

Robert Schumann

Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette

(ad lib. Violine oder Violoncell) op. 73 (1849)¹

I. *Zart und mit Ausdruck*

(Analysearbeit im Rahmen der Diplomprüfung von Benjamin Sprick)

Denn Phantasie gibt es nur in der Technik.²

Einleitung

Die Auffassung, in der romantischen Musik sei die Melodie der »primäre Ausdrucksträger«³ während der Harmonie eine eher ordnende und logisch-rationale Funktion zukomme, findet sich teilweise auch in der Schumann-Literatur.⁴ Eng verbunden mit dieser Ansicht ist die Annahme, die Melodiebildung sei die genuine Aufgabe der künstlerischen »Erfindung«, des »Poetischen« oder gar eines »Genialen«, während die Harmonie lediglich strategischen bzw. »technischen« Erwägungen entspreche.⁵ Eine derartige, in solchen Unterscheidungen immer mitgedachte, »Arbeitsteilung« zweier deutlich voneinander abzugrenzender Sphären (»Melodie« und »Harmonie«) lässt sich allerdings in Schumanns Musik nur sehr selten aufzeigen. Darüber hinaus widerspricht sie seinem Glauben an die Einheit stiftende Kraft einer romantischen Idee des Musikalisch-Poetischen und der kreativen Integration harmonisch-melodischer Prozesse in seinen Werken.

Am *Fantasiestück op. 73* in a-moll lässt sich das von Schumann bereits in jungen Jahren formulierte ästhetische Programm »durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie [...]«

¹ Ich beziehe mich in der Analyse auf die Fassung für Klavier und Violoncello.

² Deleuze/Guattari 1980, 470.

³ Vgl. Appel 1981, 259.

⁴ Vgl. zum Beispiel die Aussage von Wolfgang Gertler: »Die Melodie beherrscht bei Schumann die Harmonie und überwuchert sie.« (zitiert nach Moßburger 2005, 9ff.)

⁵ In diesen Fällen scheint es, als würde der klassizistisch geprägte Ausspruch Hegels, »das Poetische in der Musik [...] ist erst die Melodie«⁵ auch zur Grundlage einer musikalisch-poetischen Theorie der Romantik gemacht. Hegel zufolge »befaßt« die Musik »nur die wesentlichen Verhältnisse, welche das Gesetz der Notwendigkeit für die Tonwelt ausmachen, doch nicht selber schon, ebenso wenig wie Takt und Rhythmus, eigentlich Musik sondern nur die substantielle Basis, [...] auf dem die freie Seele sich ergeht.« (Hegel 1986, 185) Das »Poetische der Musik« und die »Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Töne ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildermild erhebt« ist Hegel zufolge »erst die Melodie.« (Ebd.)

die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken«⁶ analytisch aufzeigen, weil hier die gesamte harmonische und formale Konzeption eines romantischen ›Charakterstücks‹ von einer kleinen melodischen ›Zelle‹ beeindruckt wird. Die ›Schattierungen der Empfindung‹ von denen Schumann spricht, erscheinen hier unter anderem als die verschiedenen Weisen der Einbettung und Kontextualisierung einer melodischen Wendung, durch die ein permanenter musikalischer Perspektivenwechsel vollzogen wird. Wie in kleinen Bleistift-Studien wird so ein und derselbe melodische Zusammenhang in immer neuen und voneinander abweichenden harmonischen Kontexten beleuchtet und schattiert.

Zu dieser knappen Charakterisierung passt, dass Schumann den Titel ›Fantasiestücke‹ einem literarischen Werk über einen berühmten Zeichner und Radierer entlehnt hat: das Vorbild ist E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*.⁷ Womöglich haben die folgenden Zeilen aus dieser Sammlung Schumanns Kompositionsweise in op. 73 inspiriert:

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren phantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? – Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Compositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die, ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja in einander heraustreten, sodaß das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.⁸

Wie dem hier Gewürdigten auf seinen »phantastischen Blättern« gelingt es auch Schumann im »kleinen Raum« eines musikalischen Charakterstücks – »durch ein paar kühne Striche angedeutet« – eine zusammengedrückte Fülle von musikalischen ›Gegenständen‹ zu erschaffen. Auf diese Weise wird es – im Rückschluss von Schumanns Motto – auch möglich, durch die feineren Schattierungen der Harmonie tiefer in die Geheimnisse der Empfindung einzudringen.⁹

⁶ Schumann 1854, 27.

