meine persönliche Erfahrung, ein beträchtlicher emotionaler und intellektueller Zugewinn. Das ästhetische Vergnügen des Hörens wird ergänzt durch einen erweiterten Blick auf kompositorische Strukturen und ein übergeordnetes Verständnis für die den musikalischen und sprachlichen Gestalten innewohnende Symbolik – ein würdiger Zugang zur Musik des Jubilaren im zweihundertsten Jahr nach seiner Geburt.

Gez.: Wendelin Bitzan

LITERATUR

Fischer-Dieskau, Dietrich (1981): *Robert Schumann: Wort und Musik. Das Vokalwerk*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Geck, Martin (2010): *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München: Siedler.

Kühn, Clemens (1993): *Analyse lernen*, = Bärenreiter Studienbücher Musik: Band 4, Kassel: Bärenreiter.

Döge, Klaus (2005): *Myrthen. Liederkreis op. 25*, in: Loos, Helmut (Hg.): *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Band 1, Laaber: Laaber.

Spies, Günther (1997): *Robert Schumann*, = Reclams Musikführer, Stuttgart: Reclam.

Wörner, Karl Heinz: *Robert Schumann*, Zürich 1949: Atlantis.



¹⁹ Es existiert eine weitere, mit dem Klavierlied nicht verwandte Vertonung des Gedichts für vierstimmigen Männerchor, die ebenfalls im Jahr 1840 entstanden und als Nr. 3 der *Fünf Lieder* op. 33 erschienen ist. Vgl. Geck 2010, S. 139. Der Autor vermutet, dass das Chorlied vor allem aus der Motivation entstanden sei, Schumanns Kompositionen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Künstler

In jeder Ausgabe der Zeitschrift erhalten ein oder auch mehrere Künstler die Möglichkeit sich dem Leserpublikum vorzustellen. Es wird eine Aufnahme extra für jede einzelne Ausgabe produziert. Zusätzlich können sich die Künstler mit einem Lebenslauf oder in einem Gespräch vorstellen. Diesmal können Sie das Lied Die Lotosblume, das im letzten Beitrag bereits analysiert wurde, auf der Website der Zeitschrift anhören oder herunterladen.

Aufnahme für die Ausgabe 03/2011

Die Lotosblume von Robert Schumann

Interpreten: Geneveva dos Santos (Gesang)
Istvan Matyas (Klavier)

Audio-Produktion vom 31.1.2011 in Wien
Aufnahme: Sebastian Vötterl, Alexander Fischerauer

Viel Vergnügen beim Hören!

Geneveva dos Santos studierte an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bei Prof. Michaela Krämer und an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Prof. Dr. Julia Bauer-Huppmann Gesang; sie ist diplomierte Gesangspädagogin und schloss ihr Operngesangsstudium mit Auszeichnung ab. Meisterkurse bei Ute von Garczynski, Julie Kaufmann, Klesie Kelly, Deborah York, Kai Wessel und Peter Ziethen bereicherten ihre musikalische Ausbildung. Neben zahlreichen weiteren Wettbewerbserfolgen ist sie erste Bundespreisträgerin des Wettbewerbs „Jugend musiziert“, Erasmus-Stipendiatin, DAAD-Stipendiatin und Gewinnerin des ABA Music Awards 2007.

Ihre rege Tätigkeit als Lied- und Oratoriumsängerin führte sie bereits in die Philharmonie Köln, nach Brasilien, Nigeria, Italien, Polen, Griechenland und Österreich. Zuletzt führte sie eine Einladung, das Eröffnungskonzert der Konzertsaison zu gestalten, im Herbst 2010 an die Boğaziçi-Universität nach Istanbul. Die deutsche Sopranistin spielte die Titelrolle „Dara“ in Martin Doepkes Musical „Dara und Gomo“. Als Sandmännchen und Taumännchen in Humperdincks „Hänsel und Gretel“ war sie neben ihrem Auftritt im Schlosstheater Schönbrunn 2009 auch in der Burgarena Reinsberg unter Martin Haselböck zu hören. 2010 erlebte man sie als 1. Nonne in der Oper „Engel aus Feuer“ von

Über Ihren Besuch auf unserer Website würden wir uns sehr freuen. Neben sämtlichen Aufnahmen finden Sie dort auch ein Archiv aller Ausgaben von Contrapunkt, umfassende Informationen zum Verein und dessen Aktivitäten sowie ein Forum, in dem Sie sich zur Zeitschrift äußern können.

