

Ibykus

Jahrbuch 2011



Aus dem Inhalt:

- * Robert und Clara Schumann
und ihr Lehrer Johann Sebastian Bach
- * Ein New Deal für die Jugend
- * 200. Geburtstag von Robert Schumann!
- * Wagners Angriff auf die
klassische Kompositionsmethode
- * Die Bedeutung Moses Mendelssohns
- * Mozart würde sich im Grabe umdrehen

IOH. SEB. BACH.

15,- €



Ibykus-Jahrbuch 2011: Für eine neue Renaissance



Kulturbeiträge
aus der
Neuen Solidarität
2010



Dem Andenken an Susan Schlanger gewidmet.¹

Robert und Clara Schumann und ihr Lehrer Johann Sebastian Bach

Von Michelle Rasmussen

Prolog

Vor 200 Jahren, am 8. Juni 1810, kam als Sohn eines Buchhändlers und seiner Ehefrau im sächsischen Zwickau ein Junge namens Robert Schumann zur Welt. Als er aufwuchs, strebte er danach, seine schöpferischen Kräfte immer weiter zu entwickeln, um in Musik und Worten schöne und tiefe Gedanken auszudrücken.

Schumann begann mit Kompositionen für Klavier, dann folgten anspruchsvolle Kammermusik, wunderschöne Lieder und große Sinfonien. Oft schrieb er über längere Zeit Musik in jeweils nur einer einzigen Gattung, um sich ganz darauf zu konzentrieren und sie ganz zu beherrschen, bevor er zur nächsten übergang.

Seine geliebte Clara wurde zu seiner Muse, Kompositionsschülerin, Mitarbeiterin und zur größten Förderin seiner Werke - und zu seiner Ehefrau und Mutter seiner sieben Kinder. Ihre „Frauenliebe und Leben“, wie einer seiner besten Liederzyklen heißt, ist bis heute das vorbildliche Muster einer Ehe, die darauf abzielt, den jeweils anderen in der Entfaltung seiner Kreativität zu unterstützen - und der Welt Freude zu schenken.

Der erste Satz

In diesem Jahr feiern Freunde der klassischen Musik in aller Welt den 200. Geburtstag des großen Komponisten Robert Schumann. Dieser Artikel ist ein Beitrag zu diesen Feiern. So wie wir heute zurückblicken, um

uns an Schumanns musikalischen Ideen zu erfreuen, so blickte Schumann selbst zurück auf den kreativen Geist Johann Sebastian Bachs.

Dieser Artikel ist der zweite Teil in einer Reihe von Untersuchungen, wie Bachs Werk, allem voran sein *Wohltemperiertes Klavier* - eine bahnbrechende Folge von Präludien und Fugen² in sämtlichen Tonarten,

mit der er das damals neue, revolutionäre System der „wohltemperierten Stimmung“ in der Musik feierte und erforschte³ - zum Lehrbuch für die Komponisten wurde, die nach ihm lebten. Der erste Artikel, *Mozart, Bach und der „musikalische Geburtshelfer“*, behandelte den Einfluß Johann Sebastian Bachs auf Wolfgang Amadeus Mozart.⁴ Nun werden wir berichten, wie Robert und Clara Schumann direkt von Bach lernten, wie man komponiert.

Ironischerweise war Bach Schumanns Musiklehrer, obwohl er selbst zu der Zeit gar nicht mehr lebte. Schumann erkannt-

te, daß er am besten lernen würde, wie man Musik so schreiben konnte, daß sie ihre Hörer bewegt, indem er direkt zur Quelle ging. Schumann durstete es nach der Quelle, nach dem „Bach“. Bach gab Schumann seine musikalische Nahrung und teilte mit ihm die Geheimnisse seiner kreativen Seele. Schumann tat genau das, was auch Lyndon LaRouche immer wieder als die beste Lernmethode empfiehlt: Er strebte danach, die Kompositionsmethode von Bach nachzuerleben, indem er sich in seine Werke vertiefte, insbesondere in Bachs kontrapunktische Fugen.⁵

Schumanns Bach-Studien bereicherten nicht nur sein



Robert und Clara Schumann

Verständnis, wie man Musik schreiben konnte, indem man mehrere unabhängige Stimmen so miteinander verwebt, daß sie eine einzige, lebendige Einheit bilden, die auf ständiger Änderung beruht; sie steigerten auch sein Verständnis der schöpferischen Fähigkeiten des menschlichen Geistes selbst, die sich in Worten kaum ausdrücken läßt, die jedoch Ausdruck findet in der wunderbaren Welt der klassischen Musik. Diese Einsicht reicht weit über die als Musik erlebten Sinneseindrücke hinaus, zu den ungehörten Prinzipien, die musikalische Entwicklung hervorbringen - wie der Dichter John Keats schrieb: „Nicht dem Gehörsinn, nein, von größtem Wert / Dem Geist pfeift Weisen sonder Töne vor.“⁶ Das Studium Bachs ermöglichte es Schumanns einzigartigem kreativen Geist, sich immer besser auf die Ideen der kreativen Geister der Vergangenheit einzustimmen, um selbst neue, revolutionäre musikalische Ideen zu erzeugen - und diese wiederum inspirierten jüngere Musiker, wie Johannes Brahms nach ihm, zu neuen Durchbrüchen.⁷

Schumanns Liebe zu Bach hielt sein Leben lang an, was man an seinen Werken sieht. Auch wurde Bach zu einem zentralen Element seiner Ehe. 1840 konnte Schumann endlich seine geliebte Clara - die führende Pianistin ihrer Generation, die weit berühmter war als Robert - heiraten, trotz des hartnäckigen Widerstands ihres Vaters, der die beiden schwer belastete. Was taten sie, um ihre Ehe zu feiern? Sie studierten gemeinsam Bach! Roberts Liebe zu Clara und ihrer Musikalität bewegte ihn, die Entwicklung ihrer kreativen kompositorischen Fähigkeiten durch gemeinsame Bach-Studien zu fördern.

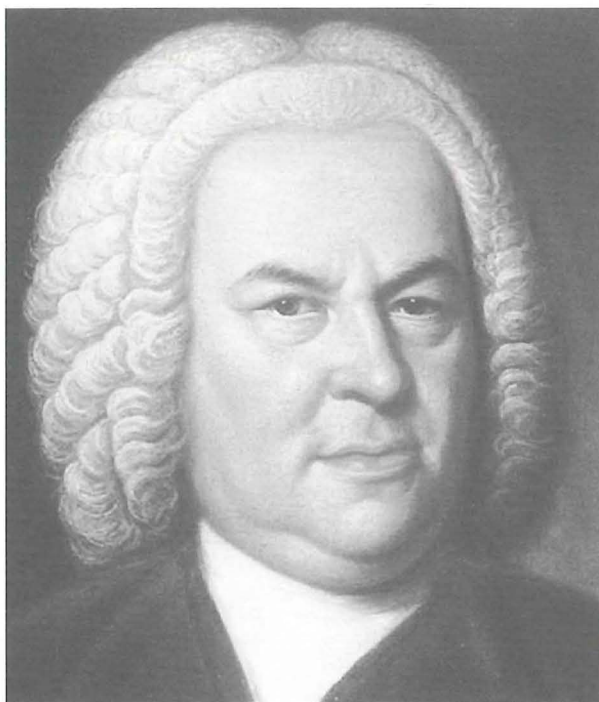
Sie führten von Anfang an ein Ehe-Tagebuch, das zu einem entscheidenden Forum ihres musikalischen und persönlichen Dialogs wurde. Heute, 170 Jahre später, erlaubt uns dieses Tagebuch als schweigende, aber mitdenkende Beobachter an ihrem Dialog teilzunehmen:

„D. 21. (*neun Tage nach ihrer Heirat am 12. September 1840*) ... Wir haben begonnen mit den Fugen⁸ von Bach; Robert bezeichnet die Stellen, wo das Thema immer wieder eintritt - es ist doch ein gar interessantes Studium die Fugen, und schafft mir täglich mehr Genuß. Robert gab mir einen starken Verweis; ich hatte eine Stelle in Octaven verdoppelt und dadurch unerlaubt eine fünfte Stimme dem vierstimmigen Satz beigelegt. Er hatte

Recht das zu rügen, doch schmerzte es mich, daß ich selbst dies nicht gefühlt hatte.“ - Clara⁹

„D. 26. - Heute sind es nun schon 14 Tage, daß wir verheiratet sind! Wie schön und glücklich haben wir diese Tage verlebt! Diese Woche waren wir doch auch ziemlich fleißig. Unser Fugenstudium setzen wir fort; es wird mir mit jedem Mal Spielen interessanter. Bei diesem natürlichen Fluß doch diese große Kunst, was man doch fast von jeder der Fugen sagen kann. Die Mendelssohn'schen Fugen kommen Einem doch nach den Bach'schen ärmlich vor, man sieht auch sehr, wie sie gemacht sind, und es ihm wohl manchmal schwer

geworden ist. Es ist wohl Torheit, daß ich einen Vergleich machen will, doch drängt er sich mir unwillkürlich auf, wenn ich (wie ich es fast immer tue) nach den Bach'schen die Mendelssohn'schen Fugen spiele. Ich glaube übrigens gewiß, es lebt jetzt Keiner, der solche Fugen schreiben könnte, als Mendelssohn, der seit seiner Kindheit bloß mit Bach, Händel, Haydn und anderen alten Meistern gelebt hat.“ - Clara⁹



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

„Dritte Woche, vom 27. Sept.- 4. Oktober - Fleißig war meine Klara sehr; ja sie brennt auf die Musik.

