



## Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft  
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

# REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON  
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,  
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur ZWV 108*, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,  
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch  
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg  
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

**Musik und Wissenschaft**  
**Gedenkschrift für Wolfgang Horn**

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und  
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

## Inhaltsverzeichnis

|  |     |
|--|-----|
| Verzeichnisse  |     |
| Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen .....  | 8   |
| Abkürzungen · Bibliothekssigel .....   | 14  |
| Einleitung .....   | 17  |
| Autor*innen .....  | 20  |
| <br>   |     |
| David Hiley  |     |
| Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung<br>in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters .....                   | 27  |
| Andreas Pfisterer  |     |
| Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts .....   | 51  |
| Martin Christian Dippon  |     |
| Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und<br><i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina ..... | 71  |
| Franz Körndle  |     |
| Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren .....  | 113 |
| Kateljne Schiltz   |     |
| Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i> .....   | 129 |
| Siegfried Gmeinwieser  |     |
| Notizen zu einer unbekanntenen Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse<br>in der Musiksammlung der Theatinerkirche München .....             | 157 |
| Bettina Berlinghoff-Eichler  |     |
| Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger.<br>Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) .....  | 167 |
| Laurenz Lütteken   |     |
| Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe .....  | 187 |
| Ulrich Konrad  |     |
| »Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.«<br>Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen .....  | 201 |

|  |     |
|--|-----|
| Markus Waldura   |     |
| Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?                              |     |
| Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i> .....                  | 213 |
| Raymond Dittrich   |     |
| Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) .... | 235 |
| Michael Wackerbauer  |     |
| <i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.             |     |
| Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts .....                     | 263 |
| Theresa Henkel   |     |
| »Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.              |     |
| Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis   |     |
| des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis .....                      | 313 |
| Arnfried Edler   |     |
| Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen                                       |     |
| aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr .....                                     | 341 |
| Thomas Röder   |     |
| Bruckner improvisiert .....  | 351 |
| Nina Galushko-Jäckel   |     |
| Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov .....               | 369 |
| Andreas Wehrmeyer  |     |
| Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1 .....             | 405 |
| Rainer Kleinertz   |     |
| Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«        |     |
| von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i> .....  | 425 |
| Michael Braun  |     |
| Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung          |     |
| in Instrumentalwerken Béla Bartóks .....   | 453 |
| Sebastian Werr   |     |
| Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die                                    |     |
| Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus .....                        | 479 |
| Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn .....   | 499 |
| Register .....   | 505 |

## Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns *Violinkonzert*

Markus Waldura

In der Forschung herrscht Konsens darüber, dass Robert Schumanns *Violinkonzert* in d-Moll (WoO 1) mit einer vollständigen Orchesterexposition beginnt. Da Schumann in den Kopfsätzen seiner zuvor komponierten Solokonzerte nach Felix Mendelssohns Vorbild das Soloinstrument von Anfang an in die Exposition des thematischen Materials mit einbezogen hatte, wird diese Besonderheit des *Violinkonzerts* meist als Rückkehr zur klassischen Tradition, ja gelegentlich gar als krankheitsbedingter Rückschritt gewertet.<sup>1</sup> Einzig Michael Struck hat diesen Befund anders gedeutet:

Der Kopfsatz des Violinkonzertes wird mit einer vollständigen Orchesterexposition eröffnet, die die beiden Hauptthemen präsentiert. Solche Rückkehr zu einer konzertanten Konvention, die in den Jahrzehnten zuvor von ambitionierten konzertanten Werken im Eröffnungssatz zunehmend verlassen worden war, [...] ist für den Konzertkomponisten Schumann zugleich neuartig. Seine »erste« Auseinandersetzung mit dieser Konvention kann also nicht umstandslos als ästhetischer Rückschritt, als Zeichen nachlassender Gestaltungsfähigkeit gewertet werden [...]. Der Rückgriff auf eine vollständige Orchesterexposition [...] steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der besonderen Konzeption

---

1 Maurice Lindsay, »The Works for Solo Instrument and Orchestra«, in: *Schumann. A Symposium*, hrsg. von Gerald Abraham, Westport, CT, Reprint 1977, S. 257: »Schumann comes nearer the classical concerto exposition in this concerto than in any of the others, for both the first and second subjects are stated by the orchestra before the violin makes its entry.« Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 200: »Als einziges Schumannsches Instrumentalkonzert kehrt dieses im Kopfsatz zur traditionellen »Doppelexposition« von Tutti und Solo zurück [...].« Joachim Draheim, »Konzertante Werke«, in: *Schumann Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart 2006, S. 396: »Der erste Satz [...] setzt, wie sonst kaum bei Schumann, mit einer vollständigen Tuttiversion des majestätischen, auf Bruckner vorausweisenden ersten Themas ein, das sehr bald dem lyrischen zweiten Thema [...] weichen muß.« Andreas Meyer, »Riskantes Modell: Kontaktverlust, Eskapismus und gelungene Sozietät in Schumanns Violinkonzert«, in: *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, hrsg. von Andreas Meyer (= Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 2), Mainz u. a. 2012, S. 117: »Schumann schreibt eine komplette Orchesterexposition (T. 1–53), d. h. beide Themen werden ohne Mitwirkung des Solisten vorgestellt, wobei noch innerhalb dieses Abschnitts das erste, ouvertürenartige Thema wiederholt wird (T. 42–53) [...]. 1853 gibt es definitiv »fortschrittlichere« Modelle der Integration von Solopart und Orchester, nicht zuletzt von Schumann selbst (an erster Stelle das Klavierkonzert).«

des Kopfsatzes und prägt zugleich den Gestaltungsplan des gesamten Violinkonzertes in starkem Maße mit.<sup>2</sup>

In Schumanns Konzertschaffen stellt die vollständige Orchesterexposition des *Violinkonzertes* laut Struck ein Novum dar. Sowohl Struck als auch der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes haben außerdem darauf hingewiesen, dass in diesem Satz streng genommen keine doppelte Exposition vorliegt. Denn in der Orchesterexposition steht das Hauptthema, in der Soloexposition aber das zweite Thema im Vordergrund:

Im Verlauf des Kopfsatzes sind Orchester- und Soloexposition nicht nur [...] jeweils in sich thematisch heterogen gestaltet, sondern auch gegensätzlich gewichtet. Liegt der formal-ausdruckshafte Schwerpunkt der Orchesterexposition eindeutig beim 1. Thema, so erhält in der Soloexposition das 2. Thema zentrale Bedeutung.<sup>3</sup>

Die Gestaltung der gesamten Soloexposition wird demnach von der Notwendigkeit bestimmt, die Distanz zwischen den beiden gegensätzlichen Themen des Satzes zu überbrücken. Das Hauptthema erscheint dabei als Thema des Orchesters, das zweite Thema als Thema der Solovioline: Während der Versuch der Solovioline, das Hauptthema zu übernehmen, nach wenigen Takten scheitert, findet sie mit dem Vortrag des zweiten Themas gleichsam zu sich selbst. Insofern kann von einer vollständigen Doppelexposition im ersten Satz des Violinkonzertes eigentlich keine Rede sein.<sup>4</sup>

Doch darin besteht nicht die einzige Abweichung des Satzes von der klassischen Norm. Denn es lässt sich zeigen, dass gerade die Orchesterexposition, verglichen mit klassischen Mustern, eine unkonventionelle Anlage aufweist. Diese bedingt wiederum den nicht weniger ungewöhnlichen Verlauf der Soloexposition. Die folgenden analytischen Betrachtungen stützen damit Strucks These, dass Schumann die Form des ersten Konzertsatzes im *Violinkonzert* nicht weniger innovativ handhabt als in seinen früheren Konzertwerken, und bringen für sie neue Argumente bei.