Die Audioaufnahme finden sie unter
www.contrapunkt-online.net/audio



S. Prokofjew unter der Regie von Philipp Harnoncourt und der musikalischen Leitung von Marino Formenti im Theater Odeon. Im selben Jahr sang sie die weibliche Hauptrolle in Periklis Liakakis' SPAM-Oper, welche im Schauspielhaus Wien uraufgeführt wurde. Derzeit bereitet sie sich auf ihr Konzertexamen in Köln bei Prof. Kai Wessel vor.

Robert Schumann – Violinkonzert, d-moll, WoO 23

Die berühmtesten Violinkonzerte stammen von Beethoven, Brahms, Mendelssohn und Tschaikowski. Manch einer würde zu dieser "ersten Riege" auch noch die Werke von Bruch, Dvorak, Sibelius oder einige der Konzerte von Bach, Vivaldi oder Mozart zählen. Den wenigsten fiel allerdings ein, das Violinkonzert von Schumann an dieser Stelle zu nennen. Den meisten wird vermutlich nicht einmal bekannt sein, dass Schumann ein derartiges Werk geschrieben hat. Dabei ist es nicht einmal das einzige Stück für Violine und Orchester von ihm: 1853, im selben Jahr, in dem er auch das Violinkonzert vollendete, hatte er bereits die Phantasie für Violine und Orchester, Opus 131, komponiert, ein einsätziges Werk, das heutzutage etwas häufiger den Weg in die Konzertsäle findet als sein großer Bruder. Dass Schumanns Violinkonzert weitgehend unbekannt ist und selten gespielt wird, liegt nicht nur daran, dass das gesamte Spätwerk des Komponisten sehr kontrovers gehandelt wird, wurde Schumann doch bereits 1854 nach seinem Selbstmordversuch in die Endericher Pflegeanstalt eingeliefert, wo er 1856 verstarb. Nein, es liegt wohl auch daran, dass das Werk eine besondere Entstehungs- und Aufführungsgeschichte hat, die im Folgenden skizziert werden soll.

Der Anstoß zur Komposition des Violinkonzerts kam wie auch schon bei der Phantasie von dem mit Schumann befreundeten Geiger Joseph Joachim. Dieser hatte 1853 auf dem von Schumann mitgestalteten Niederrheinischen Musikfest mit Beethovens Violinkonzert brilliert und danach in einem Brief an den Freund vermerkt: "Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, außer der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk ans Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!" Nachdem Schumann das Werk vollendet hatte, schickte er es Joachim - wie auch schon bei der Phantasie mit der Bitte um violintechnische Verbesserungsvorschläge. Außerdem trug er ihm die Uraufführung an, die auf dem nächsten Niederrheinischen Musikfest stattfinden sollte. Allerdings durchkreuzte das Düsseldorfer Konzertkomitee diese Absicht, indem es darauf bestand, Joachim solle nochmals das Beethoven'sche Violinkonzert zum Besten geben, was keinen Platz für eine weitere dreisätzige Komposition für Violine und Orchester ließ. Stattdessen sollte Schumanns einsätziges Phantasie aufgeführt werden. Nicht Joachim oder Schumanns Frau Clara versuchten also eine Aufführung des von ihnen für missraten gehaltenen Werkes zu