Studieren hör ich sie die neuen u. alten Etuden v. Chopin, auch von Henselt,

von Bach mehreres, Phantasie u. Kreisleriana von mir. Auch die F Moll Sonate v. Beethoven. Im wohltemperierten Clavier setzten wir unsre täglichen Studien fort.“ - Robert⁹

„D. 7. ... Das erste Buch des wohltemperierten Clavier's von Bach haben wir vergangene Woche beendet, unser Studium im 2ten Buch aber nicht fortgesetzt - Robert wollte eine Woche ruhen!“ - Clara⁹

In diesen Auszügen aus den ersten Wochen ihres Ehe-tagebuchs zeigen uns Robert und Clara, daß diese beiden großartigen Musiker ihre geistige Ehe schlossen, indem sie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* studierten. R. Taylor schreibt darüber: „Für ihn war es eine Chance, seine Hingabe für den Komponisten mitzuteilen und zu erneuern, den er mehr als alle anderen verehrte, für sie war es ein Moment der Erkenntnis, eine grundlegende Bereicherung ihrer musikalischen Ausbildung.“¹⁰ Sie hatte - ermutigt von ihrem Vater, dem Klavier- und

Gesangslehrer Friedrich Wieck - schon immer Musik komponiert und täglich auf dem Klavier improvisiert.¹¹ Konzertpianisten spielten damals häufig eigene Werke, vor allem, um ihre Virtuosität zu demonstrieren, aber Claras gemeinsamen Studien mit Robert vertieften ihr musikalisches Verständnis.

Nach Bach studierten sie gemeinsam Beethovens Sinfonien und Ouvertüren von Mozart und Beethoven, gefolgt von den Streichquartetten von Haydn und Mozart, die sie Seite an Seite gemeinsam auf dem Klavier spielten. Und Robert machte Clara auch mit Goethe, Shakespeare und anderen Klassikern der Literatur bekannt.

Wie wir im folgenden sehen werden, lernte Schumann das Komponieren, indem er Bachs Fugen studierte, insbesondere aus dem *Wohltemperierten Klavier*, und dieses Wissen war sein Geschenk für Clara. Sie war in ganz Europa für ihr außergewöhnliches Klavierspiel bekannt und hatte bereits einige Bachsche Werke in ihrem Repertoire (u.a. in Aufführungen, bei denen sie gemeinsam mit Felix Mendelssohn auftrat, der Bachs Musik wiederbelebt hatte).^{12, 13} Aber nun begann sie wirklich, durch die Augen des Komponisten Robert die tieferen Kompositionsprinzipien hinter den Noten zu entdecken, nach denen Bach seine Fugen komponierte. Von da an führte sie als erste bei ihren Konzerten regelmäßig Bach-Fugen am Klavier auf.¹⁴

Roberts überströmende Freude nach seiner Heirat fand ihren musikalischen Ausdruck in seinem „Liederjahr“, in dem er die Meisterwerke *Dichterliebe* und *Frauenliebe und -leben* und viele weitere wunderschöne Lieder komponierte. Charakteristisch für viele dieser Lieder ist, daß das Klavier einen Dialog mit dem Sänger führt und weit mehr ist als nur eine untergeordnete Begleitung.

Sehen wir, wie sich Schumanns Liebe zu Bach entwickelte, und wie sie sowohl seine Kompositionsmethode als auch die Qualität der musikalischen Ideen in den daraus resultierenden Kompositionen veränderte.

Robert lernt von Bach

Schon 1817, im Alter von sieben Jahren, erhielt Robert beim Baccalaureus Johann Gottfried Kuntzsch vom Zwickauer Lyzeum Musik- und Klavierunterricht. Robert war so begeistert von der Musik, daß er erste Versuche anstellte, selbst zu komponieren. Seine Fähigkeit, am Klavier zu improvisieren, äußerte sich u.a. in lustigen musikalischen Charakterisierungen seiner Freunde.^{15, 16}

Nachdem er sich an der Leipziger Universität eingeschrieben hatte, um dort Jura zu studieren (was er nur auf Drängen der Mutter tat), traf er sich einmal in der Woche mit anderen musikbegeisterten Studenten, um Kammermusik zu spielen. „In den Zwischenpau-

sen wurden meist musikalische Gespräche, namentlich über den Altmeister Bach gehalten, dessen ‚wohltemperiertes Clavier‘ für Schumann schon damals eine Quelle eifrigen Studiums, beständig auf dem Instrumente lag.“ Schumann wurde in dieser Zeit auch zur Komposition mehrerer Werke angeregt.¹⁷

1828, als er 17 Jahre alt war, traf Schumann erstmals seine spätere Ehefrau Clara Wieck, als die damals achtjährige Pianistin in Leipzig auftrat. Ihr Spiel beeindruckte ihn so, daß er beschloß, sein Jurastudium aufzugeben, um bei Claras Vater Friedrich Wieck Klavier zu studieren. Robert wohnte bei den Wiecks und hatte dort ungefähr ein Jahr lang Unterricht.

Eine dauerhafte Verletzung eines Fingers durch Übungen mit einem mechanischen Gerät, das er selbst erfunden hatte, zwang ihn aber, das Vorhaben, Konzertpianist zu werden, aufzugeben - und so wendete sich sein Schicksal der Komposition zu.

Zur gleichen Zeit errichtete in Berlin sein späterer musikalischer Mitverschwörer Felix Mendelssohn, Enkel des großen jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn und ein Jahr älter als Schumann, einen musikalischen Meilenstein, indem er Bachs Werk, von dem damals nur wenig bekannt war, „wiederbelebte“. 1829 holte Mendelssohn das Manuskript von Bachs größtem Chorwerk, der *Matthäuspassion*, buchstäblich aus dem Staub der Regale heraus und leitete die erste Aufführung des Werks seit Bachs Tod 1750, die in der Berliner Singakademie stattfand. Das sorgte für eine große Sensation und öffnete die Augen der Musikwelt für die vergessenen Werke dieses großen Meisters. Mendelssohns Freund und Mitinitiator des Projektes, Eduard Devrient, schrieb später in seinen Memoiren, Mendelssohn habe ausgerufen, es sei doch ein wunderlicher Zufall, daß „ein Komödiant und ein Judenjunge“ den Leuten die größte christliche Musik wiederbrächten.¹⁸

Robert schrieb später: „Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Größe gekannt, auf ihre Produktivität gewirkt haben würde.“¹⁹

Zurück zum jungen Robert, der nun beschlossen hatte, sich der Komposition zu widmen. 1831 begann er für kurze Zeit beim Direktor der Leipziger Oper, Heinrich Dorn, Harmonie und Kontrapunkt zu studieren²⁰ (die Grundlagen des Generalbasses, einfacher und doppelter Kontrapunkt bis hin zu Kanons²¹), der im folgenden Jahr auch die dann 12jährige Clara im Kontrapunkt unterrichtete.²² Aber er studierte auch Bach, für sich allein.

Schon 1832 beendete Schumann seinen Unterricht bei Dorn:

„Aber es ist, als wenn sich meine ganze Natur jedem Antrieb von außen widersträubt und als wenn ich auf das Ding erst von selbst fallen müßte, um es zu verarbeiten und ihm seine Stelle anzuweisen.“²³

In einem Brief an Kuntzsch schrieb Robert:

„Den theoretischen Cursus hab' ich vor etlichen Monaten bis zum Canon bei Dorn vollendet; den ich nach Marpurg für mich durchstudiert habe. Marpurg ist ein sehr achtungswürdiger Theoretiker. Sonst ist Sebastian Bachs wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beste ohnehin. Die Fugen selbst hab' ich der Reihe nach bis in ihre feinsten Zweige zergliedert; der Nutzen davon ist groß und wie von einer moralisch-stärkenden Wirkung auf den ganzen Menschen, denn Bach war ein Mann - durch und durch; bei ihm ist nichts Halbes, Krankes, ist Alles wie für ewige Zeiten geschrieben. Nun muß ich ans Partiturenlesen und an Instrumentation.“²⁴

Schumann nannte *Das Wohltemperierte Clavier* das „Buch der Bücher“ und empfahl später seinen Schülern, es jeden Tag zu spielen. Schumanns erster Biograph schreibt über Schumann im Winter 1832-33: „Insbesondere übte er, durch das unablässige Studium des Altmeisters Bach dazu angeregt, eifrig den Contrapunkt.“²⁵

Robert war auch inspiriert durch seine pädagogischen Sitzungen mit Clara, lange bevor sie verheiratet waren. Er schrieb in seinem Tagebuch, er habe sich ein Motiv ausgedacht (D-C-D-G'), während er und Clara vierhändig zusammen sechs Bach-Fugen vom Blatt spielten. Um eine Quinte herabtransponiert, wurde dies der Baß-Kontrapunkt seines *Impromptus* von 1833, Variationen über ein Thema von Clara.²⁶ In einer autobiographischen Skizze berichtet Schumann, die *Impromptus* seien „das Resultat der Stimulation“ durch das Studium der Werke von Bach in den 1830er Jahren. Darin experimentiert er mit verschiedenen kontrapunktischen Prinzipien der Veränderung. Sie wurden „zu einer musikalischen Verwirklichung dessen, was uns später als der historische Imperativ der (literarischen) Kritik Schumanns wieder begegnen wird: Die Anrufung der Vergangenheit als Quelle der Inspiration für ein ‚neues poetisches Zeitalter‘.“²⁷

Dies wurde später zur zentralen Idee des Manifests, das er 1834 schrieb, als er die *Neue Zeitschrift für Musik* gründete. Das Ziel war es, „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quell neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, - sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen.“²⁸

Dies ist die zentrale Idee einer jeden Renaissance, wörtlich „Wiedergeburt“, und es war diese Idee, die sowohl zum leitenden Prinzip der intellektuellen Entwicklung Schumanns wurde, und die er als Prinzip seinen Hörern und seinen Lesern vermittelte.