Das erste, was an der Orchesterexposition des ersten Satzes auffällt, ist, dass sie ausschließlich aus den beiden Themen des Satzes besteht, die unmittelbar aufeinanderfolgen. Das ist ungewöhnlich. Klassische Orchesterexpositionen enthalten neben Hauptthema und zweitem Thema stets auch überleitende Nebengedanken, die zum Teil in der Soloexposition wieder aufgegriffen werden oder aber auch nur in der Orchesterexposition erklingen. In der Orchesterexposition des *Violinkonzerts* fehlen solche vermittelnden Abschnitte. Dadurch entsteht der Eindruck, dass hier die Themen des Satzes gleichsam vor aller Einbindung in einen kontinuierlichen

---

2 Michael Struck, *Robert Schumann, Violinkonzert d-Moll (WoO 23)* (= Meisterwerke der Musik 47), München 1988, S. 30.

3 Struck, *Violinkonzert*, S. 30.

4 Markus Waldura, »Violinkonzert d-Moll WoO 1«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 2, S. 377.

Entfaltungsprozess als noch unbearbeitetes Material präsentiert werden. Die Orchesterexposition erscheint fast wie ein vorläufiger Entwurf, der erst noch der weiteren Ausarbeitung bedarf. Diese Anmutung wird vor allem durch die Art und Weise hervorgerufen, wie der Wechsel von einem Thema zum andern in diesem Formteil vonstattengeht (Notenbeispiel 1).

Schon vom Hauptthema zum zweiten Thema gelangt die Musik ohne die Einschaltung vermittelnder Überleitungstakte dadurch, dass sich die dritte Themenzeile des Hauptthemas<sup>5</sup> in ihren vier letzten Takten nach der Tonart der Tonikaparallele F-Dur wendet, in der in T. 31 das zweite Thema anhebt. Die Überleitung vollzieht sich also, wie schon Struck festgestellt hat, noch innerhalb des Themas.<sup>6</sup> Im Blick auf die weitere Argumentation ist hervorzuheben, wie sorgsam dabei zwischen Hauptthema und zweitem Thema vermittelt wird. Evident ist deren harmonische Verklammerung: Der Dominantseptakkord von F-Dur, der den letzten beiden Hauptthementakten zugrunde liegt, löst sich im ersten Takt des zweiten Themas in seine Tonika auf. Die Führung der einzelnen Stimmen trägt zur Überbrückung der Zäsur ebenfalls bei: Die Auflösung des D<sup>7</sup> in die Tonika erfolgt in den meisten Stimmen schulgerecht durch stufenweise Fortschreitung beziehungsweise durch die Wiederholung des beiden Harmonien gemeinsamen Tones *c*. In den Violoncelli und Kontrabässen bleibt der Grundton *c* des D<sup>7</sup> in den letzten beiden Hauptthementakten als Orgelpunkt liegen – zweite Violoncelli und Kontrabässe werden denselben Orgelpunkt im ersten Takt des zweiten Themas neu anstoßen und sechs Takte lang festhalten. Auch der Duktus der Melodie ändert sich in den letzten beiden Takten des Hauptthemas. Sein von barockisierenden Punktierungen bestimmter Rhythmus wird zu einer Bewegung in Halben geglättet. Schließlich wird auch die Dynamik in den letzten beiden Hauptthementakten durch das in T. 29 vorgeschriebene Diminuendo bis zu jenem Piano zurückgenommen, in dem das zweite Thema dann einsetzt.

Gewährleisten die beschriebenen Maßnahmen die Kontinuität des musikalischen Verlaufs, so stellen andere sicher, dass in T. 31 gleichwohl ein Neubeginn gehört wird. Zu ihnen zählt die schon erwähnte Unterbrechung des *c*-Orgelpunktes in Celli und Kontrabässen. Auch in Holzbläsern und ersten Violinen enden die Legatobögen in T. 30, also vor der Fortschreitung der Einzelstimmen zu den Tönen des F-Dur-Akkords, der offenbar als erste Harmonie der neuen Sinneinheit neu angespielt werden soll. Jedoch überbrückt der *c*-Orgelpunkt der F-Hörner diese artikulatorische Zäsur. Die triolischen Tonrepetitionen, die die gesamte Aufstellung des Hauptthemas durchziehen, enden ebenfalls erst mit Einsatz des zweiten Themas: Erst mit ihrem Verstummen kommt die in den letzten Hauptthementakten eingeleitete Veränderung des Ausdruckscharakters wirklich zum Abschluss.

Der Wechsel vom zweiten Thema zurück zum Hauptthema in T. 42 bietet ein deutlich anderes Bild (Notenbeispiel 2).

---

5 Zum Aufbau des Hauptthemas siehe Struck, *Violinkonzert*, S. 31–33 und ders., *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Diss. Universität Hamburg 1984 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 29), S. 377 f.

6 Struck, *Instrumentalwerke*, S. 378: »Die Dritte Themenzeile (T. 23–30) erscheint zwar periodisch gegliedert (4 + 4 Takte), doch stellt die zweite Ns-phrase rhythmisch und harmonisch bereits die kurze Überleitung zum 2. Thema dar.« Ähnlich ders., *Violinkonzert*, S. 33.





Während die dritte Themenzeile des Hauptthemas zielstrebig zur ersten Harmonie des zweiten Themas hinlenkt, geschieht gegen Ende des zweiten Themas etwas, das einem kontinuierlichen Übergang entgegenwirkt: Der zehnte Thementakt (T. 40) wird im Folgetakt in fast allen Stimmen völlig unverändert wiederholt. Diese Wiederholung läuft dem über den Takt hinausdrängenden Bewegungsimpuls der in Achteln fließenden Melodielinie zuwider. Wie es nach dem zehnten Thementakt eigentlich weitergehen sollte, zeigt die entsprechende Stelle in der Soloexposition, in der sich diesem Takt eine Versetzung in die Oberterz anschließt, die das zweite Thema zu einer Fortspinnung hin öffnet. Die Wiederholung des Taktes in der Orchesterexposition bremst den Schwung der melodischen Geste hingegen aus. Ergebnis ist ein stagnierendes In-sich-Kreisen, das nicht Kommendes anbahnt, sondern vor der Möglichkeit des Weitergehens unschlüssig stehen bleibt.<sup>7</sup>

Dieses Auf-der-Stelle-Treten der Takte 40 und 41 lässt fraglich erscheinen, ob der erneute Einsatz des Hauptthemas in T. 42 als bruchlose Fortsetzung aufgefasst werden kann. Dass der Wechsel zum Hauptthema anders als zuvor jener zum zweiten Thema nicht als gleitender Übergang aufzufassen ist, sondern dass an dieser Stelle ein Moment von Diskontinuität intendiert ist, lässt sich nahezu an allen Parametern des musikalischen Satzes ablesen. Besonders deutlich zeigt sich der komponierte Bruch im harmonischen Verlauf der Stelle. Der Dominantseptakkord von F-Dur, auf dem das zweite Thema in seinen beiden letzten Takten stehen bleibt, könnte sich in seine Tonika auflösen. Und in der Tat stellt das *F*, das die zweiten Violoncelli und die Kontrabässe im ersten Takt des neuerlichen Hauptthemeneinsatzes intonieren, deren Grundton bereit. Doch anstelle des F-Dur-Dreiklangs erklingt über ihm der übermäßige Dreiklang *f-a-cis*,<sup>8</sup> dessen unvorbereitete Dissonanz sich erst im nächsten Takt in den Harmoniegrundton *d* des d-Moll-Sextakkords auflöst. Es liegt demnach ein zunächst durch das harmoniefremde *cis* gestörter Trugschluss vor – die Erwartung der Tonika könnte kaum harscher durchkreuzt werden. Der harmonischen Diskontinuität entspricht die der Satzstruktur. In den Mittelstimmen reißt die melodische Linie ab, um in tieferer Lage ganz neu einzusetzen. Am extremsten fällt der Sprung in den Stimmen der Klarinetten und Fagotte aus. Da nunmehr ihr tiefes Register genutzt wird, verändert sich schlagartig auch die Klangfarbe des Orchestersatzes.