verhindern, wie einige spekulative Aussagen der Schumannliteratur andeuten. Im Gegenteil: Beide hatten sich zuvor recht positiv zum Konzert geäußert, wengleich Joachim einige technisch extrem anspruchsvolle Passagen vor allem im polonäsenartigen Finale zur Sprache brachte. In einem Brief an den mittlerweile nach Enderich eingelieferten Freund erwähnt Joachim sogar: "Könnte ich Ihnen doch Ihr Dmoll Concert vorspielen; ich habe es jetzt besser inne, als damals in Hannover; wo ich es in der Probe Ihrer so unwürdig spielen mußte, zu meinem großen Verdruß, weil ich den Arm beim dirigieren so sehr ermüdet hatte." Und Schumann antwortete darauf: "O könnt ich mein D-moll Concert von Ihnen hören, von dem meine Clara mit so großem Entzücken geschrieben." Allerdings setzte nach Schumanns Tod 1856 ein Wandel der Einschätzung nicht nur des Violinkonzertes sondern des gesamten Spätwerks des Komponisten ein. Joachim und Clara Schumann beschlossen das bis dato noch nicht aufgeführte Werk weiterhin der Öffentlichkeit vorzuenthalten, nachdem sie 1857 noch über eine Uraufführung diskutiert hatten. Nun änderte sich auch ihre Einschätzung des Violinkonzerts: Hatten beide vor Schumanns Tod das Konzert sehr geschätzt, so bat Clara Joachim nun gar um eine Bearbeitung des letzten Satzes: "[...], wenn Sie mir einen recht herrlichen letzten Satz gemacht." Das Konzert blieb also weiterhin unter Verschluss.

1898 schließlich, auch Clara war inzwischen verstorben, wurde Joachim von seinem Biographen Andreas Moser nach dem Schumann'schen Violinkonzert gefragt, das sich in seinem Besitz befand. Hatte er 1857 noch von "wunderschönen Stellen" im ersten und zweiten Satz gesprochen, so monierte er nun die hohe violintechnische Schwierigkeit im Gegensatz zur nicht ganz so ausgiebigen musikalischen Substanz und weitere Dinge: "Der Umstand, daß es nicht veröffentlicht worden ist, wird Sie schon zu dem Schluß bringen, daß man es seinen vielen herrlichen Schöpfungen nicht ebenbürtig an die Seite stellen kann." Und: "Es muß eben leider gesagt werden, daß es eine gewisse Ermattung, welcher geistige Energie noch etwas abzurufen sich bemüht, nicht verkennen läßt." Nachdem 1907 schließlich auch Joachim verstorben war, veräußerte dessen Sohn Johannes einen Großteil der Dokumente und Noten seines Vaters an die Preußische Staatsbibliothek, darunter auch Schumanns Violinkonzert. Allerdings verhängte auch er einstweilen eine Veröffentlichungssperre, die erst 100 Jahre nach Schumanns Tod enden

dürfe, also 1956. Vorübergehend verschwand das Werk in der Versenkung, obwohl mehrere Leute immer wieder erfolglos versuchten die Preußische Staatsbibliothek zur Herausgabe zu bewegen. Erst als 1935 Georg Schünemann Direktor der Musikabteilung wurde und auch Johannes Joachim durch den befreundeten Verleger Wilhelm Strecker (Schott-Verlag) der Herausgabe zustimmte, war die Stunde des Violinkonzerts gekommen. Es ist allerdings unlegbar, dass die Geschichte der Veröffentlichung eifrig von den nationalsozialistischen Kulturverantwortlichen vorangetrieben wurde. Man suchte einen deutschen Ersatz für das ehemals beliebte, von den Spielplänen gestrichene Violinkonzert des Juden Mendelssohn. Strecker hatte ursprünglich den jungen Menuhin für die Uraufführung auserkoren und dieser hatte sich auch hellauf begeistert, ja emphatisch über den zugesandten Notentext geäußert: "This concerto is the historically missing link of the violin literature; it is the bridge between the Beethoven and the Brahms concertos, though leaning more towards Brahms. Indeed, one finds in both the same human warmth, caressing softness, bold manly rhythms, the same lovely arabesque treatment of the violin, the same rich and noble themes and harmonies. There is also a great thematic resemblance. One is struck with the fact that Brahms could never have been what he was without Schumann's influence!" Für die Reichskulturkammer war es aber natürlich undenkbar, das Konzert im Ausland uraufführen zu lassen, zumal mit einem jüdischen (!) Geiger. So fand 1937, 84 Jahre nach seiner Entstehung, die Uraufführung im Deutschen Opernhaus in Berlin anlässlich einer hochrangigen nationalsozialistischen Veranstaltung statt. Eugenie, die jüngste Tochter Schumanns, hatte aus der Schweiz vergeblich versucht, die Aufführung zu verhindern. Georg Kulenkampff übernahm den Solopart, Karl Böhm leitete die Berliner Philharmoniker. Zuvor hatte man das Werk noch von Paul Hindemith bearbeiten lassen, natürlich heimlich, da er ebenfalls Jude war. Hindemith hatte einige Passagen geändert und vor allem im Finale Oktavgriffe eingebaut, wohl um die Brillanz zu steigern. Yehudi Menuhin hingegen machte sich für die originale Fassung stark und spielte diese auch kurz darauf auf Schallplatte ein. Wurde die Uraufführung in Deutschland weitgehend positiv, bisweilen sogar begeistert aufgenommen, so war das Urteil im Ausland kontroverser. Dies lässt sich wohl primär als Widerstand gegen die nationalsozialistische Propaganda des Konzerts deuten und nicht so sehr gegen das Werk selbst. Bis zum zweiten Weltkrieg wurde das Werk noch von verschiedenen anderen Geigern in Deutschland