Diese Zeitschrift nutzte er auch als das Forum für seine Davidsbündler-Kämpfe gegen die „Philister“, die

nur virtuose Effekte ohne tieferen musikalischen Gehalt schätzten. Mit Hilfe von Mendelssohn und dann Brahms führte Schumann später seinen musikalischen und literarischen Kampf gegen Wagner, Liszt und die Romantiker.²⁹

Fugengeschichte

1836 begann die zweite Phase von Roberts Kontrapunktstudien.³⁰ 1837 kopierte er Bachs Meisterwerk *Die Kunst der Fuge*, um sie gründlich zu studieren. Im Oktober studierte er Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlungen von der Fuge*³¹ und vertiefte sich in Bachs Orgelfugen. Aber mit seinen eigenen Versuchen, Fugen zu schreiben, war er noch nicht zufrieden. Daher ging er wieder an seine Studien, die sich am 2. November zu einer „Fugenpassion“ und zwei Tage später zu einer „Fugenwut“ steigerten. Der Höhepunkt war die *Fugengeschichte* - ein 15seitiges Manuskript, das Schumanns eigene Beispiele in der Fugentechnik von Bach und Georg Muffat sowie Zitate aus Marpurgs Text enthielt.^{32, 33}

Der Autorin liegt eine Kopie der immer noch unveröffentlichten *Fugengeschichte* aus dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau vor. Es war ein sehr bewegendes Erlebnis, zum ersten Mal Roberts eigenhändig niedergeschriebenen Notenbeispiele der Fugenthemen und Expositionen zu sehen, die von ihm selbst wieder gestrichenen Beispiele, mit denen er nicht zufrieden war, und seine eigenen pädagogischen Notizen im Text. (Die meisten der schwer zu entziffernden handschriftlichen Notizen Schumanns in seiner *Fugengeschichte* hat Wolfgang Boetticher in seinem Werk *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*³⁴ entziffert.)

Man hat oft vermutet, daß Robert die *Fugengeschichte* als pädagogisches Lehrbuch verfaßte, um Clara die Komposition von Fugen zu lehren.³⁵ Ob für Clara, für Robert selbst oder für andere - wenn man die in dem Manuskript enthaltenen Fugenthemen und vollständigen oder teilweisen Expositionen selbst spielt, kann man Schumanns Suche nach den Geheimnissen der Bachschen Kunst des Kontrapunkts nacherleben. (Die Exposition ist der Anfang einer Fuge mit dem aufeinanderfolgenden Eintritt des Themas in allen Stimmen und dem Kontrapunkt der übrigen Stimmen, die gerade nicht das Thema enthalten, bis zur Kadenz³⁶ nach dem Eintritt der letzten Stimme.) Er notiert, welche Themen gut sind und später ausgearbeitet werden sollten, und welche nicht gut genug geeignet sind, als Kristallisationspunkt der kontrapunktischen Entwicklung zu dienen.

In einem Fall entwickelt er ein Thema auf dreierlei unterschiedliche Weise - d.h., das Thema ist gleich, aber wenn es zum Eintritt der zweiten Stimme kommt, auch „Antwort“ genannt, „probiert“ er drei verschiedene Sprünge für das erste Intervall aus. Das Thema, das man

in der ersten Stimme hört, beginnt mit einem Sprung eine Quinte aufwärts c-g. Beim folgenden Einsatz der zweiten Stimme experimentiert er damit, dieses erste Intervall zu verändern - zunächst, indem er eine Quarte g-c' schreibt (die Umkehrung der Quinte, was zusammen die Oktave c-c' ergibt - siehe Abb. 1, oberes Beispiel), dann versucht er es wieder mit einer Quinte g-d' - eine andere Art der Umkehrung, die das ursprüngliche Intervall verdoppelt (ebenfalls Abb. 1, unteres Beispiel) -, und schließlich eine Sexte g-es' (Abb. 2).

Der Trick dabei ist, daß sich jedesmal der Kontrapunkt ändert, d.h., die Fortsetzung der ersten Stimme, die man gleichzeitig hört, während die zweite Stimme das Thema spielt. Die Änderung des Intervalls beim Einsatz der zweiten Stimme verändert das ganze musikalische „Feld“, und damit muß sich auch der Kontrapunkt ändern. Gleich nach diesen drei Beispielen schreibt Schumann eine Variation des gleichen Themas, nun in Triolen, die er für gut befindet, denn er schreibt, daß er es später zu einer vollständigen Fuge ausarbeiten sollte (Abb. 3, unteres Beispiel). In diesem Fall wählt er beim Einsatz der zweiten Stimme für die „Antwort“ als Eingangsintervall eine Quinte aufwärts - das mittlere der oben genannten Beispiele.

Ein weiterer Aspekt, der der Autorin auffiel, ist, daß Schumann mit verschiedenen Prinzipien der kontrapunktischen Veränderung in seiner eigenen Tonsprache experimentiert. In anderen Worten: Man kann eindeutig hören, daß es von Schumann geschrieben wurde, und nicht von Bach.

Schumann schreibt ausdrücklich, daß man die kontrapunktischen Mittel dazu nutzen muß, eine lebendige, schöne Musik zu erschaffen, und keine toten, mechanischen, fast „mathematischen“ Stücke: „Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum - etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit anderen Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen“, schrieb er 1837 in einer Besprechung der *Präludien und Fugen*, Op. 35.³⁷

In einem Brief an Clara aus dieser zweiten Periode

seiner Kontrapunktstudien schreibt Robert, er verbringe jeden Tag neben seinen eigenen Arbeiten mehrere Stunden mit ernsthaften Studien Bachs und Beethovens. 1838 schrieb er, Bach sei sein „tägliches Brot“, er erfrische sich daran und hole sich ständig neue Ideen von ihm - das zeigt, wie bewußt er Bach als seine größte Inspirationsquelle betrachtete. Die Liebe zu Bach, die Schumann und Mendelssohn teilten, war ein wichtiger Bestandteil ihrer Freundschaft, die diesen Prozeß unterstützte. „Mendelssohn hat mir eine menge großer Choräle von Bach abschreiben lassen, über die ich eben

noch in Ekstase war, als gerade Chellard kam“, schrieb er Clara 1839.^{38, 39}

Und wie trugen Schumanns Bachstudien zur Entwicklung seiner eigenen Kompositionskünste bei? In seinen frühen Kompositionen - neben der schon erwähnten unabhängigen Rolle des Klaviers in vielen seiner Lieder aus dem Jahr 1840 - spürt man Bachs Einfluß an der Art, wie die inneren kontrapunktischen Linien seine Klaviermusik durchweben.⁴⁰

Sehen wir zum Schluß dieses Abschnitts Robert Schumann über die Schulter, wenn er 1838 seine Gedanken niederschreibt:

„Mein Weg ist ein ziemlich einsamer, ich weiß es, auf dem kein Hurrah einer großen Menge zur Arbeit anfeuert, auf dem mich nur meine großen Vorbilder Bach und Beethoven aus der Ferne anblicken und es an Trostworten, an stärkender Gabe nicht fehlen lassen... Sonderbar sieht es manchmal im Menschenherzen aus, und Schmerz und Freude durchkreuzen sich in wilder Buntheit. Das beste aber hoffen Sie noch; noch fühle ich manches in mir, ja oft bin ich so vermessen zu glauben, die Tonkunst als Sprache der Seele stände noch in den Anfängen. Möge denn über solche Gedanken ein schöner Genius walten, und, was noch in der Wiege liegt, zu blühendem kräftigen Leben auferziehen!“⁴¹

1845 - das Jahr der „Fugenpassion“

Robert und Clara Schumann gaben die Bach-Studien nach den „Flitterwochen“ 1840 nicht auf, sondern

Abbildung 1

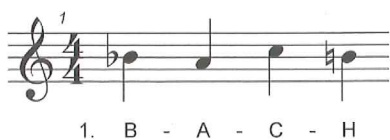


Abbildung 2



Abbildung 3





Die Buchstaben des Namens Bach bilden, als die Noten B-A-C-H gelesen, ein musikalisches Motiv, das von Bach selbst in manchen Werken quasi als „Unterschrift“ eingearbeitet, aber auch von anderen Komponisten verwendet wurde.



Schumann schrieb seine Sechs Fugen über B-A-C-H op.60, um seine Verehrung für Bach zum Ausdruck zu bringen. Hier der Beginn der 5. Fuge.

nutzten sie beständig weiter als Quelle kreativer Einsichten. Besonders das Jahr 1845 wurde für beide zu einer Periode intensiver Bach- und Kontrapunktstudien, nachdem Robert aus Rußland, wohin er Clara begleitet hatte, mit einer schweren Nervenstörung zurückkehrte: „Ich verlor jede Melodie wieder, wenn ich sie eben erst im Gedanken gefaßt hatte, das innere Hören hatte mich zu sehr angegriffen.“⁴² Was tat er, um seine schöpferischen Kräfte zu regenerieren? Er ging wieder zurück zur Quelle seiner Inspiration, zu Bach. Aus Roberts Tagebuch vom Januar 1845, dem Beginn des Jahres seiner „Fugenpassion“, erfahren wir, daß sie ihre Fugenstudien (zu denen auch eine Abhandlung über den Kontrapunkt von Luigi Cherubini gehörte) fleißig fortsetzten. Clara schreibt in ihrem Tagebuch:

„Heute begannen wir kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nicht möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmäßig alle Tage fortsetzten. Ich kann Robert nicht genug danken für seine Geduld mit mir und freue mich doppelt, wenn mir etwas gelingt, das er dann doch als sein Werk ansehen muß. Er selbst geriet aber auch in eine Fugenpassion.“⁴³

Schumann war sich bewußt darüber, daß diese Periode der Fugenpassion auch eine „völlig neue Art des Komponierens“ in ihm bewirkte, wie er in seinem Tagebuch schreibt. Zuvor hatte er seine Inspiration aus seinen Improvisationen am Klavier bezogen, und daher „machen auch die Tonstücke, in denen die thematische Arbeit nahezu ausgeschlossen bleibt, mehr den Eindruck einer geistvollen Improvisation am Klavier, als einer aus- und durchgeführten Komposition, und gewiß ist hier die Gewohnheit Schumanns, bis op. 50, alles an diesem Instrumente zu komponieren, nicht ganz ohne Einfluß auf die Gestaltung seiner Schöpfungen geblieben.“⁴⁴

Nun hingegen gewöhnte er sich an, seine musikalischen Ideen in einem reflexiven Gedankenprozeß zu erzeugen, bevor er sich ans Klavier setzte:

„Erst vom Jahr 1845 an, von wo ich anfang, alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu komponieren zu entwickeln begonnen“,⁴⁵ schrieb er 1846 in seinem Tagebuch. Und dem Musikkritiker Debroy van Bruyck in Wien schrieb er 1852: „Das Wichtigste ist, daß der Musiker sein inneres Ohr klärt.“⁴⁶

Daverio beschreibt die musikalische Wirkung dieser neuen Form des kreativen Prozesses, den Schumann als Folge seiner Kontrapunktstudien entwickelt: „Einfach gesagt, tritt die lineare Entwicklung eines melodischen Gebildes zurück, zugunsten eines reichen Gewebes gleichzeitig entwickelter motivischer Kombinationen.“⁴⁷ Diese Beschreibung weist auch auf das Wesen von Bachs Genie, durch dessen Verständnis Schumann seine eigene Schöpferkraft entwickeln konnte - die Fähigkeit, einen schönen, sich dynamisch verändernden und dennoch einheitlichen musikalischen Prozeß zu erzeugen, eine horizontale musikalische Entwicklung der verschiedenen Stimmen und des Ganzen in der Zeit, wobei die Stimmen untereinander in Wechselwirkung stehen wie die Charaktere in einem Bühnendrama.