⁷ Hoffmann 1854. Gemeint ist hier der französische Zeichner, Kupferstecher und Radierer Jaques Callot (1593-1625). Schumann verwendete den Titel ›Fantasiestück‹ auch in op. 12 (1838, für Klavier), op. 73 (1849, für Klarinette und Klavier), op. 88 (1842/50, für Klaviertrio) und schließlich für op. 111 (1852, für Klavier).

⁸ Hoffmann 1854, 3.

⁹ Vgl. hierzu Moßburger 2006, 196.

Analyse

Die drei *Fantasiestücke op. 73 für Klarinette und Klavier* entstanden in Schumanns laut eigener Aussage kompositorisch fruchtbarstem Jahr 1849 und gehören zum Typus der sogenannten »Charakterstück-Sammlungen«, die er – nachdem er sie im klavieristischen Bereich der »Davidsbündlerperiode« entwickelt hatte – in der Dresdner Zeit auf die Kammermusik übertrug.¹⁰ Schumann verfolgte die Absicht, in einer für die halböffentliche Musikziersphäre bestimmten Literatur zu einer kleinbesetzten Musik mit ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen vorzustoßen. Verdeutlicht wird das durch die Tatsache, dass die *Fantasiestücke* ursprünglich *Soiree-Stücke* heißen sollten – Musik also, die in einem privatem und intimen Rahmen aufgeführt und dem kritischen Urteil eines Fachpublikums ausgesetzt wird. Besonders im ersten der *Fantasiestücke op. 73*, das den Gegenstand der folgenden Analyse bilden wird, ist eine deutliche Abkehr von jeglichem virtuos-konzertanten Habitus und eine Hinwendung zu poetischen und subtilen Ausdrucksformen zu spüren.

Das erste *Fantasiestück* in a-moll folgt der Struktur einer dreiteiligen, erweiterten Lied-Form: Auf einen ersten Teil (A, T. 1–21) folgt ein kontrastierender Mittelteil (B, T. 21–36), der teilweise an A anknüpft. Auf die Reprise (A', T. 37–56) folgt abschließend eine Coda (T. 57–69).

A

Abschnitt A ist in zwei, jeweils 10 Takte lange Unterabschnitte geteilt, die ich im Folgenden als A1 und A2 bezeichnen werde.

A1 (T. 1–10): Die melancholische Grundstimmung des Satzes (»Zart und mit Ausdruck«) findet einen ersten Niederschlag in der melodischen Formung des Cello-Ansatzes T. 2f., der sich nach kurzem und metrisch nicht ganz eindeutigem Klaviervorspann von der Terz ausgehend über die Sekunde durch einen Tritonus-Sprung zur Sexte *f* öffnet, um von dort in Skalenbewegung zum Halbschluss auf *gis* herabzusinken. Die Themendevise *c – h – f – e* enthält die zentrale melodische »Keimzelle« des Satzes *f – e* in Originalgestalt und Transposition. Im Verlauf des Satzes werden verschiedene Möglichkeiten der harmonischen Kontextualisierung dieser melodischen Keimzelle ausgelotet. Die Replik *e – f* T. 4 im Cello, die ein Reflex zur einleitenden Klavierwendung in T. 1 ist, lässt bereits innerhalb der ersten Phrase T. 1–6 ein vielschichtiges Spiel von Halbtonbeziehungen entstehen. In harmonischer Hinsicht ist sie in eine Wendung zur Moll-subdominante eingebettet, deren Hervorhebung durch ein *For*te im Klavier die wichtige Rolle

¹⁰ Im selben Jahr wie die *Fantasiestücke op. 73* entstanden auch das *Adagio und Allegro für Horn und Klavier op. 70*, die *Romanzen für Oboe und Klavier op. 94* und die *Stücke im Volkston für Cello und Klavier op. 102*.

der IV. harmonischen Stufe für den weiteren Verlauf des Satzes ankündigt. Das *f* fällt T. 5 wieder ins *e* zurück, um von dort aus zu einer melodischen Nachsatzkadenz anzusetzen, die den bisherigen melodischen Verlauf zurückführt (*gis – a – f – e – d – c*). Sie entfaltet sich über einem stufigen Bassgang, der durch eine elementare kadenzielle Rückwendung (III-II-V-I) T. 6 nach a-moll schließt. Derartige »barockisierendes«, stufenweise fortschreitende Bassbewegungen spielen im gesamten Stück eine tragende Rolle.¹¹