aufgeführt. Der Krieg und die politische Nutzung des Violinkonzerts durch die Nationalsozialisten verhinderten aber eine vorurteilsfreie und differenzierte Auseinandersetzung mit dem Werk, sowohl in Deutschland als auch im Ausland. Nach 1945 wurde Schumanns Violinkonzert nur selten aufgeführt, auch wenn einige Geiger wie Menuhin sich sehr dafür einsetzten.



Joseph Joachim

Im ausgehenden 20. Jahrhundert stiegen dann langsam die Aufführungszahlen, das Werk wurde bekannter gemacht. Peter Tschaikowski, selbst Schöpfer großartiger Musik und großer Bewunderer Schumanns, schrieb 1871 über den bereits verstorbenen Kollegen: In Schumanns Musik »finden wir den Widerhall geheimnisvoller Prozesse unseres Seelenlebens, jener Zweifel, Depressionen und Aufblicke zum Ideal, die das Herz des heutigen Menschen bewegen. Die Geschichte hat für Schumann noch nicht begonnen.« Im Schumann-Jahr 2010 anlässlich seines 200. Geburtstag kann man durchaus sagen, dass die Geschichte für Schumann nun endlich begonnen hat. Immer mehr Musikkritiker und

-wissenschaftler sehen nun sein Spätwerk in Kontinuität mit seinem früheren Schaffen. Im Zuge der kompositorisch-ästhetischen Neueinschätzung findet nun auch langsam das Violinkonzert die ihm gebührende differenzierte, vorurteilsfreie Beurteilung. Dieser Artikel will das Schumann Violinkonzert nicht in den Himmel loben oder als Maß aller Dinge hinstellen. Er will nur dazu aufrufen, sich selbst ein Bild von einem Werk zu machen, das nie wirklich eine faire Chance hatte, durch sich selbst zu wirken und die Hörer und Kritiker unbefangen zu erreichen. Wer sich auf dieses Werk einlässt, wird schnell feststellen, dass es alles andere ist als das Werk eines Geisteskranken. Und sollte dieser Jemand dann trotzdem möglicherweise sogar

berechtigte Vorbehalte gegen das Schumann'sche Violinkonzert haben, so sei ihm abschließend ein Zitat des Komponisten selbst mit an die Hand gegeben. 1832, als vom Violinkonzert noch längst keine Rede war und Schumann erst wenige Stücke wie die ABBEG-Variationen oder die Papillons komponiert hatte, schrieb er Folgendes in sein Tagebuch: "Es gehört nicht viel dazu, das Meisterhafte anzuerkennen, denn dieses ist eine gereinigte, erhöhte, schöne Natur. Wer aber die einzelnen Vorzüge eines guten, jedoch nicht tadelfreien Werkes nicht auffindet, sieht auch nicht in die tiefen Tugenden eines classischen Werkes hinein."