Diese Veränderung von Schumanns Kompositionsmethode, vom Improvisieren am Klavier hin zur Arbeit mit den musikalischen Ideen als Gedankendinge, spiegelte sich auch in seiner Kunstauffassung wider. So hatte Schumann noch 1832 in sein Mottobuch geschrieben: „Ich glaube, daß, je mehr ein Künstler Imagination besitzt, desto mehr ist er ein Künstler, je mehr Reflexion, desto weniger ist er es. Miltitz.“ 15 Jahre später, etwa 1846, schreibt er ironisch hinter diesen Satz: „Da müßte Bach eine schlechte Natur sein!“⁴⁸

Um sich ganz auf das Nacherleben der Bachschen Methode der kontrapunktischen Komposition zu konzentrieren, komponierte Robert dazu eine Reihe spezieller Werke. Im Februar und im März schrieb er im Tagebuch der Familie, den „Haushaltsbüchern“, wieder über die „Fugenpassion“. Nach einem Jahr enttäuschender Kompositionsversuche komponierte er seine „Vier

Der folgende Auszug stammt aus dem Aufsatz „Mozart, Bach und der ‚musikalische Geburtshelfer‘“ von Michelle Rasmussen (*Neue Solidarität* 1-2/2002).

Bachs Wohltemperiertes Klavier

Bachs *Wohltemperierte Klavier* war ein revolutionäres Werk. Es ist oft das „Alte Testament“ der klassischen Klaviermusik genannt worden (und Beethovens Klaviersonaten das „Neue Testament“). Es wurde 1722 vollendet, und der vollständige Titel lautete: *Das Wohl temperirte Clavier. oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habileyenden besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach.* Dieses erste Buch des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846-869) beinhaltet 24 Präludien und Fugen, für alle Dur- und Moll-Tonarten. Ein zweites Buch *Vierundzwanzig neue Präludien und Fugen*, welches diese Behandlungsweise der 24 Tonarten mit neuen Kompositionen wiederholte, entstand zwischen 1740 und 1744 (BWV 870-893).

Mit diesem Werk arbeitete Bach die neuen musikalischen Möglichkeiten aus, die durch die Entwicklung eines neuen Systems der Stimmung von Tasteninstrumenten, die wohltemperierte Stimmung, entstanden waren. Diese Stimmung ermöglichte auf diesen in der Tonhöhe fest fixierten Instrumenten ein deutlich erweitertes mehrstimmiges oder polyphones Spiel, mit einer ähnlichen Flexibilität und Ironie, als würden mehrere menschliche Stimmen zusammen singen...

Bach, Werckmeister und die anderen Befürworter des wohltemperierten Systems stellten sich gegen die früher herrschende Meinung, im physikalischen Universum müßten die musikalischen Intervalle abstrakten mathematischen Proportionen entsprechen. Damit hatte man die Musik in eine Zwangsjacke gesteckt, indem man sie auf sog. „reine“ Intervalle begrenzte.

Die von Bach angeführte neue Bewegung schuf ein System, in dem es möglich wurde, Musik in allen Tonarten zu spielen. Das sog. „Komma“ (d.i. der Teil der Oktave, der übrig bleibt, wenn nur „reine“ Intervalle benutzt werden) wurde über die Tonarten ungleichmäßig verteilt. Die verschiedenen Tonarten hatten unterschiedlich große Intervalle, womit jede Tonart eine eigene Klangfarbe erhielt und eine musikalische Palette entstand. (Dies geht in der modernen „gleichschwebenden Temperierung“, bei der alle Halbtöne genau gleich sind, verloren.) Damit wurde

es möglich, Musik in allen Tonarten zu schreiben und innerhalb eines Musikstückes zu modulieren - von einer Tonart in eine andere zu wechseln -, wie es in dieser Form vorher nicht möglich war.

Das musikalische Universum wurde von der Begrenzung auf nur eine Tonart und ihre nächsten Verwandten befreit und zu einem alle Dur- und Molltonarten gleichzeitig umfassenden System erweitert. Mehr noch, durch die Verwendung des früher verbotenen lydischen Intervalls und anderer gesetzmäßig geschaffener Dissonanzen schuf Bach eine transzendente musikalische Brücke, die der Musik eine noch weitergehende Entwicklung über das System der 24 Tonarten hinaus erlaubte.

Die musikalische Aktion war nicht länger auf das Wechseln zwischen einigen wenigen Tonarten begrenzt, es gab nun unbegrenzte Möglichkeiten der Entwicklung musikalischer Ideen innerhalb eines musikalischen Universums von „24 und mehr Tonarten“, unter Ausnutzung aller expliziten und impliziten Beziehungen unter einer Vielzahl von Tonarten; die Möglichkeiten für musikalische Veränderungen, Transformationen, Paradoxa und Entwicklungen wurden bis zum Äußersten ausgedehnt...

Schon kurz vor Bach hatten andere Komponisten damit experimentiert, Werke zu komponieren, die durch alle Tonarten modulierten, oder Stücke für alle 24 Tonarten zu schreiben. Aber Bachs musikalisches Genie überragte sie alle. Der Biograph der Bach-Familie Karl Geiringer schreibt, Bach habe erkannt, daß das neue System die Methode der Fugenkomposition revolutionieren konnte. Vorher war eine Veränderung in einem Musikstück nur durch die Einführung eines neuen Themas oder Gegenthemas sowie durch Variationen des Themas möglich gewesen. Nunmehr war es möglich, Veränderung durch Entwicklungsabschnitte, sogenannte Episoden, herbeizuführen, welche das Thema von einer Tonart in eine andere bewegen, bis die neue Tonart dadurch gefestigt ist, daß das Thema selbst in ihr erklingt. Damit wuchs auch die Einheit eines Musikstücks, weil man das Material für die Episoden dem Hauptthema oder dessen Kontrapunkt entnehmen konnte.

Bach entwickelte seine Methode der Fugenkomposition beständig weiter und schuf später schöpferische Meisterwerke wie das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge*.

M. Rasmussen

Fugen“, gefolgt von ehrgeizigeren Musikprojekten. In der Einleitung zur Henle-Edition seiner Werke für Orgel oder Pedalklavier steht folgendes:

„Zu Beginn des Jahres 1845 nahm Robert Schumann zusammen mit Clara in Dresden intensive kontrapunktische Studien auf. Die vollkommene Beherrschung der polyphonen⁴⁹ Schreibweise war für ihn von jeher ein Ziel, das er unablässig verfolgte. Sein Anspruch, höchste künstlerische Maßstäbe in der Gestaltung der kontrapunktischen Formen anzulegen, erwuchs aus einer lebenslangen tiefen Verehrung für Johann Sebastian Bach. Das musikalische Ergebnis zeigte sich in der Entstehung mehrerer Werkgruppen innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums ab 1845: den sechs Studien in kanonischer Form Opus 56 für Pedalflügel, den vier Skizzen Opus 58 für Pedalflügel, den sechs Fugen Opus 60 für Orgel oder Pedalflügel sowie den vier Fugen Opus 72 für das Pianoforte.“⁵⁰

Clara zufolge war Robert überzeugt, er habe mit diesen Kompositionen etwas „völlig neues“ geschaffen. Und siehe da: Das letzte Stück der Sammlung trägt den Titel „Sechs Fugen über den Namen Bach, Opus 60“. In der Einleitung heißt es dazu:

„Die sechs Fugen über B-A-C-H Opus 60 entstanden zwischen dem 12.3. (‘Abends Bach-Fugen-Gedanken’) und dem 22.11.1845 (‘Beendigung m. 6. Fuge’)... Welch große Bedeutung Schumann selbst seinen B-A-C-H-Fugen beimaß, geht aus einem Brief hervor, den er an seinen Verleger schrieb: ‚Es ist dies eine Arbeit, an der ich das ganze vorige Jahr gearbeitet, um es in etwas des hohen Namens, den es [sic] trägt, würdig zu machen, eine Arbeit von der ich glaube, daß sie meine anderen vielleicht am längsten überleben wird.‘ Gesamtkonzeption, thematische Vorlage und äußerster Anspruch an Qualität sind durch Bach geprägt; der Fugenzyklus stellt den Endpunkt seiner Entwicklung dar, in die die Beschäftigung mit dem Bachschen Werk (die *Kunst der Fuge* könnte als unmittelbares Vorbild der sechs Fugen angesehen werden) und mit der Fugenform überhaupt kulminiert. Keineswegs aber handelt es sich bei Schumanns Fugen um unselbstständige, nachahmerische Stilkopien, sondern um wirkungsvolle romantische Charakterfugen. Or-

gelmusikgeschichtlich sind die sechs Schumann-Fugen die ersten bedeutsamen Orgelkompositionen über das B-A-C-H-Thema...“⁵⁰

Obwohl Schumann glaubte, dieses Werk werde „meine anderen Schöpfungen am längsten überleben“, ist diese Komposition heute fast völlig in Vergessenheit geraten.