Gleich zu Beginn T. 1/2 zeigt sich in der Behandlung des Tonschrittes *e – f* auch die spezifisch kontrapunktische Vorgehensweise Schumanns: Der Ansatz der Cellostimme imitiert in Gegenbewegung (»*motu contrario*«) quasi dialogisch den durch ein *Fortepiano* hervorgehobenen Einsatz der Klaviermelodie. Diesen Tritonus greift die Cello-Stimme in einer Art »Mikro-Dialog« mit dem Klavier auf (Öffnung *h – f*, T.2) wodurch ein kontrapunktisches Beziehungsgeflecht aus »komplexen horizontalen und vertikalen Stimmbewegungen«¹² zwischen Klaviermelodie und Cellostimme seinen Ausgang nimmt. Das Eigentümliche von Schumanns freistimmiger und romantischer Polyphonie besteht dabei – in Abgrenzung etwa zu intervallisch-komplementären Verfahrensweisen bei Bach – in der Art und Weise, wie einzelne Melodiebestandteile miteinander verwoben werden. Es ist nicht immer ganz klar, ob der Einsatz einer Stimme nun die vorangegangene Melodie fortsetzt, oder aber einen Kontrapunkt zu dieser bildet. Die Stimmen gehen ineinander über und durchkreuzen sich derartig, »dass sie als Einzelne – nicht mehr sinnvoll zu verfolgen sind, sondern vielmehr ein komplexes Ganzes ergeben.«¹³ Deutlich wird das bereits zu Beginn T. 1-6 wie die folgende Abbildung zeigt:

The image shows a musical score for the first six measures of a piece. It consists of three staves: a single bass staff for the cello and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The piano part begins with a forte piano (*fp*) dynamic. The cello part starts with a half note *e* in the first measure, which is a tritone interval from the piano's *f*. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accidentals, and dynamic markings like *f* and *fp*. The first measure is labeled 'T. 1ff.'.

Beispiel 1: Kontrapunktisches Geflecht T. 1-6 (dreistimmiger Gerüstsatz)

¹¹ Vgl. zum Beispiel die Bassbewegung III-IV-V-I in T. 19ff.

¹² Bahr 2008, 276.

¹³ Vgl. Moßburger 2006, 197. Diese musikalische Verbindung von disparaten Strukturelementen zu einem »harmonischen« Ganzen entspricht auch einer romantischen Auffassung von »Phantasie«. Vgl. beispielsweise Jean Paul: »Aber etwas Höheres ist die Phantasie oder Bildungskraft, sie ist die Welt-Seele der Seele und der Elementargeist der übrigen Kräfte; [...]. Die Phantasie macht alle Teile zum Ganzen – statt dass die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen – und alle Weltteile zu Welten, sie totalisiert alles, auch das unendliche All.« (Paul 1990, 47)

Nicht die einzelne, vom Satz abgehobene Stimme ist hier entscheidend, sondern deren Integration in das Satzganze und ihre Wechselwirkung mit anderen, am Satzgefüge beteiligten Momenten.¹⁴

Nach einem erneuten Cello-Ansatz T. 7, der den bisherigen Spitzenton *f* nach *g* überbietet folgt in T. 9 eine Kadenz nach *d*. Auffällig ist hier die Ausweitung der Halbton-Bezüge: Die »Keimzelle« *f* – *e* wird in Takt 8 zu *b* – *a* transponiert. Diese Transposition erscheint auch als ein Reflex der Bassbewegung im Übergang von T. 8 zu T. 9: Die Zwischendominante A7 zur IV. Stufe *d* wird in T. 9 durch einen *g*-moll-Sextakkord mit Quartvorhalt erreicht, wobei der Basston *b* durch eine »Gabel« hervorgehoben wird.¹⁵ Bereits in dem eröffnenden Abschnitt T. 1–10 macht sich in formaler Hinsicht ein »narratives« Prinzip bemerkbar, da – wie in einer Erzählung – verschiedene musikalische »Sätze« bzw. Sinneinheiten aneinandergereiht werden. Bei aller gebotenen Vorsicht Begriffe aus der klassischen Formenlehre vorschnell auf Schumanns Formensprache zu übertragen könnte man hier unter Umständen auch von zwei Eröffnungsansätzen mit Vordersatzcharakter sprechen (T. 1–6 und T. 7–10).