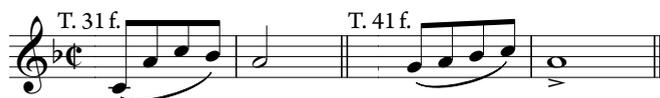
Phrasierung und Artikulation signalisieren ebenfalls eine Zäsur: Wie beim Übergang vom Hauptthema zum zweiten Thema enden die Legatobögen von Streichern und Holzbläsern vor Beginn der neuen Sinneinheit. Anders als dort ist der erste Melodieton *a* der neuen Hauptthemenzeile in allen Stimmen, die es intonieren, jedoch mit einem Akzentzeichen versehen, das dazu auffordert, den Neubeginn kräftig anzustoßen.

---

7 Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 99 hat diese Wirkung der – modifizierten – Wiederholung des Taktes bereits angesprochen: »Der Doppeltakt macht aber auch das Festfahren sinnfällig.«

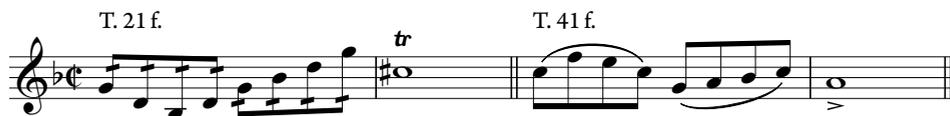
8 In der erstmals von Georg Schünemann herausgegebenen Taschenpartitur ist im Part der zweiten B-Klarinette in T. 42 zudem ein kleines *fis* notiert, das, als *e* gespielt, der Harmonie als weitere Dissonanz die große Septime hinzufügen würde. Wie die Überprüfung der handschriftlichen Partitur ergab, handelt es sich hierbei jedoch um einen Lesefehler des Herausgebers. In der autografen Partitur steht ein *dis*, das als kleines *cis* gespielt wird.

Wirken die angesprochenen Gestaltungsmomente dem Eindruck entgegen, das zweite Thema fließe bruchlos in den Neueinsatz des Hauptthemas zurück, so ist die Logik des musikalischen Verlaufs auch an dieser Zäsur gleichwohl nicht völlig außer Kraft gesetzt. Kennzeichnend für den Wechsel vom zweiten Thema zurück zum Hauptthema ist ja gerade, dass das zweite Thema ohne Schluss bleibt. Der musikalische Verlauf treibt über sein offenes Ende hinaus weiter. Daher muss der Hauptthemeneinsatz, so abrupt er losbricht, doch zugleich an das Vorausgehende anschließen. Schon dass ab T. 37 nacheinander die erste Klarinette und in T. 38 dann die Fagotte in den Satz eintreten, bereitet auf den Einsatz des Tutti mit der Wiederkehr des Hauptthemas vor. Auch die Gestaltung des Außenstimmenrahmens des Tonsatzes stellt beim Übergang von T. 41 zu T. 42 ein Mindestmaß an Kontinuität sicher: Gehorcht der Quintfall der Bassstimme der von den Mittelstimmen verweigerten Logik des harmonischen Verlaufs, so fügt sich der Verlauf der Melodiestimme in die Logik der motivischen Entwicklung ein: Der Terzfall vom  $c''$  am Ende von T. 41 zum ersten Hauptthementon  $a'$  in T. 42 ist Bestandteil des das zweite Thema beherrschenden Motivs. Die im Motiv stufenweise von  $c''$  nach  $a'$  absteigende Bewegung wird in der zweiten Achtelgruppe von T. 41 lediglich umgekehrt. Die Folge  $g' - a' - b' - c'' - a'$  kann geradezu als Variante des Seitenthemenmotivs gehört werden (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 31

Eine weitere Entsprechung besteht zu den letzten Takten der zweiten Hauptthemenzeile in T. 21 f. (Notenbeispiel 4):



Notenbeispiel 4: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, zweites Thema T. 41 im Vergleich zu T. 21

Die aufgezeigten motivischen Bezüge erklären, weshalb der Kopf des Hauptthemas gegenüber seiner ursprünglichen Gestalt modifiziert wurde. Nur in dieser veränderten Form vermag er die vom zweiten Thema in Gang gesetzte motivische Entwicklung aufzunehmen.<sup>9</sup>

9 Für diese vermittelnde Funktion der Abwandlung des Hauptthemenkopfes spricht die Tatsache, dass der Melodieverlauf des Hauptthemas ab dem dritten Takt wieder in den der ursprünglichen Hauptthemenversion einschwenkt – insofern erfüllt diese Themenzeile die Kriterien einer »Comes-Version« noch nicht so konsequent wie der Einsatz der Solovioline ab T. 54, der mit einer exakten Oberquinttransposition des Hauptthemenkopfes beginnt.

Die meisten Interpretationen des *Violinkonzerts* orientieren sich bei der Gestaltung der Stelle an dieser Kontinuität des melodischen Verlaufs und spielen über den an Harmonik, Satzstruktur und Phrasierung ablesbaren Bruch hinweg.<sup>10</sup> Intendiert ist offenbar jedoch das Zusammenwirken von Kontinuität und Diskontinuität: Der Einsatz der neuen Hauptthemenzeile bricht in den nicht zu Ende gebrachten Vortrag des zweiten Themas ein und erscheint aufgrund des Oberstimmenverlaufs zugleich zwangsläufig wie die schicksalhafte Rückkehr eines Verhängnisses.<sup>11</sup>

Beschreibt man den Wechsel vom zweiten Thema zum Hauptthema auf diese Weise, so ergibt sich daraus der Schluss, dass der Vortrag des zweiten Themas in der Orchesterexposition als gescheiterter inszeniert ist: Er wird abgebrochen. Die Rückkehr des Hauptthemas beweist zugleich, dass das Erklingen des zweiten Themas die Orchesterexposition nicht vorangebracht hat. Vielmehr scheint es so, als lebe mit der Wiederkehr des Hauptthemas eine schon erledigt geglaubte Satzphase wieder auf. Dieser Versuch, den Verlauf der Orchesterexposition zu deuten, stellt die formale Deutung des Hauptthemeneinsatzes in T. 42 ff. als »schlussgruppenartig«<sup>12</sup> in Frage. Denn diese Deutung impliziert, dass eine schlüssig fortschreitende Entfaltung des thematischen Materials zu Ende gebracht wird. Die dargelegten Befunde legen es jedoch näher, die Wiederkehr des Hauptthemas nicht als logische Fortsetzung, sondern als »Rückfall« anzusehen. Weitere Argumente gegen eine Interpretation als Schlussgruppe liefert die Beschaffenheit des zweiten Hauptthemeneinsatzes selbst.