Die zweite und dritte Sinfonie

Wie beeinflussten seine Kontrapunktstudien und seine neue Kompositionsmethode ab 1845 seine übrigen Werke? Die erste große Komposition, die er danach schrieb,

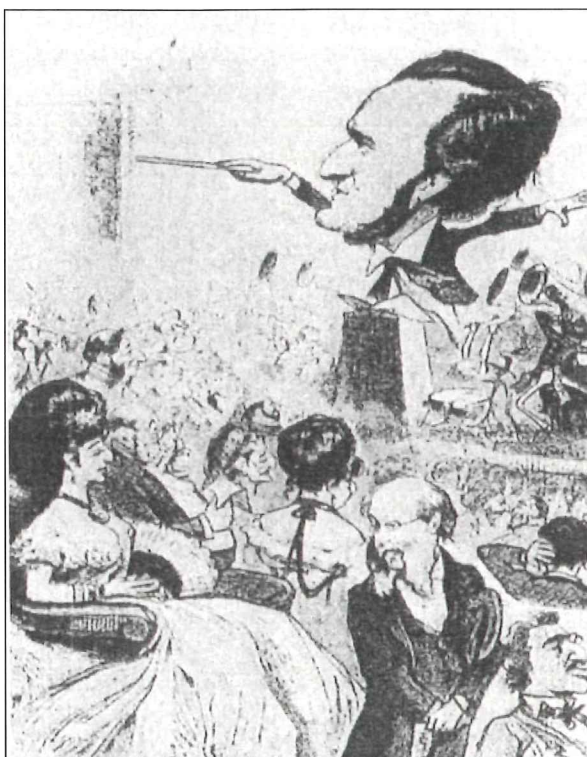
mag dem Hörer einen Eindruck davon vermitteln. Ende 1845 litt Schumann zwar immer noch an „Melancholie“⁵¹, spürte aber in sich bereits die Begeisterung, daß neue musikalische Ideen sprudelten. „Symphoniaca“ schrieb er am 14. Dezember im Haustagebuch und markierte so den Beginn dessen, was wir heute als seine 2. *Sinfonie* kennen.

Hören Sie sich den langsamen, bewegenden *Adagio espressivo*-Satz an.⁵² Ein Autor, der diesen Satz einen der schönsten von Schumann nennt, schreibt: „Das achttaktige Thema von großer Schönheit erinnert in seiner musikalischen Struktur an die Arie ‚Erbarme Dich‘⁵³ aus J.S. Bachs *Matthäus-Passion*.“ Er berichtet: „Als Brahms später diesen Satz analysierte, erkannte er einen Bezug zu Bachs *Musikalischem*

Opfer,⁵⁴ - ein Zeichen der Verehrung in der klassischen Musik, wie schon die oben erwähnten Variationen über das Thema ‚b-a-c-h‘.“

Die Verfasserin hat keine weiteren Belege darüber, worauf Brahms sich in seiner Bemerkung im einzelnen bezieht, aber es ist gut möglich, daß er dabei an die Entwicklungen in der Mitte des Satzes dachte.⁵⁵

Dort beginnt das Orchester sehr leise eine Doppelfuge, also eine Fuge mit zwei Themen, im doppelten Kontrapunkt, wo zwei Stimmen sowohl übereinander als auch untereinander stehen können. Das erste Fugenthema beginnt aufwärts mit einer Bewegung in Terzen und macht dann einen größeren Sprung abwärts, wie der erste Teil des Themas aus Bachs *Musikalischem Opfer*. An dieser Stelle setzt dann das zweite Fugenthema ein, das



„Das Judentum in der Musik, wie es Wagner gefällt - wenn es 25 Gulden für einen Fauteuil bezahlt“, Karikatur von Karl Storck in der Zeitschrift Kikeriki, 1872.

Wagners Angriff auf die klassische Kompositionsmethode

Im Gegensatz zu Robert und Clara Schumann, die die klassische Kompositionsmethode Bachs wiederbeleben wollten, führten Franz Liszt und Richard Wagner einen - ab 1850 ganz offen erklärten - Krieg gegen die klassische Musik.

Die Kampagne begann mit einem vorsätzlichen Affront Franz Liszts gegen Robert Schumann, in dessen Haus Liszt bei einem Musikabend - fünf Monate nach dem Tod des eng mit Schumann befreundeten Mendelssohn - Mendelssohns Musik mit der von Meyerbeer auf eine Stufe stellte. Schumann protestierte energisch gegen Liszts Äußerungen, die er als „ungerecht und beleidigend“ empfand. Diesem ersten Angriff folgte wenig später Wagners berüchtigtes Pamphlet gegen das „Judenthum in der Musik“. In einer musikhistorischen Untersuchung („The Musical Soul of Scientific Creativity“, *EIR* 23/2010) stellt David Shavin dazu fest:

„Im folgenden Jahr [1850] wurden Liszt und seine Mätresse, die Gräfin von Sayn-Wittgenstein, zu Beschützern und Förderern Richard Wagners, der dann seinen anonymen Angriff auf Mendelssohn und Schumann - ‚Das Judenthum in der Musik‘ - veröffentlichte... Wegen seiner anarchistischen Aktivitäten während der Revolution 1849 in Dresden, hielt sich Wagner damals vor der Justiz versteckt. Der erste Ort, an dem er Unterschlupf suchte, war das Schloß der Gräfin in Altenburg, wo diese mit Liszt zusammenlebte. Hier begannen Wagners Jahre auf der Flucht, mit Unterstützung und Anleitung von dieser sicheren Basis aus. Sein Aufsatz wurde 1850 von Paris aus unter dem Pseudonym ‚K. Freigedank‘ an den Verleger Franz Brendel geschickt... 1869, als Wagner einen neuen Angriff auf die Juden startete, indem er seinen Aufsatz, nun unter seinem eigenen Namen, erneut publizierte, machte er deutlich, daß er Mendelssohn vor allem deshalb ablehnte, weil er mit Schumann verbunden war. Wagner verwahrt sich zunächst gegen Eduard Hanslicks Eintreten für Mendelssohn von 1854:

‚Dieser schrieb nun ein Libell über das ‚Musikalisch-Schöne‘, in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudenthums mit außerordentlichem Geschick verfuhr... , indem er der Reihe Haydns, Mozarts und Beethovens so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß.’

Wagner fährt fort, und bedauert Mendelssohns Einfluß auf Schumann: ‚Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier

Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnisvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte... In diese Trägheit versank auch Robert Schumanns Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantreten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde [d.h. Wagner und Liszt], daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden [Hanslick] uns im Triumphe dahergeführt wird!“

Wagners Gehässigkeiten gegen Mendelssohn und Schumann - die er, man beachte, jeweils erst nach dem Tode der beiden Musiker veröffentlichte - richteten sich vor allem gegen ihr Bemühen, die klassische Kompositionsmethode wiederzubeleben. Dies zeigt sich deutlich an einer Passage der ursprünglichen, anonym verfaßten Ausgabe seiner Schrift *Das Judenthum in der Musik*:

„Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bachs musikalische Sprache bildete sich in der Periode unsrer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sicheren Ausdruckes rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unsrer Zeit darin, daß wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weismachen können, in den Sprachen Beider läge nur ein individuell formeller, keineswegs aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor.“

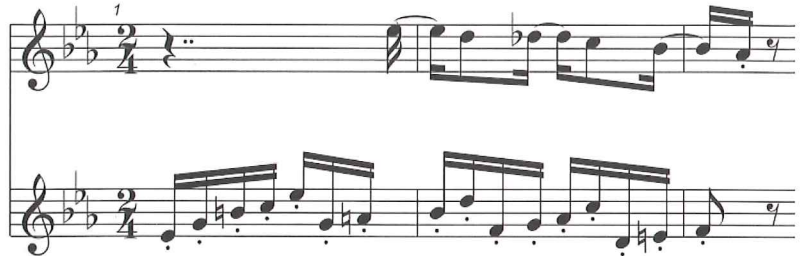
Alexander Hartmann



Bachs „Königliches Thema“ aus dem Musikalischen Opfer



Rechts: Die Themen der „Doppelfuge“ aus dem Adagio espressivo der 2. Sinfonie von Robert Schumann. - Das erste Thema (untere Notenzeile) ähnelt dem ersten Teil des „königlichen Themas“ aus Bachs Musikalischem Opfer (Takt 5-8), das zweite Thema (obere Zeile) dem zweiten Teil von Bachs Thema (Takt 9-13).



chromatisch (also in Halbtonschritten) hinabsteigt, so wie der zweite Teil des Themas im *Musikalischen Opfer*. (Siehe Notenbeispiele.)

Nach 12 Takten spielen die Streicher die Doppelfuge weiter, während die Holz- und Blechbläser das *espressivo* bezeichnete Thema vom Beginn des Satzes wiederholen, das nun zum Kontrapunkt der Doppelfuge wird. Der Satz spannt dann im folgenden den Hörer in die dynamische Entwicklung dieser drei ineinander verwobenen Themen ein.

Schumann schafft hier, wie bei vielen anderen Beispielen seiner Arbeiten mit der Kompositionsmethode der Fuge, kein steifes, akademisch-verstaubtes Lehrstück, sondern ein bewegendes Zeugnis seiner Suche nach kreativem Ausdruck in der Musik.

Hören Sie sich nun den vierten Satz der 3., „Rheinischen“ Sinfonie an, der mit „feierlich“ bezeichnet ist und als musikalische Beschreibung des Kölner Doms verfaßt wurde.⁵⁶ Hören Sie die empfindsame Fugen-Entwicklung, die mit den Posaunen beginnt, die Diminution des Themas (kürzere Notenwerte), das nun selbst zum Kontrapunkt wird und dann als Kanon ertönt; so erschafft er „für uns eine Kathedrale von Tönen - mit ihrer machtvollen religiösen Stimmung“.⁵⁷

Schumann experimentierte in seinen *Ritornellen* Op. 65, Kanons für Männerchor aus dem Jahr 1847, auch mit kontrapunktischen Formen für die menschliche Singstimme.

Dies sind nur einige Beispiele für Schumanns neuartige Kompositionen in der Periode von 1845-52, in der manche - trotz des wundervollen Liederjahres, der früheren Klavierwerke usw. - seine kreativste sehen. In diese Zeit fallen sein Jahr der Kammermusik und andere großartige Ideen.