Gez.: Justus Bogner

Quellen:

Michael Struck – Meisterwerke der Musik: Schumann, Violinkonzert d-Moll (1988, Wilhelm Fink Verlag)

<http://home.arcor-online.de/sdfkjmusik/SchumannViolinkonzert.htm>

<http://www.br-online.de/br-klassik/starke-stuecke/starke-stuecke-schumann-violinkonzert-ID1207386536064.xml>

<http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/was-ist-wirklichkeit-was-ist-wahrnehmung/>



Clara Schumann, ca. 1850

Musikalische Fachbegriffe / les termes techniques musicales

Die Noten/ les notes

| | |
|--|---|
| der Bassschlüssel/ Violinschlüssel | la clé de fa, la clé de sol |
| C, D, E, F, G, A, H | do, re, mi, fa, sol, la, si |
| Cis, Dis, Fis, Gis, Ais/ Des, Es, Ges, As, B | do dièse, re dièse etc./ do bémol, mi bémol etc. |
| Kreuz/ B/ Auflösungszeichen | le dièse, le bémol, le bécarré |
| der Takt/ Taktstrich | la mesure, la barre de mesure |
| Ganze/ Halbe/ Viertel/ Achtel/ Sechzehntel | le rond/ la blanche/ le noir/ le croche/ le double-croche |
| das Pausenzeichen | le silence |
| die Tonleiter | la gamme |
| Dur/ Moll | majeur/ mineur |
| die Tonart | le ton |
| C-Dur/c-moll | do majeur/ do-mineur |
| Cis-Dur/ Cis-moll | do dièse majeur/ do dièse mineur |
| D-Dur/ d-moll | re majeur/ re mineur |
| Es-Dur/ es-moll | mi bémol majeur/ mi bémol mineur |
| Etc. | etc. |

Die Instrumente/ les instruments

| | |
|---|---|
| die Streicher/ das Streichquartett | les cordes/ le quatuor à cordes |
| der Bogen | l'archet |
| Geige/ Bratsche/ Cello/ Kontrabass | le violon/ l'alto/ le violoncelle/ la contrebasse |
| die Bläser | les cuivres |
| Trompete/ Posaune/ Horn/ Tuba | la trompette/ le trombone/ le cor/ le tuba |
| Oboe/ Klarinette/ Englischhorn/ Fagott/ Flöte | le hautbois/ la clarinette/ le cor anglais/ le basson/ la flûte |
| das Klavier/ der Flügel | le piano/ le piano à queue |
| die Orgel/ das Cembalo | l'orgue/ le clavecin |
| die Taste/ die Klaviatur | la touché/ le clavier |
| verstimmt | desaccordé |
| das Schlagzeug | la batterie |

Die Probe/ la répétition

| | |
|------------------------------------|----------------------|
| Dirigent | le chef d'orchestre |
| dirigieren | diriger |
| der Einsatz | le départ |
| die Partitur, die Noten | la partition |
| der Taktstock | le baguette |
| langsamer werden/ schneller werden | rallentir/ accélérer |
| aus dem Takt kommen | perdre le rythme |
| Eine Stelle (in einem Stück) | un passage |
| umblättern | tourner la page |
| stimmen | accorder |

Der Chor/ la chorale

| | |
|------------------------------|--|
| Sopran/ Alt/ Tenor/ Bass | le soprano/ l'alto/ le ténor/ le basse |
| der Chorleiter | le chef de chœur |
| der Atem/ einatmen/ ausatmen | le souffle/ aspirer/ respirer |
| das Einsingen | l'échauffement |
| auf der Stimme sein | être sur la voix |
| das Zwerchfell | le diaphragme |

die Stimmgabel

le diapason

Das Üben/ travailler

üben
 Orgel üben
 Geige spielen
 ein Stück auswendig lernen
 ein Stück auswendig können/ spielen
 einen Fehler spielen/ „Ich habe mich verspielt“
 die Fingersätze
 die Übezeiten
 müde sein
 vom Blatt spielen
 vom Blatt singen

travailler/ repeter
 travailler sur l'orgue
 jouer du violon
 apprendre un morceau par coeur
 savoir/ jouer un morceau par coeur
 se tromper/ „Je me suis trompé“
 les doigtés
 les horaires de répétition
 être fatigué
 déchiffrer
 faire le solfège