A2 (T. 11–21): A2 ist im Kontrast zu A1 sehr gedehnt und »redundant«, weil sich einige Wiederholungen und Zusammenfassungen finden. Es erscheint als würde sich in den Takten 11–16 musikalische und seelische Spannung aufbauen, die sich dann im »Ausbruch« T. 17 entlädt. Im Kontrast zur Melodik des Anfangs steht zunächst die simultan geführte Bewegung zwischen Melodiestimme und Klavier, die den Ambitus der melodischen Anfangswendung *a* bis *f* chromatisch durchschreitet (T. 11ff.). Die Linie *h* – *c* – *cis* – *d* wird T. 12 in diminuierter Bewegung wiederholt, wodurch eine metrische Asymmetrie entsteht. Diese findet T. 13 in der zweifachen, gleichsam verträumten und introvertierten Wiederholung der transponierten phrygischen Wendung *b* – *a*,¹⁶ deren Ultima im Klavier durch *f* unterterzt wird, ihre Fortsetzung. Die für Schumann typische heterophone Melodieführung zwischen Cello und Klavier ergibt sich T. 12ff. durch die zwischen Triolen und Achteln entstehenden minimalen rhythmischen Differenzen. In T. 15 ist die Koinzidenz vom phrygischen Halbschluss im Klavier und dem sich aus der Logik der chromatischen Melodie ergebenden Ton *dis* bemerkenswert.¹⁷

Dem Abschnitt A2 liegt eine sequenzielle Struktur zugrunde: Die Bewegung ab T. 11 setzt in F an und wird dann in *a* sequenziert (T. 14ff.). Die sich insgesamt steigernde Sequenz ist asym-

¹⁴ Vgl. Moßburger 2006, 197.

¹⁵ An diese auf dem Klavier nur schwer realisierbare, typisch »romantische« Spielanweisung in Verbindung mit dem Basston *b* wird in der Coda des Satzes – in einem anderen harmonischen Kontext – noch einmal angeknüpft (Vgl. T. 57ff.).

¹⁶ Dieser steht die Extraversion der Wendung *h* – *c* T. 16/17 gegenüber.

¹⁷ *Dis* wird als leittöniges (doppeldominantisches) Signum *n* zwei formal wichtige Schnittpunkten des weiteren Verlaufs noch einmal aufgegriffen: In der Rückleitung zur Reprise T. 35f. und in der Coda T. 61.

metrisch konstruiert: 4 Takte in F (T. 11-14) stehen 3 Takten in a (T. 15-17) gegenüber. Die Takte 13 – 15 sind ein weiteres Beispiel für die Kontextualisierung der Eingangswendung $e - f$: e wird T. 13 in melodischer Hinsicht zur Penultima nach f , das im Übergang von T. 14 zu T. 15 wieder phrygisch nach e zurückgeführt wird. Diese Bewegung entspricht der Cellostimme aus T. 4/5.

Auf dem melodischen Höhepunkt T. 17, der mit einer plötzlichen Öffnung von a nach F verbunden ist, wird der bisherige Spitzenton b (T. 9) im Cello nach c überboten. Der Ambitus \times reißt \times hier förmlich auf, weil der fallenden Dezime im Bass der Oktavsprung im Cello entgegengesetzt wird. In der harmonischen Gegenüberstellung von a-moll und F-Dur deutet sich bereits T. 17 die großräumige Ausweitung nach F in T. 29ff. an. Nach dem phrygischen Halbschluss T. 19, der mit einer erneuten Kontextualisierung der Anfangswendung $f - e$ verbunden wird, folgt ein Appendix, der in die III. Stufe von a C führt. Die F-Ebene wird hier zum melodischen Wendepunkt, weil sie – nunmehr steigend – im Bass von der 6. Stufe in a zur 4. Stufe der in T. 21 erreichten C-Ebene umgedeutet wird. Sie bildet ein Schamier, durch das die erwartete Kadenz abgelenkt wird. An dieser Stelle wird die Doppeldeutigkeit von f als phrygische Penultima nach e oder Antepenultima nach C gezeigt und damit die melodische Wendung $f - e$ vom Anfang in einen weiteren Kontext gerückt.