Lehrbuch der Fugenkomposition

Parallel zu der schon erwähnten Fugengeschichte aus

dem Jahr 1837, die er in seiner damaligen Fugenpassion verfaßt hatte, schrieb Schumann ein bislang unveröffentlichtes „Lehrbuch der Fugenkomposition“, das er im September 1848 abschloß. In einem veröffentlichten Auszug beschreibt er kurz den Ursprung des Begriffs der Fuge und betont, daß die Kompositionsprinzipien der Fuge von wesentlicher Bedeutung für sämtliche Meisterwerke sind, ob diese nun die Form einer Fuge haben oder nicht: „...und in Wahrheit, wie sie aus dem tiefsten Verständnis der Kunstform hervorgegangen, so lassen sich auch fast alle Meisterwerke selbst freierer Art auf die Fugenform zurückführen.“⁵⁸

Dann beschreibt er, wie man eine Fuge komponiert, und wie wichtig es ist, ein gutes Thema zu wählen.

Man findet nicht nur Fugen und Fugato-Abschnitte in Schumanns veröffentlichten Werken, die Skizzenbücher zu seinen späteren Werken zeigen auch, daß er sogar Themen, die in nicht-fugischen Sätzen - beispielsweise einem Walzer - verwendet werden sollten, als Teil seines Kompositionsprozesses auf ihr kontrapunktisches Potential als Fugen untersuchte.

Schumanns Verständnis, wie wichtig die Kompositionsprinzipien der Fuge für sämtliche Meisterwerke der klassischen Musik sind, ist ganz entscheidend. Die Arbeit mit der Fugenform auf der Grundlage der kontrapunktischen Entwicklung eines einzigen Themas erhöht die Fähigkeit des Komponisten, schöne Musik zu schaffen, welche beides hervorbringt: das, was Lyndon LaRouche als „einheitliche Wirkung“ oder Platon als „das Eine“ bezeichnet, und ebenso das sich ständig ändernde, ständig weiterentwickelnde in der Musik, „das Viele“.

Wie schon oben in dem Abschnitt über Schumanns neue Kompositionsmethode ab 1845 erwähnt, erschafft man eine Komposition, die einheitlich ist und dennoch in dynamischer Weise überraschende, dramatische Veränderungen enthält, indem man von einem einzelnen Thema ausgeht und es verändert, indem man es

wie in einem nicht-linearen Spiegel reflektiert betrachtet, wodurch sich dieses Thema auf vielen verschiedenen, kreativen Wegen weiterentwickeln läßt; hinzu kommt dann die Gegenüberstellung anderer Stimmen, die auch selbst schön sind, aber konzipiert wurden, um gleichzeitig (als Kontrapunkt) mit dem Thema zu ertönen.⁵⁹ Übergänge, sogenannte Episoden, die von Aspekten des Themas oder des Kontrapunkts angeleitet sind, oder ähnliche neue Ideen, können die Freude noch vergrößern. Alles zusammen läßt dies die Musik von Funken provokanter Paradoxa und Ironien nur so sprühen - und das ist es, was den Hörer herausfordert, selbst kreativ zu werden.

Konzentriert er sich auf die anti-entropische⁶⁰ Entwicklung eines einzigen, einfachen Themas, so läßt der Entwicklungsprozeß den Hörer staunen. Wenn das Thema am Ende wieder ertönt, ist es zwar immer noch das gleiche, aber wegen der inzwischen durchlaufenen Entwicklung nicht mehr dasselbe. Diese besondere Form der Entwicklung wird zur musikalischen Idee des Werkes.

Die strenge Herausforderung, auf der Grundlage der fugischen Entwicklung eines einzigen Themas zu komponieren - wie „das Eine“ und „das Viele“ bei Platon -, schärft die Fähigkeit des Komponisten, dies auch in allen anderen, freieren Formen zu tun, ob er dazu bestimmte Entwicklungsmethoden der Fuge direkt einsetzt oder nicht. Das Potential für eine dramatische, zielgerichtete, anti-entropische Entwicklung verleiht der klassischen Musik die Fähigkeit, das Entwicklungspotential des menschlichen Geistes - das wichtigste Element des sich ständig ändernden Universums, das der Mensch kennt - ganz besonders zu reflektieren.

Das freudige Feiern der kreativen Fähigkeiten des menschlichen Geistes selbst ist das, was die klassische Musik so außergewöhnlich macht.

Clara Schumann

Und was ist mit Clara? Ihre kompositorischen Fähigkeiten waren nun so weit fortgeschritten, daß sie auch Fugen schreiben konnte - dazu verwandte sie Themen, die von Bach oder von ihrem Ehemann stammten. Im

Jahr der „Fugenpassion“, 1845, schrieb Clara im Februar innerhalb weniger Tage drei bisher unveröffentlichte vierstimmige Fugen auf der Grundlage von Themen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (Fuge Nr. 7 in Es-Dur BWV 876, Nr. 9 in E-Dur BWV 878 und Nr. 16 in g-moll BWV 885 aus Band II). Tatsächlich beruhen zwei davon auf Bach-Fugen, die Mozart als Streichquartett gesetzt hatte, als er 63 Jahre zuvor im musikalischen

Salon des Baron van Swieten von Bach lernte - Nr. 7 und Nr. 9. Die Verfasserin besitzt handschriftliche Kopien ihrer Fugen von dem niederländischen Pianisten Jozef De Beenhouwer, der eine CD mit ihren gesammelten Klavierwerken aufgenommen hat.

Stellen Sie sich ein Konzert vor, das den historischen Bogen aller Kompositionen spannt, die auf diesen Werken basieren. Ein solches Programm enthielte eine Folge von Bachs eigenen Fugen für Klavier, Mozarts Versionen für Streichquartett, in denen man den Kontrapunkt zwischen den Stimmen viel klarer hören kann, gefolgt von Clara Schumanns Fugen auf der Grundlage von Bachs Themen, mit ihrer eigenen Entwicklung. Ein wahrer Dialog zwischen Meistern und ein wunderbares Beispiel für das, was Lyndon LaRouche und andere als „Gleichzeitigkeit in der Ewigkeit“ bezeichnet haben, in der die Menschheit in der physischen Raum-Zeit und in der Ewigkeit zu einer Einheit wird!

Auf diese Fugen Claras nach Bach-Themen folgten sogleich drei weitere Fugen auf der Grundlage von Themen, die Robert für sie

erdacht hatte.⁶¹ Er war so stolz auf Claras musikalische Entwicklung, daß er dafür sorgte, daß drei ihrer Fugen gedruckt wurden - als Überraschung zu ihrem Geburtstag am 13. September, wie er dem Verlag Breitkopf und Härtel schrieb. In einem früheren Brief an den Verleger C.F. Peters schrieb er, Clara sei möglicherweise die erste Frau, die „in diesem schwierigen Genre“ komponiert habe. Sie erschienen als ihr op. 16, einschließlich der Präludien, die sie jeweils vor die Fugen gesetzt hatte.

Nur wenige Monate zuvor hatte Clara ihr größtes Werk vollendet, ihr viersätziges Klaviertrio op. 17.⁶² Die Durchführung des letzten Satzes ist ein Fugato (eine kurze fugenartige Themenentwicklung innerhalb eines Stückes, das keine Fuge ist). Sie schrieb: „Es geht doch



Das alte Bach-Denkmal in Leipzig, das 1843 auf Veranlassung Felix Mendelssohns errichtet wurde.

Foto: Saippuakauppias/GFDL

nichts über das Vergnügen, selbst etwas komponiert zu haben und dann zu hören“, obwohl sie nicht glaubte, daß sie das Niveau ihrer männlichen Kollegen erreicht habe: „Natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt.“⁶³

Trotzdem war ihr guter Freund Mendelssohn sehr beeindruckt von ihren Leistungen, und viel später schrieb ihr der große Geiger Joseph Joachim:

„Hätte ich dafür lieber Ihr Trio hören können; ich entsinne mich eines Fugato im letzten Satz -- und daß Mendelssohn einmal ... großen Spaß darüber hatte, daß ich's nicht glauben wollte, eine Frau könne so etwas komponieren, so ernst und tüchtig!“⁶⁴

Es sollte ihre einzige Komposition dieses Umfangs und dieser Qualität bleiben. Vorrang hatten für sie Roberts Kompositionsarbeit⁶⁵ und nach seinem Tode die Versorgung ihrer vielen Kinder durch Musikunterricht und später durch die Wiederaufnahme ihrer Konzertkarriere, daher blieb sie in der weiteren Entwicklung ihres eigenen kompositorischen Ausdrucks zurück.⁶⁶ Aber sie hatte von der Süßigkeit ihrer kreativen Kräfte gekostet. Nach ihrem letztem Werk, op. 23⁶⁷, 1853 komponiert, schrieb sie: „Es geht doch nichts über das Selbst produzieren, und wäre es nur, daß man es täte, um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet.“⁶⁸

Ihre Einsicht in die Kompositionskunst war äußerst wichtig für ihren Ehemann, aber auch für Johannes Brahms, der ihr fast alle seine Werke schickte, um ihre Meinung einzuholen, weil er ihr Urteil hoch achtete. Sie und Brahms editierten auch die Ausgabe der Werke Robert Schumanns.