Die Musikwerke/ les oeuvres musicales

die Sonate
 ein Satz
 das (Solo)-Konzert
 das Gesamtwerk
 langsam/ schnell/ belebt
 weich, dolce
 mesuré/ avec une liberté de mesure
 gesungen, cantabile/ ausdrucksvoll

la sonate
 un mouvement
 le concerto
 l'oeuvre integrale
 lent/ vite/ animé
 doux
 gemessen, im Takt/ frei im Takt
 chanté/ expressif

Das Konzert

die Eintrittskarte/ die Reservierung
 die Uraufführung
 ausverkauft
 Rang/Reihe/Platz
 die Pause

le billet/ la réservation
 la première représentation
 complet
 le balcon/ le rang/ le place
 l'entracte

Die Musiker/ les musiciens

ein Musiker/ eine Musikerin
 der Profi
 der Amateur

un musicien/ une musicienne
 le professionnel
 l'amateur

Die Musikhochschule/ le conservatoire

die Pforte
 der Überaum
 der Saal
 Schlange stehen
 die Verwaltung

l'accueil
 le studio
 le salle
 faire la queue
 l'administration

Gez.: Matthias Flierl

CD-Vorstellung:

Ragna Schirmer: Brahms Händel-Variationen, Walzer und Rhapsodien

Dem bekannten Diktum Richard Wagners von 1863 über Brahms Händel-Variationen, dass man hier sehe, was noch in den alten Formen geleistet werden könne, wenn einer komme, der sie zu gebrauchen wisse, macht Ragna Schirmer in ihrer bei „Berlin Classics“ erschienen Aufnahme alle Ehre. Trotz ihrer noch nicht allzu langen Karriere vermag sie dem Kosmos von Brahms op. 24 Leben einzuhauchen und den nötigen Spannungsbogen zu ziehen, dessen dieses Werk bedarf. Den Händel-Variationen, die man ohne weiteres zu den ganz großen Variationszyklen für Klavier zählen darf, nähert sich Ragna Schirmer von Händels ursprünglicher B-Dur Suite für Cembalo kommend. Allerdings bleibt es nicht bei einer Betrachtung aus barocker Perspektive, sondern führt zu tieferem Empfinden des Werks aus sich heraus. Freilich reicht dies noch nicht an die Einspielung eines Wilhelm Kempff heran, doch tut dies der durchgehend hohen Qualität keinen Abbruch.

Weiterhin sind auf der CD die wunderbar schlichten Walzer op. 39 enthalten. Diese waren von Brahms ursprünglich zu vier Händen gesetzt worden, allerdings gab er kurz darauf auch eine Fassung für zwei Hände heraus, die hier eingespielt wurde. Viele Melodien fanden auch Verwendung in Brahms'schen Kunstliedern und umgekehrt. Schirmer zeigt wie man aus der auf den ersten Blick einfach wirkenden Musik durch großes pianistisches Vermögen eben auch Brahms Meisterschaft zur Geltung bringen kann.

Abgerundet wird die CD durch die zwei Rhapsodien op. 79. Diese fallen im Vergleich ein wenig ab, auch hier wird solides geboten, aber der Pianist gelingt es nicht an das Niveau der Händel-Variationen und Walzer anzuknüpfen.

Dennoch bleibt die Aufnahme empfehlenswert, vor allem zum Kennenlernen der Händel-Variationen scheint sie sehr geeignet.