Im A-Teil lässt sich in harmonischer Hinsicht ein übergeordneter Stufengang ausmachen: I. Stufe (T. 1), IV. Stufe (T. 10) und V. Stufe (T. 19), die T. 21 in die III. Stufe abgelenkt wird.

B

Auch der B-Teil ist in zwei gleich lange Abschnitte unterteilt: B1 (T. 21–28) und B2 (T. 29–37).

B1 (T. 21 – 28): Die kurze, über eine 7-6 (bzw. 4-3)-Vorhaltskette erreichte Ausweitung nach C T. 21, wird sehr rasch wieder nach a zurück geführt (T. 24). Dabei kommt es in den Takten 22 und 23 zu einer Koinzidenz der Töne as und gis , die zu einer Mischung aus Dur und Moll durch die gegenseitige Übernahme der Hauptstrebetöne (des Leittons 7-8 in Dur und 6-5 in Moll) führt.¹⁸ Dieser \times enharmonische Wendepunkt \times wird an dieser Stelle in zwei verminderte Septakkorde eingekleidet und in die Bewegung der Melodiestimme integriert: $h-d-f-as$ T. 22 und $gis-h-d-f$ T. 25 (mit einem besonders schönem Quartvorhalt im Klavier T. 26 auf Zählzeit eins). Die verfrühte, für den Beginn eines Mittelteils eher ungewöhnliche Rückkehr zur Grundtonart a

¹⁸ Da diese beiden \times künstlich \times eingefügten Strebetöne enharmonisch unterschiedliche Lesarten der gleichen Tonstufe darstellen, jedoch in dichter Folge zu einem Richtungswechsel führen, nennt Reinhard Bahr sie \times enharmonischen Wendepunkt der parallelen Dur- und Moltonarten \times .

in T. 24 bereitet die Kontrapartie T. 29ff. vor, weil sie den Schein einer möglichen Reprise und mit ihm die aufmerksame Erwartung des Zu-Kommenden hervorruft: T. 24 wird die Anfangswendung $e - f$ in Klavier und Cello gemeinsam zitiert – hier könnte die Reprise einsetzen. T. 27 wird im Cello der Oktavsprung aus T. 17 in Erinnerung gerufen und in eine Achtelfigur eingebunden, die das Modell für die rhythmische Bewegung ab T. 29 bildet.

BII (T. 29–36): Der Mittelteil T. 29ff. fällt klanglich und harmonisch vollkommen aus dem Rahmen. Der kadenzierende Quartsextakkord nach a T. 28 wird nicht eingelöst¹⁹, sondern quatrugschlüssig (fallende None im Bass $e - f!$) nach F abgebogen. Auch kommt es in rhythmischer Hinsicht zu einer Art ›Stagnation‹: Im Gegensatz zu dem restlichen Partien des Satzes finden sich hier keine kontrapunktischen Stimmverwicklungen, sondern eine homophone Klangfläche, die mit metrischer Gleichförmigkeit (laufende Triolen und Achtelbewegung) korrespondiert. Die großflächige Ausweichung zur VI. Stufe T. 29ff. kann in harmonischer Hinsicht als ›Unterterzierung‹ von a gehört werden: Sie ist ein Plateau, auf dem sich das f aus der Anfangswendung zur eigenständigen Ton-Ebene verselbstständigt hat. Diese Unterterzierung von a durch F ist bereits in dem melodischen Höhepunkt T. 17 präfiguriert, wo sich – durch einen Oktavsprung in der Melodiestimme ausgelöst – die Harmonie plötzlich von dem zuvor mehrfach kadenziell bestätigten a nach F öffnet.

Das e aus der Anfangswendung T. 1 wird T. 31f. in den verminderten Septakkord $e-g-b-des$ eingebettet, der allerdings durch einen F -Orgelpunkt veruneindeutigt ist: Man weiß hier nicht genau, ob es sich um eine Dominante (verminderter Dominantseptnonakkord von F) oder um eine Molleintrübung der Subdominante in Gestalt des verminderten Septakkords (s) handelt. Plagale und authentische Kadenz erscheinen an dieser Stelle in einem bzw. ›geheimnisvoll miteinander verschränkt.