Dieser weicht nicht nur in der Gestaltung des Themenkopfes von der ersten, die Orchesterexposition eröffnenden Themenzeile ab. Die zweite Teilphrase, die in T. 4–7 auf der Subdominante g-Moll kadenzierte und somit eine neue Station der harmonischen Disposition des Themas erreichte, endet in der neuen Hauptthemenversion in einem ersten, verkürzten Vortrag wie der Hauptthemenkopf mit einem Halbschluss in d-Moll, der in den Satzaußenstimmen mit dem des Themenkopfes melodisch identisch ist. Es ist, als müsste das Thema, bevor es zu seiner nächsten harmonischen Station fortschreitet, sich zunächst seines ersten Harmonieschritts durch Wiederholung vergewissern. Dadurch wird das zügige Ausgreifen des musikalischen Verlaufs, das für die ursprüngliche Themengestalt kennzeichnend war, gehemmt. Der Verlauf stagniert fast in derselben Weise wie jener des zweiten Themas in T. 40 f. Erst in einem zweiten Anlauf erreicht die zweite Teilphrase in ihrer ursprünglichen, mit T. 4–7 übereinstimmenden Formulierung die Subdominante. Wurde die Kadenz auf dieser Harmonie auf diese Weise um drei Takte hinausgeschoben, so wird die folgende dritte Teilphrase der ersten Hauptthemenzeile erheblich verkürzt: Als hätte der stagnierende Beginn des Themas den zur Verfügung stehenden

---

10 Die einzige mir bekannte Interpretation, in der vor dem erneuten Einsatz des Hauptthemas deutlich abgesetzt wird, ist die Einspielung mit Patricia Kopatchinskaja, Violine, Heinz Holliger, Dirigent, und dem WDR Sinfonieorchester Köln.

11 Ähnlich charakterisiert bereits Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, S. 99 die Wirkung, die von der Wiederkehr des Hauptthemas ausgeht: »Da bricht es auch wieder hervor. Die Stelle gelingt richtig, wenn man sich die wiederaufklingenden Massen so vorstellt, daß sie nicht abwarten, bis der Seitensatz sich ausgesungen hat. Die Fuge war nicht verschwunden, nur verdrängt.«

12 Struck, *Violinkonzert*, S. 36.

Energievorrat bereits verbraucht, kommt sie über einen zweiten Takt nicht mehr hinaus. Dieser stellt wiederum die Dominante als Zielharmonie heraus, nun allerdings in Gestalt des Quartsextakkords, jener Harmonie also, von der aus im klassischen Solokonzert die Kadenz startet. Dieses dem Hörer vertraute Signal nutzt Schumann an dieser Stelle, um den Einsatz der Solovioline anzukündigen und zugleich auf den Charakter des ersten Solos vorzubereiten: Es wird sich im Charakter einer Solokadenz nähern.

Die Abwandlung der ersten Hauptthemenzeile erscheint rückblickend ganz auf dieses Ende hin angelegt. Schon die doppelte Ansteuerung des Halbschlusses am Themenbeginn bereitet auf den harmonischen Doppelpunkt des Dominantquartsextakkords vor. Der Verlust an Zielstrebigkeit, den diese Wiederholung zur Folge hat, motiviert von langer Hand zugleich das durch die Vortragsanweisung »dim.« veranlasste dynamische Versickern der Themenzeile in T. 52 f. Damit bleibt auch der zweite Vortrag des Hauptthemas, wie zuvor der des zweiten Themas, ohne Abschluss. Ja, die drastische Verkürzung der dritten Teilphrase irritiert die Hörerwartung, die an dieser Stelle mit einer dem ersten Hauptthemenvortrag entsprechenden Fortsetzung rechnet, derart, dass das Ende der Themenzeile als vorzeitig empfunden wird und sich der Eindruck von Unvollständigkeit noch entschiedener aufdrängt als am Ende des zweiten Themas. Wieder bietet sich zur Deutung dieses Befunds der Begriff des Scheiterns an. Das Orchester, das das Thema vorträgt, gibt gleichsam vorzeitig auf und räumt dem Einsatz der Solovioline das Feld. Auch dieses Bild verdeutlicht, warum eine Bewertung dieses Themeneinsatzes als Schlussgruppe unangemessen erscheint: Eine Schlussgruppe rundet ab, bringt zu Ende. Die Themenzeile T. 42–53 bricht eine in sich schlüssige Themenformulierung auf und öffnet sich auf das Folgende hin.

Schon die Tatsache, dass diese Orchesterexposition nicht zu einem nachdrücklichen Abschluss gebracht wird, belegt ihre Distanz zum entsprechenden Formteil klassischer Konzertsätze, der stets mit einer vollkommenen Kadenz endet. Zugleich konnte die detaillierte Beschreibung der die Themenvorträge trennenden Binnenzäsuren den Eindruck des Provisorischen, den diese Orchesterexposition hinterlässt, präzisieren und auf Ursachen zurückführen: Mit Ausnahme der ersten Aufstellung des Hauptthemas wird keiner der Themenvorträge wirklich zu Ende geführt. Und auch der Übergang vom Haupt- zum zweiten Thema vollzieht sich allzu rasch und mühelos. Ja, der Abbruch des zweiten Themas erscheint gerade deswegen plausibel, weil der allzu kurze Weg vom ersten zum zweiten Thema der erheblichen Distanz zwischen den beiden kontrastierenden Gebilden nicht Rechnung trägt. Der Gegensatz zwischen den Themen könnte nur durch eine längere Überleitung überzeugend überbrückt werden. Diese bietet in der Folge die Soloexposition: In ihr demonstriert die Solovioline, wie kompliziert und von Krisen gefährdet sich der Weg vom Hauptthema zum zweiten Thema gestaltet, wenn er ernsthaft in Angriff genommen wird.

Erweist sich die allzu rasche Einführung des zweiten Themas in der Orchesterexposition als Irrweg, so wächst dem »Rückfall« ins Hauptthema zugleich auch die Funktion eines korrigierenden Neubeginns zu. Mit ihm tut sich eine neue Chance für die Fortsetzung des Satzes auf, und die besteht darin, die Orchesterexposition unvollendet abubrechen und die weitere Steuerung des Satzverlaufs der Solovioline zu überlassen. Dieser Versuch, den Ablauf der Orchesterexposition zu deuten, bietet eine Erklärung für zwei Befunde: Für den verfrühten Abbruch

des zweiten Hauptthemenvortrags und für die Tatsache, dass die Soloexposition vom Soloinstrument so ausschließlich dominiert wird wie in keinem anderen jener späten Konzertwerke, in denen, wie Struck gezeigt hat, die blockhafte Gegenüberstellung von Orchester und Soloinstrument ebenfalls vorherrscht: Dem Orchester wird, nachdem der von ihm bestrittene Expositionsabschnitt derart krisenhaft verlaufen ist, in der Soloexposition nur noch die Funktion der Begleitung zugestanden.<sup>13</sup>

Die Verwendung von Begriffen wie »Rückfall«, »Irrweg«, »Neubeginn« und »Korrektur« zur Beschreibung des Expositionsverlaufs, die als poetisierend und spekulativ irritieren könnte, lässt sich mit dem Hinweis auf ein Vorbild rechtfertigen, dem der erste Satz des *Violinkonzerts* offenbar verpflichtet ist: Das Finale von Ludwig van Beethovens *Neunter Symphonie*. Schon dort kommt es nach der instrumentalen Einführung des Freudenthemas zu einem »Rückfall« in den tumultuarischen Satzbeginn, und der Solobariton deklariert mit den ersten gesungenen Worten der Partitur diesen Rückfall, wenn nicht den gesamten bisherigen Verlauf der Symphonie, als Irrweg. Die Ablehnung der nochmals angespielten Themen der vorangegangenen Symphoniesätze wird in den Rezitativen der Violoncelli und Kontrabässe rein instrumental artikuliert – von deren Einfluss auf beide konzertante Violinkompositionen Schumanns wird noch die Rede sein. Der Bezug auf das Finale von Beethovens *Neunter* ist in Schumanns *Violinkonzert* auch keineswegs neu, sondern hat, wie der Verfasser dieses Beitrags gezeigt hat, seit dem *Klavierkonzert* auf die formale Gestaltung der Schumannschen Solokonzerte eingewirkt.<sup>14</sup> Neu ist nur, dass Schumann die Dramaturgie von Abbruch, Rückfall und Neubeginn nun einsetzt, um erstmals in seinem Konzertschaffen eine Orchesterexposition zu gestalten. Ergebnis ist eine Orchesterexposition, die sich von klassischen Vorbildern denkbar weit entfernt.