Gez.: Martin Holzmann

Buchkritik

Brigitte Hamann: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*

Kaum eine Familiengeschichte hat wohl zu solch einer widersprüchlichen und verwirrenden Rezeption geführt wie die der Familie Wagner. Brigitte Hamann legt mit "Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth" in vielerlei Hinsicht eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit diesem Thema vor. Dieses Buch vereint die Lebensgeschichte Winifred Wagners mit dem Aufstieg und Fall Adolf Hitlers in Deutschland, beleuchtet die vielfältigen Beziehungen des Hauses Wagner zu den geistigen und politischen Größen Deutschlands im dritten Reich und ist nicht zuletzt eine äußerst anschaulich dargestellte Geschichte des 20. Jahrhunderts. Durch die Verwendung vieler neu erschlossener Quellen wird dem Leser ein intimer Einblick in die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des vorigen Jahrhunderts gewährt. Brigitte Hamann wertet nicht, sondern bemüht sich um eine differenzierte Darstellung, stellt Menschen auch in ihren Widersprüchen dar. Diese dogmatische Arbeitseinstellung, die die Autorin bis zum Schluss konsequent verfolgt, bietet dem Leser die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung zu bilden.

Wenige Kommentare, wenig Wertung, zahlreiche historische Quellen aus erster Hand: Dies sind die Eigenschaften, die dieses Buch zu einer wertvollen historischen Darstellung machen.

Brigitte Hamann

Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth

PIPER

687 Seiten

ISBN: 3-492-04300-3

Preis: Ca. 15 € (Amazon)

Gez.: Alexander Fischerauer

Musikrätsel

| | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|---|----|----|----|
| 1 | | 2 | | 3 | 4 | | 5 | 6 | 7 |
| | ■ | | ■ | 8 | | ■ | 9 | | |
| 10 | | | 11 | | ■ | | 12 | ■ | 13 |
| | ■ | 14 | | ■ | 15 | | 16 | | ■ |
| 17 | | | | 18 | | | | ■ | 19 |
| | ■ | | 20 | | | ■ | | 21 | 22 |
| | ■ | | ■ | | 23 | | 24 | ■ | 25 |
| 26 | 27 | | | | | | | | 28 |
| ■ | 29 | | ■ | ■ | | ■ | 30 | | |
| 31 | | | | | | | | | ■ |

Waagrecht

- 1 leiser werden (musik.)
- 8 Lat.: und
- 9 weder noch: either ... (engl.)
- 10 musikalische Form
- 13 ägyptischer Sonnengott
- 14 Abk.: Natrium
- 15 Franz. Chansonsängerin: Edith ...
- 17 Wanderstab
- 20 Nutztier
- 21 Handlung
- 23 Gewässer
- 25 Fragewort (ugs.)
- 26 Ital.: Pauken
- 28 Abk. für Tischtennis
- 29 Kfz.-Kennz. Cello
- 30 zu keinem Zeitpunkt
- 31 Halbtonleiter

Senkrecht

- 1 Orchesterleiter
- 2 Komponistenschule im 18. Jh: ... Schule
- 3 Fremdwortteil: neu
- 4 Tonsilbe
- 5 Abk.: Normal Null
- 6 Ansammlung von Häusern
- 7 Lat.: Bete!
- 11 Konjunktion
- 12 Lat.: dieser
- 15 mitteleurop. Gericht aus Mais-Grieß
- 16 Teil einer Oper
- 18 Klebeband (Marke)
- 19 Engl.: Staat, Nation
- 22 altertümlich
- 24 Tierprodukt
- 27 pers.. Fürwort
- 30 Abk.: Nickel

Preisrätsel

- 1 Welcher Religion gehörte der Dirigent Hermann Levi an, der die Uraufführung des Parsifal von Richard Wagner leitete?
- 2 Welcher Komponist gilt als der produktivste der Barockzeit?
- 3 Welche Oper beginnt mit den Worten "O wär ich schon mit dir vereint"?

Die Auflösung des Rätsels mit jeweils einer kleinen Erläuterung erfolgt in der nächsten Ausgabe.