Auf diese Weise finden sich hier auch zwei miteinander verschränkte Kontextualisierungen der ›Keimzelle‹ $e - f$. In *harmonischer* Hinsicht, wird an die Wendung zur IV. Stufe aus T. 4 angeschlossen, indem die Unterquinttendenz $a - d$ in neuem Kontext verdeutlicht wird ($F - b$). In *melodischer* Hinsicht bedeutet die Integration des Tones e in die durch den verminderten Septakkord verfremdete plagale Kadenz eine Umkehrung der Anfangssituation: Während das f am Anfang des Stückes als Strebeton zur V. Stufe E gehört wird (Vgl. Übergang von T. 4 zu T. 5), erscheint e hier in umgekehrter Bewegungsrichtung leittonig zur Tonika F .

An dieser Stelle wird also nicht nur das Klangbild eingetrübt, sondern auch die Funktionalität ins Diffuse und Unbestimmte abgedrängt. Man könnte diesen Abschnitt auch als ›Zwischengefüge‹

¹⁹ Erst T. 37 im Zusammenhang des Reprisesansatzes kommt es zu einer ›nachträglichen‹ Einlösung des kadenzierenden Quartsextakkordes T. 28.

oder »Parenthese« bezeichnen.²⁰ In formaler Hinsicht ist T. 29ff. der (nach innen gekehrte) »Höhepunkt« des Satzes, weil hier die harmonische Gegenwelt zu a, F ihre Ausführung findet. Das ist kein Widerspruch: Die formalen Höhepunkte finden sich bei Schumann häufig nicht an strukturellen Schnittstellen, sondern in (vermeintlich) redundanten Partien, in denen sich poetische »Traumwelten« aufbauen.²¹

Auch die Rückleitung von der F-Ebene des Mittelteils zur Reprise des A-Teils vollzieht sich durch eine Kontextualisierung der melodischen Kernidee des Satzes: Die phrygische Wendung $e - f$ aus T. 13f. wird T. 33ff. geschärft, gesteigert und ausgeweitet. T. 34 müsste – analog zu T. 19 – die Erwartung eingelöst werden nach F zurückzugehen. Stattdessen wird das e als 2. Stufe nach d zurückgerichtet (T. 34). Zusätzlich wird durch die Tritonusrelation im Bass T. 33-35 (Bassbewegung $f - e - d - c - h$), die melodische Wendung des Anfangs $c - h - f - e$ reflektiert und die Kadenz fundiert. Die phrygische Variante $c - h$ aus der Anfangswendung wird T. 35 nach H-Dur als leittönig geschärfte Doppeldominante geführt. Diese äußerst komplexe und dichte Passage, die exakt in der Satzmitte T. 33 ansetzt, ruft noch einmal die zentralen harmonischen und melodischen Vorgänge des Satzes ins Gedächtnis zurück. Zwischen d (T. 34) und H7 (T. 35) ergibt sich – vermittelt durch den Durchgang C – darüber hinaus ein Septgegenklangverhältnis (Karg-Elert).

A'

Die Reprise des A-Teils setzt T. 37 auf der V. Stufe von a an. Thematische und harmonische Reprise sind also voneinander dissoziiert, ein Ganzschluss nach a findet erst in T. 42 statt. Das ist in der bis T. 54 ansonsten wörtlich wiederholten Reprise des A-Abschnittes ein kleines aber feines Detail: Die weit entfernte Traum-Welt des F-Dur-Plateaus T. 29ff. zieht noch bis in die Reprise ihre Kreise, weil sich diese – gleichsam *pianissimo* und harmonisch *uneindeutig* – ins musikalische Geschehen hineinschleicht.

Coda (T. 57–69)

Der Übergang in die Coda geschieht in Cello und Klavier nicht simultan. Während das Thematik im Klavier T. 56 bereits in die Coda hineinführt, schließt die Cello-Kantilene $e - f - gis -$

²⁰ Unter »Zwischengefüge« oder »Parenthese« verstehe ich einen Einschub, der einen angesetzten Prozess – wie hier den einer (verfrühten) Reprisenkadenz nach a – unterbricht

²¹ An dieser Stelle kommt auch der (romantische) Begriff der »Fantasie« ins Spiel. Der Fantasierende kann nicht mehr richtig zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden. Er befindet sich in der »Unbestimmbarkeitszone« einer träumerisch-irrealen Verwandlung wie sie – in musikalischer Hinsicht – auch die Passage T. 29ff darstellt.