Dass dies so ist, soll ein kurzer Vergleich mit klassischen Solokonzerten in Molltonarten bestätigen. Im Schaffen der klassischen Epochenmeister sind solche Konzerte gegenüber denen in Dur in der Minderzahl. Von Wolfgang Amadeus Mozart liegen nur zwei Konzerte in Molltonarten vor, von Beethoven eines. Dieser statistische Befund entspricht zum einen der zeit-typischen Bevorzugung von Durtonarten, könnte darüber hinaus seine Ursache aber auch darin haben, dass die Gestaltung einer Orchesterexposition in Moll ein Problem aufwirft, nämlich die Integration des zweiten Themas in diesen Formteil. In ersten Konzertsätzen sollte das zweite Thema in der Orchesterexposition wie das Hauptthema üblicherweise in der Grundtonart stehen. Erfüllt der Komponist in einem Moll-Konzertsatz diese Norm, so hat das eine

---

13 Vgl. Andreas Meyers Beschreibung der Rolle, die dem Orchester in der Soloexposition zufällt: »Natürlich wird der Solist bei Schumann nach seinem Einsatz [...] vom Orchester »begleitet« – aber diese Begleitung ist nicht mehr als eine harmonische Grundierung, es gibt zunächst keine wie auch immer geartete Resonanz auf sein Spiel.« Meyer, »Riskantes Modell«, S. 118. Meyer deutet diese Tatsache nicht als Konsequenz aus dem Verlauf der Orchesterexposition, sondern unter Verwendung eines von Joseph Kerman entwickelten Konzepts zur Interpretation konzertanter Werke, das vom Bild des Rollenspiels ausgeht (Ebd., S. 115 u. ö. Meyer bezieht sich auf folgende Arbeit von Joseph Kerman: *Concerto Conversations*, Cambridge/London 1999; siehe Meyer, S. 115, Fußnote 26).

14 Markus Waldura, »Le poète parle dans le concerto romantique. Schumann et les récitatifs instrumentaux de la Neuvième de Beethoven«, in: *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 22 (2004), S. 137–156.

Charakterveränderung des Themas zur Folge, da dieses hier in Moll, in der Soloexposition hingegen in der Durtonart der Tonikaparallele erklingen würde. Um eine solche Umfärbung zu vermeiden, sind zwei Alternativen denkbar: Entweder spart die Orchesterexposition das zweite Thema aus oder sie nimmt bereits die Modulation der Soloexposition zur Tonart der Tonikaparallele vorweg und bringt in dieser das zweite Thema zum Vortrag. Diese Lösung erzeugt jedoch ein neues Problem. Die Orchesterexposition muss wieder zur Ausgangstonart zurückmodulieren, in der sie, der »Tonordnung« der Konzertform gemäß, zu schließen hat. In seinen beiden Moll-Konzerten wählt Mozart die erste Lösung: Das zweite Thema bleibt aus der Orchesterexposition ausgeklammert.<sup>15</sup> Beethoven hingegen riskiert in der Orchesterexposition im ersten Satz seines c-Moll-Konzertes die Modulation nach Es-Dur und kehrt, nachdem er in dieser das zweite Thema exponiert hat, wieder zur Ausgangstonart zurück. Die Tonartendisposition der Orchesterexposition dieses Satzes stimmt demnach mit jener in der Orchesterexposition von Schumanns *Violinkonzert* überein.

Wie eine kurze Analyse der Beethoven-Exposition zeigen kann, ist dies jedoch die einzige Gemeinsamkeit zwischen beiden Expositionen. In Beethovens Orchesterexposition vollzieht sich der Übergang von der Molltonika zum Es-Dur der Tonikaparallele bereits während der Aufstellung des Hauptthemas, also anders als bei Schumann lange vor dem Einsatz des zweiten Themas, der bei Beethoven durch die Einführung eines Zwischengedankens in es-Moll bis T. 50 hinausgezögert wird. Dieser Zwischengedanke erfüllt mehrere Funktionen. Erstens setzt sich mit dem Wechsel von Es-Dur nach es-Moll das Changieren zwischen den Tongeschlechtern fort. Dass sich mit Beginn des zweiten Themas die Tonalität abermals nach Dur aufhellt, fällt so gar nicht mehr auf. Der Zwischengedanke endet zweitens mit einer Kadenz auf der es-Moll und Es-Dur gemeinsamen Dominante B-Dur. Dass B-Dur in der Folge Dominante von Es-Dur wird, bewirkt, dass sich Es-Dur vorübergehend als neue Tonika etablieren kann. Auch beim Rückweg von Es-Dur nach c-Moll vermittelt der mehrfache Wechsel von Tonart und Tongeschlecht zwischen den beiden Tonarten. So wird das zweite Thema nach seinem ersten Vortrag in das mit c-Moll grundtongleiche C-Dur transponiert. Eine erste Eintrübung von C-Dur nach c-Moll in T. 70–82 erscheint zunächst als Episode, denn das Hauptthema setzt in T. 83 wieder in C-Dur ein. Dieses entpuppt sich bei seiner Fortsetzung jedoch als Dominante von f-Moll, und f-Moll alsbald als Subdominante in einer Kadenz in c-Moll. Weitere Kadenzen in c-Moll bekräftigen die wieder erreichte Ausgangstonart. An die Stelle der bisher herrschenden modulatorischen Unruhe, die entfacht worden zu sein scheint, um das zweite Thema in seiner spezifischen Durtonalität in die Orchesterexposition zu integrieren, tritt tonale Stabilität. Ganze 32 Takte c-Moll werden aufgeboten, um die tonale Instabilität der ersten 79 Takte der Orchesterexposition in ihrem Schlussabschnitt zu kompensieren. Sorgfältige Vermittlung zwischen den beiden Tonarten der Orchesterexposition und Kompensation von tonaler Instabilität durch Stabilität – beides verrät

---

15 Auch Johannes Brahms wählt diesen Weg in seinem *Klavierkonzert* in d-Moll, dessen monumentales Hauptthema das Vorbild von Schumanns *Violinkonzert* erkennen lässt.

das Bemühen um Gleichgewicht und Versöhnung der Gegensätze, eine Grundhaltung, die das Attribut »klassisch« verdient. Schumanns krisenhafte, ja scheiternde Orchesterexposition erscheint hingegen entschieden unklassisch.

Wie schon angedeutet, bleibt das Scheitern der Orchesterexposition für die Gestaltung der Soloexposition nicht ohne Folgen. Auch in ihr entfaltet sich Form nicht als aus sich selbst laufender quasilogischer Prozess. Dies gilt insbesondere für ihre erste Phase vor Erreichen des zweiten Themas. Bisherige Analysen entwerfen von diesem Expositionsabschnitt ein unterschiedliches Bild. Wenn Struck deren erste beide Abschnitte als weitere, vom Hauptthemenkopf eröffnete Themenzeilen interpretiert, so akzentuiert diese Sichtweise die Kontinuität im Thematischen. Der Verfasser dieses Beitrags hat in einer Publikation hingegen bereits auf mögliche Bezüge auch dieses Expositionsabschnitts zum Finale von Beethovens *Neunter* hingewiesen und bei der Beschreibung seines Verlaufs die Momente von Krisenhaftigkeit und Diskontinuität hervorgehoben.<sup>16</sup> Diese Argumentation soll insofern ergänzt werden, als die Besonderheiten der Soloexposition nun als Konsequenzen aus dem Verlauf der Orchesterexposition begriffen werden.