Wurden alle 3 Fragen richtig beantwortet, können Sie einen Preis (z.B. Eine CD) gewinnen. Da wir noch nicht von einer breiteren Leserschaft für diese Ausgabe ausgehen können, kann das Preis-Ausschreiben erst ab der nächsten Ausgabe durchgeführt werden. Diesmal erhalten aber Sie bereits einen Vorgeschmack.

Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden. Ohne die zahlreichen Mithelfer wäre sie nicht zu verwirklichen gewesen. Diese Ausgabe ist erst der Auftakt zu diesem Projekt. Ab der nächsten Ausgabe werden noch zwei weitere Sparten hinzukommen: Ein Konzertkalender sowie Einführung in musiktheoretische Begriffe (Erläuterung eines Themas aus dem Bereich der Musiktheorie). Um die Zeitschrift weiterhin herausgeben und vor allem drucken zu können sind wir zum einen auf eine breitere Leserschaft als auch auf weitere Mithelfer angewiesen.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Website etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in **gedruckter** Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet. Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitglieder-versammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen. Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Website bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.



Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Website www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V.
z.Hd. Alexander Fischerauer
Alois-Harlander-Str. 7A
84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende

16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement
(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Website oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Website einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben).

Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.
VR-Bank Landshut
Kontonr: 143 7887
BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein
Contrapunkt e.V.
 Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut
 E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer
 Martin Holzmann

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Gestaltung des Titelblattes

Elisabeth Schagerl

Artikel

Lena Fischerauer, Wendelin Bitzan, Virgil Mischok,
 Martin Holzmann, Justus Bogner, Alexander Fischerauer,
 Matthias Flierl

Audioproduktion

Sebastian Vötterl
 Alexander Fischerauer

Druck

Alba Digital Druck & Kopie (Wien)

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift Contrapunkt. Dieses beinhaltet vier gedruckte Ausgaben pro Jahr. Das Abonnement kann unter Einhaltung einer einmonatigen Frist gekündigt werden. Andernfalls wird es nach einem Jahr automatisch verlängert. Ihre Daten werden vereinsintern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgliedschaft beantragen: ja / nein

 Vor- und Zuname

 Adresse (Straße, Hausnummer)

 PLZ

 Stadt

 Telefon

 E-mail (optional)

Kontoverbindung:

 Kontoinhaber

 Kreditinstitut

 Kontonummer

 BLZ

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

 Ort, Datum

 Unterschrift

In der nächsten Ausgabe:**Gustav Mahler – Artikel zum 100. Todesjahr des Komponisten****Einführung in die Stufen- und Funktionstheorie****Orientalische und abendländische Musiksysteme im Vergleich****Akustik alter und neuer Konzertsäle****und mehr...****Bildnachweis:**

Für diese Ausgabe wurden ausschließlich gemeinfreie Bilder verwendet.

Seite 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Robert_Schumann_1839.jpg&filetimestamp=20060111081704

Seite 5: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Spitzweg,+Carl%3A+Der+B%C3%BCherwurm?hl=der+bucherwurm>

Seite 8: Nutzungsinhaber: Hans Weingartz; Titel: Robert und Clara - nach dem Original von Ernst Rietschel (1846)

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Zwickauschumann2.jpg&filetimestamp=20101024121859>

Lizenz: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode>

Seite 10: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Robert_Clara_Schumann.jpg&filetimestamp=20090128151807

Seite 15: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Schumann_daguerreotypie.jpg&filetimestamp=20090726091947

Seite 17: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Eichendorff.jpg&filetimestamp=20101205103436>

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Heinrich_Heine.jpg&filetimestamp=20041202001050

Seite 24: Bleistiftzeichnung von L. Fischerauer

Seite 27: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Joseph_Joachim.jpg&filetimestamp=20060819140814

Seite 28: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Clara_Schumann_2.jpg&filetimestamp=20071210132653

Seite 35: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gustav-Mahler-Kohut.jpg&filetimestamp=20090715170458>

Alle Notenbeispiele wurden mit Notensoftware von den jeweiligen Artikelverfassern erstellt.

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0

www.doblinger-musikverlag.at