a die Reprise noch ab und führt die melodische Wendung aus T. 5 (*gis-a-f-e*) demonstrativ zurück. Zu Beginn der Coda wird die Kadenz nach *a* T. 57 imperfiziert und durch die in die Unterquinte transponierte phrygischen Wendung *b – a* nach *d* geführt (T. 60). Deren melodische Ultima wird T. 61 in der Oberstimme durch das leittönige Signum *dis* imperfiziert. Die nachfolgende Solo-Kadenz mündet in einer phrygischen Wendung *f-e*, die – in Abänderung von T. 4/5 – in die Quinte der Dur-Tonika *A* T. 65 geführt wird. Diese Neukontextualisierung der Wendung *f – e* wird in den folgenden Takten in Anlehnung an T. 13/14 in verträumter Weise wiederholt und in eine melodische Schlusswendung über *A* geführt, die die nun aufgehellte Terz *cis* noch einmal in exponierter Lage beleuchtet.

In der Coda kommt es zu einer verdichteten »Zusammenfassung« des bisherigen Verlaufs: Die Keimzelle des Stücks – der Halbton – ist im übermäßigen Sextakkord auf *f* und seiner Auflösung in den Quartsextakkord von *a* T. 61/62 simultan gefasst: Die Wendungen *f – e* und *dis – e* werden im Klavier T. 64 von der Wendung *b – a – gis – a* gefolgt. Der kadenzierende Quartsextakkord nach *a* wird (wie in T. 29 nur abwärts) in T. 63 nach *d* geflohen. Hier zeigt sich noch einmal deutlich, das *d*-moll als wichtiges tonales Zentrum des Satzes fungiert. Am Ende des Satzes (T. 63-65) lässt sich unter Umständen auch der Plagalschluss *d A* heraushören, weil die subdominantische Funktion durch den *sforzato*-Akkord T. 63 im Verhältnis zur schwachen Dominante T. T. 65 (*gis*) als hervorgehoben erscheint. Das entspricht auch dem gesamten Verlauf des Satzes, in dem es keine starke Dominante aber eine deutliche Tendenz zur Unterquinte gibt. Der »Konflikt« zwischen Ober- und Unterquintebene wird in T. 64 noch einmal durch die Gegenüberstellung der leittönigen Signen (*b* und *gis*) hervorgehoben.

Zusammenfassung

Durch die besondere und neuartige Form der Polyphonisierung im *Fantasiestück* op. 73 gelingt es Schumann in ein liedhaftes »Charakterstück« ein Höchstmaß an Komplexität hinein zu komponieren. Es sind hier vor allem die aus der Melodik gewonnenen harmonischen Brüche und Mehrdeutigkeiten, die das typisch »Romantische« ausmachen.

Durch die differenzierte Integration der Melodie in das Satzganze kommt es teilweise zu einer Art »Rollentausch«: Hatte die Harmonik in der Klassik – grob verallgemeinernd gesprochen – noch eine stark logische und formunterstützende Funktion, beginnt sie hier die Form zu unterwandern und in ein diffuses Licht zu rücken. Das ist immer dann zu spüren, wenn an formalen Schnittstellen die äußerlich sehr schlichte, manchmal sogar »barockisierend« und archaisierende

Harmonik beginnt, sich in Überschneidungen und Indifferenzen zu verlieren.²² Gleichzeitig nimmt die formbildende Funktion der Melodie zu, weil sie die Komposition an entscheidenden Schnittstellen signalartig konturiert und somit das Gerüst der Musik zusammenhält.

Der subtile, einer jeden ›Schattierung‹ eigene *zarte Ausdruck* erfasst im *Fantasiestück* op. 73 auch die Harmonik. Denn durch eine ungemeine Verdichtung und Verfeinerung wird sie von Schumann im Verhältnis zu einer ›Handwerks- und Kompositionslehre‹ des 18. Jahrhunderts aufgewertet und ästhetisiert. Dass die fantasievolle Poetisierung der Harmonik nicht die (dialektische) Aufhebung ihrer technisch-mechanischen Dimension bedeuten kann macht vielleicht ein von Novalis formuliertes Paradox zum romantischen Begriff der ›Phantasie‹ deutlich:

Sollten die Grundgesetze der Fantasie die Entgegengesetzten (nicht die Umgekehrten) der Logik seyn? Inconsequenz der Fantasie. *Magismus*. Vereinigung beyder der Fantasie und Denkkraft.²³

Eine derartige »Entgegensetzung« zur Logik zu formulieren, die eine romantische »Inconsequenz der Fantasie« vor sich hertreibt, kann in musikalischer Hinsicht nur bedeuten, die konstruktiven und emotionalen Dimensionen der Musik zugleich wuchern zu lassen. Durch eine solche, romantische ›Synthesis‹ von disparaten Vermögen wird die sprengende Kraft einer ›Mechanik der Empfindungen‹ freigesetzt, in deren feingliedrigen Räderwerk sich ›Technik‹ und ›Gefühl‹ gegenseitig übertreffen. Denn eine Vereinigung von Fantasie und »Denkkraft« kann immer nur deren gegenseitige Entfesselung bedeuten.