Ungewöhnlich ist schon die Art und Weise, wie der Übergang von der Orchester- zur Soloexposition gestaltet wird (Notenbeispiel 5). Anstatt die Orchesterexposition mit einer Kadenz zu beenden, schafft Schumann einen gleitenden Übergang in die Soloexposition, indem er die verschiedenen Schichten des Orchestersatzes nacheinander, im Abstand von je zwei Takten, aussetzen lässt: In T. 54 tritt das Orchester zunächst die melodische Führung an die Solovioline ab. In T. 56 hören dann auch die triolischen Akkordrepetitionen der Mittelstimmenbegleitung auf. Von diesem Takt an wird das Orchester für 33 Takte auf einen Begleitsatz der Streicher reduziert. Erst ab dem Einsatz des zweiten Themas tritt zu diesen wieder das Horn hinzu.

Melodisch werden Orchester- und Soloexposition dadurch verzahnt, dass die ersten Violinen in T. 52 f. die ersten zwei Takte jener comesartigen Version des Hauptthemenkopfes<sup>17</sup> vorwegnehmen, mit der in T. 54 dann die Solovioline einsetzt. Der schrittweise Abbau des Orchestersatzes und der Übergang der melodischen Führung an die Solovioline in T. 54 erzeugen den Eindruck, dass sich die Soloexposition gleichsam über die allmählich verlöschende Orchesterexposition schiebt und diese schließlich verdrängt. Dies ist nicht nur verglichen mit der in klassischen Solokonzerten üblichen klaren Trennung von Orchester- und Soloexposition neuartig. Auch in Schumanns eigenen früheren Konzertwerken wird der Übergang vom Orchestertutti zum Solo nirgends auf vergleichbare Weise gestaltet. Meist setzt das Solo in ihnen unmittelbar nach einem abschließenden Akkordschlag des Orchesters ein oder startet von der im Tutti ausgelassenen Schlussharmonie aus einen neuen Gedanken.

---

<sup>16</sup> Vgl. Waldura, »Le poète parle«, S. 150–155.

<sup>17</sup> Vgl. Struck, *Violinkonzert*, S. 35: »Im ausdrucksmächtig-wirkungsvollen akkordischen Einsatz der Solovioline erscheint der Kopf des 1. Themas wiederum [...] >comesartig< versetzt [...].« Strucks Charakterisierung als »comesartig« bezieht sich auf die Tatsache, dass eine Oberquinttransposition der ersten drei Thementakte vorliegt. Das Verhältnis zwischen Orchester- und Solo-Version des Hauptthemas entspricht insofern dem zwischen Dux und Comes einer Fugenexposition. Einflüsse der Fugentechnik auf die Themengestaltung lassen sich für mehrere Expositionen von Sonatensätzen vor allem aus der Düsseldorfer Zeit Schumanns nachweisen.

Der krisenhafte Verlauf der Orchesterexposition setzt sich in der Soloexposition sogleich fort, indem sich die Tendenz, Themenvorträge vorzeitig abzubrechen, an ihrem Beginn weiter verschärft. Bringt es die zweite Aufstellung des Hauptthemas am Ende der Orchesterexposition immerhin noch auf einen Umfang von zwölf Takten, so kommt die Comesversion der Solovioline über den vier Takte umfassenden Themenkopf kaum hinaus. Als sei der Fortsetzung des Hauptthemenvortrags mit dem Ende der Triolenbegleitung der Boden entzogen, weicht der Violinpart ab dem fünften Takt der Soloexposition von der Orchesterversion des Hauptthemas zunehmend ab. Die auf den Hauptthemenkopf folgende Doppelgriffpassage beginnt zwar noch mit demselben Sechzehntellauf, mit dem sich die erste Themenzeile in der ursprünglichen Version des Hauptthemas fortgesetzt hatte. Doch nimmt die Passage eine andere harmonische Wendung als die zweite Teilphrase der Themenzeile und kann daher nicht als variative Umspielung dieser Phrase aufgefasst werden.<sup>18</sup> Die Entfernung vom Duktus des Hauptthemas manifestiert sich außerdem in einem Wechsel auf der Ebene der kleinsten Notenwerte: Waren für den Charakter des Hauptthemas die begleitenden Achteltriolen prägend, so treten an deren Stelle ab der Doppelgriffpassage Sechzehntelnoten, die bislang nur in raketentypischen Anläufen der Melodiestimme vorkamen. Mit diesen Zeitwerten wird das Passagenwerk der gesamten Soloexposition bestritten. Erst mit dem Hauptthemeneinsatz in F-Dur in T. 129 kehren die Triolen zurück. Dieser Befund ist ein Indiz für eine Gliederung der gesamten Exposition in zwei im Charakter voneinander grundverschiedene Bereiche: die »Triolensphäre« des Hauptthemas und die »Sechzehntelsphäre« des zweiten Themas.<sup>19</sup>

Nach der Doppelgriffpassage löst sich der melodische Verlauf des Soloparts endgültig von der Bindung an das Hauptthema. Die motivisch bedeutsame Sechzehntel-Figur, die ihn bis T. 68 mit vielfachen Sequenzierungen bestimmt, nimmt auf das unmittelbar vorausgehende Ende der Doppelgriffpassage Bezug, indem sie ihren abschließenden Lauf in Gegenbewegung aufgreift. Das so gewonnene figurative Motiv wird neun Takte lang bald als Sequenzbaustein, bald isoliert und mit wechselnden Schlüssen versehen, gleichsam spielerisch-improvisatorisch erprobt. Die Lagenwechsel und die uneinheitliche Richtung der mal nach oben ausgreifenden, dann wieder in Sequenzen fallenden Bewegung erzeugt zugleich den Eindruck ruhelosen Suchens. Der Ausdruckscharakter der gesamten Partie ist klagend. Der threnodische Topos des fallenden Halbtonschriffs bildet das Eröffnungsintervall der Spielfigur.<sup>20</sup> An mehreren Stellen zeitigt er

---

18 Der Teilphrase T. 4–7 liegt eine authentische Kadenz auf der Subdominante g-Moll zugrunde. Die Doppelgriffpassage endet zwar ebenfalls mit einer subdominantischen Harmonie. Die als rameauscher Quintsextakkord gestaltete Subdominanzharmonie wird jedoch vom Sextakkord der Tonika der Grundtonart d-Moll aus erreicht.

19 Auch Struck, *Violinkonzert*, S. 37 erwähnt diese Tatsache, misst ihr aber keine konzeptionelle Bedeutung bei: »Im ersten der beiden Abschnitte (T. 54–74) folgen der »Comes«-Fassung des Themenkopfes ausweitende Doppelgriffpassagen, die als rhythmische Umgestaltung des triolischen Begleitsatzes aus der Orchesterversion gelten können. (Triolische Bewegung selbst fehlt in der Soloexposition ganz.)« Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, S. 101 bemerkt am Ende seiner detaillierten Analyse der Orchesterexposition ebenfalls: »Die Sologeige wird die gesamte Exposition erweitert aufnehmen – ohne Triolen.«

20 Die sogleich folgende, zumeist tonale Sequenzierung umschreibt zumeist den Ganztonschritt, verstärkt aber dennoch den negativen Affektgehalt.

Fl. 1, 2  
 Ob.  
 Kl.  
 Fag.  
 Hr. in F  
 Trp. in B  
 Pk.  
 Solo  
 Vl. 1  
 Vl. 2  
 Va.  
 Vc., Kb.

Musical score for measures 226-230. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn in F, Trumpet in B, Percussion, Solo, Violin 1 & 2, Viola, and Violoncello/Double Bass. Dynamics include *dim.* and *p*.