Die Johannespassion

Robert Schumann förderte Bachs Erbe nicht nur durch seine eigenen Kompositionen, sondern auch auf andere Weise. 1849 enthüllt er in einem Brief, daß er eine Konzertgesellschaft dafür gewonnen habe, die vergessenen Werke Bachs und anderer aufzuführen: „Auch ich habe seit etwa Jahresfrist viel Freude an einem solchen Verein. Da erhole ich mich an Palestrina und Bach und anderen Sachen, die man sonst nicht zu hören bekommt.“⁶⁹ Im selben Brief vergleicht er Bachs *Johan-*

nespassion und *Matthäuspassion* und schreibt, er halte die *Johannespassion* für „um Vieles kühner, gewaltiger, poetischer als die nach Matthäus... wie gedrängt, wie durchaus genial, namentlich in den Chören, und von welcher Kunst?“⁶⁹

Es erinnert daran, wie Felix Mendelssohn 1829 Bachs *Matthäuspassion* wiederbelebte, daß Schumann im April 1851 die erste Aufführung der *Johannespassion* außerhalb der meist evangelischen Leipziger Kirchen im vorwiegend katholischen Düsseldorf organisier-

te. In einem Brief, den er schrieb, um für dieses Werk zu werben, bezeichnete Schumann die *Johannespassion* als einen „über hundert Jahre wohl vergrabenen Schatz“ und sagt, es wäre „wünschenswert, das auch in weiteren Kreisen davon bekannt würde... Die gestrige Aufführung war die erste größere, die überhaupt je von dem Werk stattfand. Die *Matthäuspassion* ist hier und da aufgeführt (in Berlin und Leipzig, auch Breslau glaub' ich), die *Johannisspassion* nur einige Male in Leipzig

vom Thomanerchor und dann auch nicht vollständig und überhaupt nur in kleinerer Aufführung. Daß die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstwelt auf dieses, eins der tiefstinnigsten und vollendetsten Werke Bachs hingelenkt würde, dazu möchte auch ich beitragen.“⁷⁰

Die historische Bedeutung dieser Aufführung lag darin, daß sie wesentlich dazu beitrug, Bachs sakrale Musik in die Konzertsäle zu holen, um dieses großartige Werk allen Musikliebhabern unabhängig von Glauben und Konfession zugänglich zu machen. Im Januar jenes Jahres kontaktierte er den Kantor der Leipziger Thomaskirche, deren Musikdirektor Bach 27 Jahre lang gewesen war, um dort die Orchesterstimmen auszuleihen und aufführungspraktische Hinweise zu holen. An der Aufführung wirkten wahrscheinlich 180-200 Sänger mit, darunter 50 Knaben, die die Choräle sangen.

Schumanns eigene Notizen als Dirigent, in denen er die Tempi, Wechsel der Lautstärken und seine Handhabung der Continuo-Abschnitte festhielt, sind auf den Seiten der Partitur, die er für diese Aufführung verwendete, erhalten geblieben. Dort kann man auch sehen, wie er damit umging, daß einige der geforderten Instrumente, wie z.B. die Viola da Gamba, nicht mehr in Gebrauch waren. Der frühere Direktor des Schumann-Hauses im Geburtsort Zwickau entdeckte in Schu-



Clara Schumann spielt ein Konzert mit Joseph Joachim,
Zeichnung von Adolf Menzel

manns Skizzen⁷¹, daß Schumann eigene Arrangements für die Blasinstrumente schrieb.⁷²

Bachiana

Schumann nutzte auch seine Feder, um für Bach zu werben. In seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* forderte er wiederholt eine Gesamtausgabe der Werke Bachs, und er diskutierte mit Mendelssohn darüber, nach welchen Grundsätzen eine solche Gesamtausgabe zusammengestellt werden müßte.

Noch 1852 schrieb Schumann an seinen Verleger und bat ihn um Noten von Barock-Kompositionen, um seine Kenntnisse dieser Werke zu vertiefen. Ende 1852 und 1853, als sich schon die Symptome seiner Nervenkrankheit zeigten, die letztlich dazu führte, daß er drei Jahre später in einer Nervenheilanstalt starb, war eine seiner letzten kreativen Leistungen ein Projekt, das er als „Bachiana“ bezeichnete: Er schrieb Klavierbegleitungen zu den sechs Sonaten Bachs für Violine solo und zu Bachs sechs meisterhaften Cello-Sonaten, gefolgt von Schumanns eigenen Fughetten für Klavier, op. 126.⁷³ Er schrieb auch eine Begleitung zu Bachs berühmtem Meisterwerk für die Violine, die *Chaconne*.

Der letzte Satz

Wir haben gesehen, wie Bach die Schumanns, und vor allem Robert, durch ihr ganzes kreatives Leben hindurch begleitete. Bachs verschiedene Kompositionen und die kreativen Kompositionsprinzipien dahinter - der treibende Faktor in dem Erzeugungsprozeß, der diese einzelnen meisterhaften Kunstwerke hervorbrachte - waren eine ständige Quelle der Inspiration, aus der Robert und Clara tranken.

Auch heute in unserer Zeit stellt sich, wiewohl die großen klassischen Komponisten aus der Linie, die von Bach ausging, schon lange im Grab ruhen, ebenso wie für Robert und Clara die Frage: Kehren wir zu dieser Quelle der Kreativität zurück? Werden junge Menschen in unseren Tagen wieder ihre kreative Inspiration von Bach und seinen geistigen Nachkommen beziehen, damit wir wieder die große Freude erleben können, erstmals neue musikalische Meisterwerke zu hören, die unsere Seelen zu bewegen vermögen wie sonst nichts unter den Schöpfungen des Menschen?

Epilog

Schumann und Mendelssohn sprachen einmal über ein gerade neu entwickeltes Teleskop. Schumann berichtet: „Als ich ihm von dem großen ‚Fernrohr‘ mitteilte, und einer Bemerkung, die ich wo gelesen, daß wir auf unserer Erde den höheren Sonnenbewohnern, beobachteten sie uns durch ein Fernrohr, etwa wie Milben auf einem Käse erscheinen müßten [antwortete Mendelssohn:] ‚Ja aber das wohltemperierte Klavier würde jenen doch wohl einigen Respekt einflößen.‘“⁷⁴

Vielleicht wird die inzwischen ein Jahr alte Weltraumsonde *Kepler*, die nach erdähnlichen Planeten sucht, eines Tages irgendwo da draußen im großen Universum Leben finden, und feststellen - daß sie Bachs Musik spielen!

Anmerkungen

1. Susan Schlanger führte bis zu ihrem Tod 2009 einen langen, heldenhaften Kampf gegen den Krebs, während sie gleichzeitig

weiter eine führende Rolle in der politischen Bewegung um Lyndon LaRouche in den Vereinigten Staaten einnahm. Sie liebte Robert Schumanns Musik, und die erste Fassung dieses Aufsatzes erschien in einer Festschrift für sie wenige Monate vor ihrem Tode.

2. In erster Annäherung ist eine Fuge eine fortgeschrittene Form eines freien Kanons; wir werden sie im folgenden noch präziser definieren (vgl. Anmerkung 8).

3. Dieses System erlaubt es, Musik in sämtlichen Tonarten zu spielen und zu modulieren, d.h. innerhalb eines einzigen Musikstücks von einer Tonart zu einer anderen überzugehen, ohne das Instrument umstimmen zu müssen.

4. Siehe *Neue Solidarität* 1-2/2002.

5. Vgl. Anmerkung 20.

6. Gehört sind Klänge süß, doch ungehört / Noch süßer; drum spielt, Pfeifen, fort im Chor; / Nicht dem Gehörsinn, nein, von größrem Wert, / Dem Geist pfeift Weisen sonder Töne vor. (Aus John Keats' *Ode auf eine griechische Urne*)

7. In seinem Internetforum am 8. Mai 2010 ging Lyndon LaRouche näher auf das Verständnis von Musik und die Resonanz kreativer Ideen ein. Einen Mitschnitt dieses Internetforums mit deutscher Simultanübersetzung finden Sie auf der Internetseite der Bürgerrechtsbewegung Solidarität, <http://www.bueso.de/news/webcast-mit-lyndon-larouche-am-8-mai-nicht-verpassen>, im



Robert Schumann, Zeichnung von John Philip nach einer Daguerrotypie

Marche des Davidsbündler contre les Philistins

Non Allegro.



Anfang des „Marschs der Davidsbündler gegen die Philister“ aus Robert Schumanns „Carnaval“ für Klavier op.9

englischen Original auf der Internetseite des LaRouche-Aktionskomitees, www.larouchepac.com.

8. Eine Fuge, nach dem italienischen Wort für „jagen“ (*fugare*) benannt, ist die Bezeichnung für ein Musikstück mit einem kurzen Motiv, dem Fugenthema, welches zunächst in einer Stimme erscheint, dann folgen nacheinander die übrigen Stimmen mit dem gleichen Thema, als würden sie einander jagen.

9. Zitiert nach: Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II, hg. v. Gerd Naudaus, Stroemfeld/Roter Stern, S. 103-110.

10. R. Taylor, Robert Schumann: *His Life and Work* (London, 1982), S. 185 f.

11. Wieck ließ alle seine Klavierschüler Gesang studieren und lehrte sie, einen „singenden“ Ton zu erzeugen. (Nancy B. Reich, *Clara Schumann*, rororo, Hamburg 1993.)

12. Drei Jahre vor ihrer Heirat rühmte Robert in einer Besprechung von Claras Komposition *Soirées musicales* für Klavier, die er unter dem Pseudonym der Davidsbündler Florestan und Eusebius verfaßte, sowohl ihre Kompositionen als auch die Tiefe ihres Verständnisses der Werke der großen Meister: „Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all' diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß einem bange werden könnte, wo dies alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber: Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang, und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermutet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleich-

gültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwicklung nachfolge, wäre von Allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.“

13. Man vergleiche die Zusammenstellung der Bach-Werke, die von Clara aufgeführt wurden, unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=schu1819.

14. Aber auch Sonaten von Beethoven. (Reich, S. 256.)

15. Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann - Eine Biographie*, Bonn, 1880, siehe <http://www.zeno.org/Musik/M/Wasielewski,+Wilhelm+Joseph+von/Robert+Schumann>. Wasielewski, ein Musiker, der Schumann persönlich kannte, war der erste Biograph Schumanns.

16. Vor allem durch den Einfluß seines Vaters Augustus, der ein Buchhändler und Literat war. Robert war auch sein Leben lang von der Literatur angezogen. Im Schulalter las er schon u.a. die Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe, die griechischen Tragöden und Jean Paul Richter. In einem Brief an Simonin de Sire (15. März 1838) schreibt Schumann: „Kennen Sie nicht Jean Paul, unsern großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.“ In dieser Zeit begann Schumann, über die Ästhetik in der Musik zu schreiben, und er teilte auch weiterhin in seinen Schriften Einsichten in seine Musik mit.