²² Das ist zum Beispiel T. 15 der Fall, wenn die Melodie über dem phrygischen Halbschluss in einen E-Dur Septakkord nach *dis* gewendet wird und eine Reibung zwischen der Dominantseptime *d* und dem leittönigen *dis* entsteht. Vgl. auch die folgenden Beispiele: Das plötzliche Erscheinen der F-Dur-Idylle T. 29; Die verfrühte Rückkehr nach *a* zu Beginn des Mittelteils T. 24; die Dissoziation von thematischer und harmonischer Reprise.

²³ Novalis 1993, 417.

Literatur

Appel, Bernhard (1981), »Ein produktives Mißverständnis: Robert Schumanns Kinderszenen op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs«, in: *Die Musikforschung* 40, 109-115.

Bahr, Reinhard (2008), »Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart.« Kadenzharmonik bei Robert Schumann und Moritz Hauptmanns harmonische Dialektik«, in Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke (Hrsg.): *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Hamburg 2005*, Berlin: Weidler.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1986), *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1854), *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, Leipzig: Brockhaus.

Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig: Studio.

——— (2006), »Poetische Harmonik«, in: *Schumann Handbuch* herausgegeben von Ulrich Tad-day. Stuttgart: Metzler.

Novalis (1993), *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, Hamburg: Meiner.

Paul, Jean (1990), *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg: Meiner.

Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (2 Bde.), Leipzig: Breitkopf.

Tadday, Ulrich (2006), *Schumann-Handbuch*, Stuttgart: Metzler.

FANTASIESTÜCKE

Opus 73

I

Zart und mit Ausdruck $\text{♩} = 80$

Klarinette in A

Klavier

5

9

13

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
 © 2006 by G. Henle Verlag, München

This musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, fp, p, pp, cresc.), articulation (accents), and fingerings. Measure numbers 17, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of each system. The piano part features complex textures with triplets, sixteenth-note runs, and chords. The vocal line is melodic and expressive, often mirroring the piano's rhythmic patterns.

4

37

pp fp p f

This system contains measures 37 through 40. The treble clef part begins with a *pp* dynamic and a fermata over the first measure. The piano part starts with a *p* dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics change to *fp* in the second measure and *f* in the fourth measure.

41

fp fp

This system contains measures 41 through 44. The treble clef part continues with a *fp* dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. Dynamics are *fp* in the second measure and *fp* in the fourth measure.

45

pp fp fp

This system contains measures 45 through 48. The treble clef part starts with a *pp* dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets in the right hand and chords in the left hand. Dynamics are *fp* in the second and fourth measures.

49

fp fp

This system contains measures 49 through 52. The treble clef part continues with a *fp* dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets in the right hand and chords in the left hand. Dynamics are *fp* in the second and fourth measures.

53

f

fp

This system contains measures 53 through 56. The top staff features a melodic line with a long slur over measures 53 and 54, and a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves show piano accompaniment with various rhythmic patterns and fingerings. A dynamic marking of *fp* is present at the end of measure 56.

57

pp

This system contains measures 57 through 60. The top staff has a dynamic marking of *pp*. The middle and bottom staves contain piano accompaniment with complex rhythmic figures and fingerings. A double asterisk symbol is used in the bottom staff at the end of measure 60.

61

f

sf

This system contains measures 61 through 64. The top staff has a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves show piano accompaniment with a dynamic marking of *sf* in measure 63. A double asterisk symbol is used in the bottom staff at the end of measure 64.

65

p

dim.

attacca

This system contains measures 65 through 68. The top staff has a dynamic marking of *p* and a *dim.* marking. The middle and bottom staves show piano accompaniment with a dynamic marking of *p* in measure 65. A double asterisk symbol is used in the bottom staff at the end of measure 68, with the word *attacca* written below it.