Notenbeispiel 5: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Überlappung von Orchester- und Soloexposition (T. 50–57)

Chromatik. Zum negativen Affektausdruck der Stelle trägt auch das Abwärtsstreichen der Figur bei, das sich in den fallenden, vom Hochton der jeweiligen Viertaktgruppe ausgehenden Sequenzen potenziert. Struck hat als erster auf den rezitativischen Charakter der Stelle hingewiesen,<sup>21</sup> der aus dem Wechsel zwischen männlich und weiblich metrisierten Phrasenschlüssen und insbesondere aus dem Seufzercharakter der weiblichen Endungen resultiert. Auch die Orchesterbegleitung, die sich auf generalbassartige Stützakkorde beschränkt, trägt zu diesem Charakter bei.<sup>22</sup>

Sieht man die gesamte Stelle als instrumentales Rezitativ an, dessen Melos mit Spielfiguren instrumentaler Prägung angereichert wurde, so lässt sich abermals ein Bezug zum instrumentalen Beginn des Finales von Beethovens *Neunter Symphonie* herstellen. Auch die Rezitative der Violoncelli und Kontrabässe dort gehen, was Ambitus und Beweglichkeit des melodischen Verlaufs anlangt, über das in vokalen Rezitativen Übliche hinaus. Für einen Bezug zu diesem Vorbild spricht auch die Tatsache, dass die Doppelgriffpassage, die dem quasi rezitativischen Abschnitt der Soloexposition vorausgeht, in ihrer Diastematik auffällig an die Eröffnungstakte des Finales von Beethovens *Neunter Symphonie* erinnert.<sup>23</sup> Schumann hat die Kombination von rezitativischem Melos mit instrumentalem Passagenwerk außerdem kurz vor der Entstehung des *Violinkonzerts* in seiner *Violinfantasie* in C-Dur (Opus 131) erprobt. Der rezitativische Monolog, der den Mittelteil ihrer langsamen Einleitung bildet, enthält rasante Läufe, die vom Spieler weit virtuosere Fertigkeiten verlangen als die Beethoven-Rezitative und die rezitativische Partie am Beginn der Soloexposition des *Violinkonzerts*.<sup>24</sup> Das ruhe- und orientierungslose Suchen nach einem Ausweg aus der in der Orchesterexposition erzeugten Krise suspendiert in dieser Partie des *Violinkonzertsatzes* vorübergehend den Prozesscharakter der Musik.

Erst mit der Sequenz, die der Lauf am Ende des unvollständigen Hauptthemenzitats in T. 79 aus sich entlässt, kommt wieder eine zielgerichtete Entwicklung in Gang, die schlüssig dem Einsatz des zweiten Themas zustrebt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Exposition des ersten Satzes die Form des ersten Solokonzertsatzes in zweifacher Hinsicht problematisiert. Erstens lässt Schumann die Orchesterexposition scheitern, indem er die Einführung des zweiten Themas und danach auch die Wiederholung des Hauptthemas abbricht. Als Konsequenz dieses Scheiterns zieht sich das Orchester in der Soloexposition vollständig auf die Rolle des diskreten Begleiters zurück. Die Folge ist demnach zweitens eine dem Prinzip des Konzertierens widersprechende Entzweiung der Partner: Entspricht die Existenz einer Orchesterexposition ohne Beteiligung des Soloinstrumentes der Gattungsnorm, so bedeutet die permanente Dominanz der Solovioline in der

---

21 Struck, *Violinkonzert*, S. 39: »Barockisierende Figuration mit ›rhetorischen‹ Bewegungsunterbrechungen sowie stark untergeordneter Begleitsatz verleihen dem ersten Themenabschnitt einen quasi rezitativischen Charakter [...].«

22 Vgl. auch die Analyse dieses Satzabschnitts durch den Verfasser in Waldura, »Le poète parle«, S. 152 f.

23 Siehe dazu ebd., S. 152.

24 Als weiteres mögliches Vorbild für die Anreicherung eines instrumentalen Rezitativs mit instrumentaler Virtuosität kommt der langsame Satz von Chopins 2. *Klavierkonzert* in f-Moll in Betracht.

Soloexposition einen Verstoß gegen diese Norm.<sup>25</sup> Die Entzweigung der Partner wird noch durch den erwähnten Wechsel der kleinsten Notenwerte beim Übergang von der Orchester- zur Soloexposition unterstrichen.

Die Gestaltung der weiteren Formteile des Satzes lässt nun erkennen, dass die dem Satz zugrunde liegende Formidee darin besteht, die in der Exposition verursachten Komplikationen rückgängig zu machen. Der Umsetzung dieses Grundgedankens steht freilich die im Schema der Sonatenform vorgesehene Reprise in gewissem Grade im Wege. Der den gesamten Satz durchziehende Prozess, der in der Erzeugung einer Krise und ihrer nachfolgenden Lösung besteht und der vom Grundgedanken der formalen Symmetrie bestimmte Aufbau der Sonatenform überlagern einander, was zur Folge hat, dass die beiden in der Exposition beobachteten Krisenmomente: das Scheitern der Orchesterexposition und die Entzweigung der konzertierenden Partner, getrennt in verschiedenen Formteilen bearbeitet werden. So bleibt die Aufgabe, die getrennten Partner zusammenzuführen, Durchführung und Coda vorbehalten, da in der Reprise die blockhafte Trennung von Tutti und Solo fortbesteht. Aber auch die Reprise trägt das ihre zur Behebung der in der Exposition verursachten Krise bei, indem sie den krisenhaften Verlauf der Orchesterexposition bereinigt. Es kommt demnach zwischen den nach der Exposition verbleibenden Formteilen gewissermaßen zu einer »Arbeitsteilung«: In Durchführung und Coda vollzieht sich die Annäherung der konzertierenden Partner, in der Reprise werden die Irrwege und Abbrüche der Orchesterexposition beseitigt.

Die Krise der Orchesterexposition wird in der Reprise durch eine einfache Kürzungsmaßnahme vermieden: Nach dem Einsatz des Hauptthemas entfallen die weiteren Abschnitte des Formteils, also der abgebrochene Einsatz des zweiten Themas und die rudimentäre Wiederaufnahme des Hauptthemas. Stattdessen folgt auf den Vortrag des Hauptthemas sogleich die Soloexposition. Von den zwei Wegen zum zweiten Thema, dem »falschen«, zu kurzen der Orchesterexposition und dem angemessen ausführlichen der Soloexposition bleibt damit nur der letztere übrig, der nachträglich so gleichsam als der »richtige« beglaubigt wird. Die Abfolge: mehrteilige Orchesterexposition – Monolog der Solovioline – Soloversion des zweiten Themas wird demnach auf die Abfolge: Orchesterversion des Hauptthemas – Monolog der Solovioline – Soloversion des zweiten Themas reduziert. Vergleicht man diesen Teilbereich der Reprise rückschauend mit dem Beginn der Durchführung, so stellt man fest, dass dieselbe Konstellation bereits dort gegeben ist: Auf die vom Orchester vorgetragene Durversion des Hauptthemas<sup>26</sup> folgt eine Variante des Solomonologs, der auch hier in die Soloversion des zweiten Themas mündet. Insofern wird die Vereinfachung des Expositionsverlaufs in der Reprise bereits in diesem Formteil vorbereitet.

---

25 Siehe dazu die gattungsästhetischen Überlegungen von Andreas Meyer, der in seinem Aufsatz einschlägige ästhetische Schriften des 19. Jahrhunderts zitiert. Vgl. Meyer, »Riskantes Modell«, S. 119 f.

26 Die formale Funktion dieses Tuttis erscheint mehrdeutig. Es kann sowohl als letzter Abschnitt der Schlussgruppe der Exposition als auch, wegen der Transposition des Themas nach F-Dur, als Eröffnungsabschnitt der Durchführung aufgefasst werden. Am plausibelsten erscheint Strucks Sichtweise, der zufolge es, vergleichbar den Tuttiritornellen barocker Konzertsätze, zwischen Exposition und Durchführung steht. Vgl. Struck, *Violinkonzert*, S. 41. Diesen Bezug zum barocken Konzerttypus sieht auch Andreas Meyer, »Riskantes Modell«, S. 117.