17. Wasielewski.

18. Steven P. Meyer, „Moses Mendelssohn und die Bach-Tradition“, *Ibykus* 3/1999.

19. Brief an Keferstein in Jena, 31. Januar 1840, zitiert nach Wasielewski.

20. Die Kunst, zwei oder mehrere Tonfolgen oder Stimmen in der Musik so zu schreiben, daß sie „Punkt gegen Punkt“ eine Art Dialog miteinander führen, beispielsweise, indem man zur bekannten Melodie eines Kirchenliedes eine oder mehrere andere, kontrapunktische Stimmen hinzufügt. Wenn man einen Kontrapunkt schreibt, strebt der Komponist danach, daß jede Stimme auch für sich eine kohärente, schöne Einzelstimme bildet. Aber durch die natürliche Entwicklung der einzelnen Stimmen, etwa durch die Umkehrung der musikalischen Intervalle und Themen, geraten sie in Konflikt untereinander und erzeugen Dissonanzen, musikalische Intervalle, die eher unangenehm klingen und eine Spannung erzeugen, die eine Auflösung verlangt. Dadurch entstehen paradoxe und überraschende Impulse, die die Entwicklung und Änderung der Musik vorantreiben. Die Kunst des Kontrapunkts entwickelte sich über Jahrhunderte und erreichte mit Bachs Musik einen Höhepunkt.

21. Der Generalbaß ist die Kunst, eine Begleitung zu einer gegebenen Baßstimme zu erfinden, wobei der Komponist durch Zahlen andeutet, welche Intervalle zu verwenden sind (beispielsweise bedeutet eine „4“ eine Quarte über der gegebenen Baßnote). Das Studium des Generalbasses ist eine gute Vorübung zum Komponieren. Der doppelte Kontrapunkt ist die Kunst, zwei Stimmen zu schreiben, die umgekehrt werden können - d.h., jede Stimme kann entweder unter oder über der anderen stehen. Dabei ist zu beachten, daß sich die Intervalle zwischen den jeweiligen Noten je nach Lage der Stimme ändern.

22. 1837 nahm auch Clara Unterricht im Kontrapunkt bei einem der damals führenden Musiktheoretiker, Siegfried Dehn. (Reich, S. 215)

23. Robert Schumann, Jugendbriefe, S. 169 f.

24. ebenda, S. 187

25. Wasielewski.

26. Claras Romance variée, Op. 3 (Daverio, Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age, S. 100)

27. Umkehrbarer Kontrapunkt in No. 3, Claras Thema als wandernder cantus firmus in Nr. 4, Nr. 8 und im Finale, und die Transformation von Claras Thema überall. (Daverio, S. 108 f.)

28. Zitiert nach Wasielewski.

29. The March of the Davidsbündler against the Philistines, 1987, siehe <http://davidsbundler.freehostia.com/march.htm>.

30. Das Material für diesen Abschnitt ist Daverio (S. 163) entnommen.

31. Friedrich Wilhelm Marpurge, Abhandlungen von der Fuge, 1753.

32. Daverio, S. 162.

33. Georg Muffat (1653-1704) war ein Komponist des Barock. Er verfaßte die Regulae Concentuum Partiturae, eine Abhandlung über den Generalbaß und den Kontrapunkt.

34. Wolfgang Boetticher, Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk, Berlin 1941, S. 604-607.

35. Daverio, S. 162.

36. Eine Kadenz ist ein zeitweiliger, harmonisch gefälliger Ruhepunkt in der Komposition, der, wie das Komma in einem Satz, das Ende eines Musikabschnitts signalisiert.

37. Daverio, S. 309.

38. Jugendbriefe, 10. Okt. 1839.

39. Die Schumanns und Mendelssohn standen 12 Jahre lang in enger Beziehung, mit regelmäßigen Kontakten in den Jahren 1841-44, als sie alle in Leipzig lebten. Mendelssohn dirigierte auch Aufführungen Schumannscher Werke

(Alan Walker, Frank Cooper, Robert Schumann, the Man and his Music, S. 290).

40. Walker, Cooper, S. 298.

41. Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, S. 109-110.

42. Wasielewski.

43. Litzmann, Clara Schumann - ein Künstlerleben, Leipzig 1905, Zweiter Band, S. 131.

44. Wasielewski.

45. Schumann, Tagebuch II 1846, S. 402.

46. 10. Mai 1852, zitiert nach Wasielewski.

47. Daverio, S. 305-306.

48. Wolfgang Boetticher, Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk, Berlin 1941, S. 227.

49. Polyphon bedeutet, daß mehrere Stimmen kontrapunktisch miteinander verwoben sind.

50. Robert Schumann, Werke für Orgel oder Pe-



Clara Schumann 1878/79,
Pastell von Franz von Lenbach

dalklavier, Hg. Gerhard Weinberger, G. Henle Verlag, München.

51. Schumann selbst schrieb, er sei in einer depressiven Stimmung gewesen, als er die ersten beiden Sätze dieser Sinfonie schrieb, und habe sich erst wieder gesund gefühlt, als er das Finale schrieb. Der Prozeß der kreativen Konzentration, der notwendig ist, um eine Sinfonie zu schreiben, half ihm, seine geistige Gesundheit wieder herzustellen.

52. Man höre z.B. George Szells Version auf YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=_Y0qFrngw_k.

Die Noten zu dieser Sinfonie finden Sie kostenlos ebenfalls im Internet beim International Music Score Library Project: [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.61_\(Schumann,_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.61_(Schumann,_Robert))

53. Die Noten für diese Arie finden Sie ebenfalls im International Music Score Library Project: [http://imslp.org/wiki/St._Matthew_Passion_BWV_244_\(Bach,_Johann_Sebastian\)#Selections](http://imslp.org/wiki/St._Matthew_Passion_BWV_244_(Bach,_Johann_Sebastian)#Selections)

54. Ostwald, Peter F., Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius, Northeastern University Press, Boston 1985, S. 205.

55. Ab dem Buchstaben „O“ im Notentext.

56. Auch von diesem Satz finden Sie mehrere Aufführungen auf YouTube.

57. Alan Walker, Frank Cooper, Robert Schumann, the Man and his Music, S. 299

58: Auszug aus Lehrbuch der Fugenkomposition, zitiert nach Boetticher.

59. Eine interaktive Darstellung der verschiedenen Prinzipien des kontrapunktischen Wandels finden Sie im Internet (in englischer Sprache) in dem Aufsatz der Autorin, The Musical Offering, A Musical Pedagogical Workshop by J.S. Bach, or The Musical Geometry of Bach's Puzzle Canons unter www.schillerinstitut.dk/moweb/musical_offering.htm

60. Anti-entropisch ist ein Begriff, der von Lyndon LaRouche eingeführt wurde, um darzustellen, daß unser Universum und insbesondere die Entwicklung einer gesunden menschlichen Gesellschaft ganz und gar nicht zu einem toten Gleichgewicht oder Zusammenbruch tendiert, also das Gegenteil von entropisch ist.

61. Sie schrieb damals außerdem ihr Präludium und Fuge in fis-Moll (Reich, S. 230).

62. Reich, S. 244.

63. Zitiert nach Litzmann, S. 140.

64. Joseph Joachim, Briefe 2: 79, zitiert nach Reich S. 299.

65. Robert Schumann schrieb darüber 1843: „Klara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben, in der Erfindung so zart und musikalisch, wie's ihr früher noch nicht gelungen. Aber Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann, und komponieren geht nicht zusammen. Es fehlt ihr die anhaltende Übung, und dies rührt mich oft, da so mancher innige Gedan-

ke verloren geht, den sie nicht auszuführen vermag.“ (Reich, S. 298-299).

66. Eines ihrer letzten Werke, das sie 1853 schrieb, waren die Variationen auf ein Thema von Robert Schumann, op. 20. (Reich, S. 112).

67. Sechs Lieder aus „Jucunde“ von Hermann Rollett.

68. Zitiert nach Litzmann, S. 274.

69. Briefe, S. 300-301, an Direktor Georg Dietrich Otten, 2. April 1849. Hier schreibt Schumann auch: „Aber den einzeln verstreuten wahren Kunstmenschen muß ja auch etwas aufbewahrt bleiben. So ist's mit Palestrina, Bach, mit den letzten Beethovenschen Quartetten etc.“ Ein weiteres Indiz, wie sehr er Bach und auch die späten Werke Beethovens schätzte, findet man in einem Brief, den Schumann 1849 an Franz Liszt schrieb, nachdem es zu einer Auseinandersetzung wegen herabsetzender Äußerungen Liszts über Mendelssohn bei einem Musikabend in Schumanns Haus gekommen war: „Und wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren - Mendelssohn, Hiller, Bennett u.a. - mit den Parisern, Wienern und Berlinern konnten wir es ebenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem, was wir komponiert, so nennen Sie es Philister oder wie sie wollen - alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach Händel und Gluck, später Mozart Haydn und Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz original ist keiner. So viel über Ihre Äußerung, die eine ungerechte und beleidigende war. Im übrigen vergessen wir des Abends - ein Wort ist kein Pfeil - und das Vorwärtstreben ist die Hauptsache.“ Brief an Franz Liszt vom 31. Mai 1849, Briefe, S. 305

70. Brief Robert Schumanns an Wolfgang Müller von Königswinter, Düsseldorf, 14. April 1851, zitiert nach Paul Luchtenberg, Wolfgang Müller von Königswinter, Köln 1959, Bd. I, S. 269.

71. Dr. Gerd Neuhaus fand sie unter Schumanns Skizzen für das Oratorium Der Rose Pilgerfahrt.

72. Das Material für diesen Abschnitt stammt aus: Matthias Wendt, „Bach und Händel in der Rezeption Robert Schumanns“, Referat, gehalten am „Tag der miteldeutschen Barockmusik 2001 in Zwickau“.

<http://www.schumann-ga.de/freie-texte/86-bach-und-haendel-in-der-rezeption-robert-schumanns.html>.

73. Wasielewski. Schumanns Begleitungen für Bachs Violoncello-Sonaten waren noch nicht veröffentlicht, als Wasielewskis Buch entstand.

74. Robert Schumann, „Aufzeichnungen über Mendelssohn“, Musikkonzepte 14-15, S. 103.

Aus Neue Solidarität 23 und 24/2010