Die Bearbeitung des zweiten Krisenaspekts, die Überwindung der blockhaften Trennung von Solo und Tutti, beginnt in der Durchführung in jenem Monolog der Solovioline, der nach der Durversion des Hauptthemas diesen Formteil eigentlich eröffnet (T. 159–176). Seine vom Monolog der Solovioline in der Exposition abweichende Gestaltung ist von der Absicht motiviert, eine Vermittlung zwischen den getrennten Sphären der Partner anzubahnen. Denn anders als in der Exposition greift die Solovioline am Beginn ihres Monologs hier erstmals den Triolenrhythmus des Tutti auf (T. 159–167).<sup>27</sup> Zwar wird in den folgenden Takten 167–171 dann das von einer Sechzehntelfigur bestimmte Motiv aus dem instrumentalen Monolog der Soloeexposition verarbeitet. Doch schon in der in T. 172–174 neu gebildeten Modellphrase werden die Sechzehntelnoten erneut von Achteltriolen abgelöst. Durch diesen zweifachen Wechsel der kleinsten Notenwerte wird die blockhafte Trennung von »Triolensphäre« und »Sechzehntel-sphäre« überwunden.

Alternieren im Solopart dieses Durchführungsabschnitts lediglich die rhythmischen Muster der bislang strikt getrennten Partner, so wechseln sich im zweiten Abschnitt der Durchführung T. 177–203 Solovioline und einzelne solistisch eingesetzte Orchesterinstrumente erstmals in der Melodieführung ab: eine erste Begegnung der Partner – vorerst noch in der reduzierten Besetzung eines Kammerkonzerts.

Im dritten Durchführungsabschnitt, der zur Reprise zurückleitet, verdichten sich nicht nur die alternierenden Einsätze von Solovioline und Orchester, indem die beiden Komponenten des das zweite Thema bestimmenden Motivs in halbtaktigem Wechsel auf beide Partner verteilt werden (Notenbeispiel 6). Die Solovioline übernimmt auch erneut das rhythmische Muster der Tuttibegleitung, wenn sich in T. 209 ff. die Achtel des Motivs im Zuge der den Hauptthemeneinsatz anbahnenden Steigerung zu Triolen beschleunigen.<sup>28</sup> Wenn diese triolischen Dreiklangsbrechungsfiguren ab T. 214 in ununterbrochener Folge erklingen, bereitet dies das Wiederaufleben der triolischen Begleitung des Hauptthemas in T. 217 vor. Indem die Triolenbegleitung in diesem Takt nahtlos von der Solovioline auf die Mittelstimmenbegleitung des Hauptthemas übergeht, wird die Kluft zwischen Solo- und Tutti-sphäre auf der Ebene des Rhythmus erstmals geschlossen. Zugleich wird die Annäherung von Solo und Orchester noch dadurch vorangebracht, dass am Beginn der Reprise nicht das Orchester, sondern die Solovioline den Hauptthemenkopf vorträgt und erst dann die melodische Führung an die ersten Violinen des Orchestertutti abgibt.<sup>29</sup> Am Reprisesbeginn überlappen sich die Teile von Solovioline und Orchester somit in umgekehrter Reihenfolge wie beim Übergang der Orchester- in die Soloexposition.

---

27 So auch Struck, *Violinkonzert*, S. 42: »In zwei Sequenzgliedern wird der Themenkopf mit der für das Soloinstrument neuartigen Triolenbewegung, die aus dem Begleitsatz der Orchesterversion stammt, [...] konfrontiert und verschmolzen [...].«

28 Ebd., S. 45: »In T. 209–216 wandelt die Solovioline das Kopfmotiv durch weitere Intervallvergrößerung und triolische Bewegung ab, so daß jetzt die Motivik des 2. Themas mit den für das 1. Thema [...] charakteristischen Achteltriolen verschmolzen wird.«

29 Vgl. Stuck, ebd., S. 46: »Die Reprise [...] wird erneut von der ritornellartigen Orchesterversion des 1. Themas eröffnet, die anfangs noch von der Solovioline mitgestaltet wird: Die im Durchführungsverlauf erreichte

Das Endstadium der Annäherung von Solo und Tutti ist dann in der Coda des Satzes erreicht. Indem die Solovioline die von Orchesterstimmen vorgetragene Motive der beiden Themen hier durchgehend mit triolischen Dreiklangsbrechungen begleitet, übernimmt sie selbst die Aufgabe, die in den Tuttiensätzen bislang den zweiten Violinen und Bratschen zufiel. Damit vereinigen sich nicht nur die beiden Partner in synchronem Zusammenspiel, sondern die Solovioline gibt »ihren« Sechzehntelrhythmus endgültig zugunsten der Triolen des Orchesters auf. Die Verdrängung der Sechzehntelfigurationen durch Triolen, die bereits in der Durchführung begann, kommt damit zum Abschluss.<sup>30</sup>

Die Gesamtkonzeption des ersten Satzes von Schumanns *Violinkonzert* erweist sich damit als ebenso ungewöhnlich wie schlüssig. Wird in seiner Exposition der übliche Verlauf eines ersten Solokonzertsatzes zunächst durch Abbrüche und die auskomponierte Suche nach einer angemessenen Lösung für den Übergang vom Hauptthema zum zweiten Thema problematisiert und das konzertierende Miteinander von Solo und Tutti außer Kraft gesetzt, so werden die in diesem Formteil gestalteten Komplikationen in den folgenden Formabschnitten nach und nach beseitigt und das Miteinander der Partner schrittweise restituiert. Indem er das Funktionieren der Form des ersten Konzertsatzes, wie sie sich in den Solokonzerten der Wiener Klassiker herausgebildet hatte, zunächst in Frage stellt und das ihr zugrunde liegende konzertante Prinzip erst nach und nach realisiert, distanziert sich der Satz nicht weniger deutlich vom klassischen Formmodell eines ersten Konzertsatzes als die früheren ersten Konzertsätze Schumanns, die die dort vorgesehene Trennung von Orchester- und Soloexposition durch eine von den Partnern gemeinsam bestrittene Exposition ersetzen.

---

Integration beider konzertanter Partner wirkt also zunächst noch fort, wird im weiteren Reprisesverlauf jedoch gleich wieder aufgegeben zugunsten der ursprünglichen blockhaften Gegenüberstellung von Solovioline und Orchester.«

30 Dass in der Coda die blockhafte Trennung von Solo- und Tuttisphäre überwunden wird, hat schon Struck ebd., S. 31 festgestellt: »Erst mit Beginn der Coda wird die blockhafte Gegenüberstellung von Solo und Tutti entschieden beendet. Hier kommt es dann durchweg zu integrativ->sinfonischer< Verbindung beider konzertanten Partner.« Meyer, »Riskantes Modell«, S. 128 vermisst hingegen in der Coda gemäß Kermans auf aktiver Interaktion beruhender Auffassung des konzertierenden Prinzips die Impulse der Solovioline: »[...] allerdings begleitet die Violine lediglich die thematischen Fügungen im Orchester, ohne eigene Impulse zu geben [...]«



The image displays the first system of a musical score for the first movement of Robert Schumann's Violin Concerto in D minor. The score is written for violin and piano. The violin part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the violin part features a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano part starts with a half note F#3, followed by a quarter note G3, and a quarter note A3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The system concludes with a double bar line.

Notenbeispiel 6: Robert Schumann, *Violinkonzert* in d-Moll, erster Satz, Durchführung 3. Abschnitt (T. 203–216)