

Klavierkonzert op. 54

Die Neue Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns wird in Düsseldorf, der letzten Wirkungsstätte des Komponisten, in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau (Sachsen) erarbeitet. Ziel und Zweck der Kritischen Gesamtausgabe ist es, sämtliche abgeschlossenen Kompositionen, Frühfassungen, Werkfragmente, Skizzen und Arbeitsmanuskripte zu dokumentieren. Neben Werkpartituren stellt die Ausgabe Skizzentranskriptionen und Quellenfaksimiles bereit und liefert neben einer ausführlichen Darstellung der jeweiligen Werkgenese im Kritischen Apparat Quellendokumentationen, Transkriptionen und einen ausführlichen Revisionsbericht. Die Ausgabe dient somit der Wissenschaft und zugleich der musikalischen Praxis.

Trotz ihres hohen Quellenwerts erlauben historische Originalausgaben (Notendrucke) von Kompositionen natürlicherweise keine Rückschlüsse auf den ihnen zugrundeliegenden Schaffensprozeß. Im Unterschied zum statischen Notendruck besitzen Autographe dagegen eine hohe Textdynamik, aus der sich die Arbeitsschritte eines Komponisten im einzelnen herausfiltern lassen.

Die Neue Schumann Gesamtausgabe ist bemüht, nicht nur den authentischen Notentext der einzelnen Kompositionen kritisch zu konstituieren, sondern auch deren Genese zu dokumentieren. Hierzu werden einerseits die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen den



Abb. 1: Partiturautograph. Überleitung vom 2. zum 3. Satz (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, 98.5027 T.G.)

The image shows two pages of a critical edition score for the Piano Concerto op. 54. The left page is titled 'Fassungen des Intermezzo-Schlusses I. Fassung (18. Juli 1845)' and shows the first three revisions of the intermezzo ending. The right page shows revisions 4 through 6, with the title '4. Fassung [102] [103] [104] [105] [106] [107] [108] [109] [110]'. The score includes parts for Piano (P), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello/Double Bass (Vc./Kb.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. (A)), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cue. (E)). The score is annotated with performance instructions such as 'Atacca Rondo', 'Solo', 'poco a poco ritard.', 'dando', 'a tempo', and 'stringendo'. A footnote at the bottom of the left page states: '* In der autographen Partitur (P) sind Klavier- und Klavierauszug (siehe Kleinstich) in einer gemeinsamen Akkolade notiert.'

Abb. 2: Transkription der im Autograph vorliegenden Fassungen 1–3 der Überleitung

Abb. 3: Transkription der im Autograph vorliegenden Fassungen 4–7 der Überleitung



Abb. 4: Partiturautograph. Ursprünglicher Beginn des Finalsatzes

überlieferten Quellen (Skizzen, Entwürfe, Arbeitsmanuskripte, Reinschriften, Kopistenabschriften, Aufführungsstimmen, Stichvorlagen, Korrekturfahnen) und andererseits die Schreibprozesse in Einzelmanuskripten analysiert.

In Robert Schumanns berühmtem Klavierkonzert a-Moll op. 54 beispielsweise ist die Überleitung vom zweiten zum dritten Satz die korrekturintensivste Passage der handschriftlichen Partitur (vgl. Abbildung 1). Offenbar stellte

die Überleitung ein besonderes kompositorisches Problem dar, für dessen Lösung Schumann sechs verschiedene Fassungen erprobt hat, bevor er eine akzeptable Version fand. Die letzte und nunmehr verbindliche siebte Fassung der Überleitung zog eine Veränderung am Beginn des Schlußsatzes nach sich. Dem ursprünglichen Anfang des Finalsatzes (vgl. Abbildung 4) wurden acht Takte vorgeschaltet, die auf einem separaten Einlageblatt (vgl. Abbildung 7) notiert sind, das in die Partitur eingeklebt wurde.



Abb. 5: Transkription des im Autograph vorliegenden ursprünglichen Beginns des Finalsatzes

Durch die Trennung der sich in der Handschrift überlagernden Textschichten werden einzelne Fassungen voneinander isoliert und in ihrer relativen Chronologie erkennbar. Die Trennung von Text- bzw. Korrekturschichten basiert vornehmlich auf der Analyse von Schreibmitteln (unterschiedliche Tinten, Schreibfederstärken, Bleistift, Rötel), der Differenzierung einzelner Schreibvorgänge (anhand von Untersatz- und Taktstrichverschiebungen, Überschreibungen, Streichungen, Rasuren), der Überprüfung der Satzkonsistenz („musikalische Logik“ der



Abb. 6: Transkription der im Autograph vorliegenden Endfassung des Finalsatzbeginns

harmonischen und rhythmischen Verläufe) und der Interpretation scheinbar nebensächlicher Quellenmerkmale (Datumsangaben, Randbemerkungen, Tintenabklatsch, irreguläre Blattfolgen im Manuskript etc.). Auch Brief- und Tagebuchzeugnisse können Handschriftenbefunde (z. B. Datierungen) klären. Durch Bündelung der sich wechselseitig erhellenden Textbefunde lassen sich die im Autograph vorliegenden simultanen Textschichten als getrennte Einzelfassungen transkribieren und sukzessive darstellen. Die Kombination von Quellenfaksimile

(vgl. Abbildung 1, 4, 7), Transkription der Fassungsschichten (vgl. Abbildung 2, 3, 5, 6) und philologischem Kommentar ermöglicht dem Benutzer der Ausgabe, den Quellenbefund nachzuvollziehen. Dem ausführenden Musiker wird die Möglichkeit geboten, einzelne Fassungen praktisch zu erproben. Die Analyse von Schreib- und Arbeitsprozessen fundiert nicht nur editorische Einzelentscheidungen bei der Textkonstitution (d. h. bei der Erarbeitung der Notenpartitur), denn aus der Summe aller textgenetischen Untersuchungen an anderen Wer-



Abb. 7: Partiturautograph. Endfassung des Finalsatzbeginns auf einem separaten Einlageblatt

ken formt sich darüber hinaus allmählich ein deutliches Bild von der individuellen Schaffensweise des Komponisten. Dies wiederum vertieft einerseits das hörende Verstehen eines Musikwerks und definiert andererseits seinen musikhistorischen Stellenwert, indem es seine konventionellen Bindungen und seine innovative Kraft aufscheinen läßt.

Arbeitsschritte bei der Komposition am Beispiel der doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ op. 93

Anders als bei einem literarischen Text, der sich in aller Regel geradlinig und zeitlich eindimensional entwickelt, wird das Material beim musikalischen Kunstwerk auf der Zeitachse nicht nur horizontal, sondern auch vertikal, nämlich im Klangraum angeordnet. Zwangsläufig stellt es für jeden Komponisten daher ein Problem dar, die im Endresultat zeitgleich erklingenden Töne etwa einer Symphonie im mehr oder weniger linear verlaufenden Schaffensprozeß graphisch in den Griff zu bekommen. Jeder Komponist hat seine ganz eigene Methode entwickelt, seine Ideen nach und nach in Notenschrift umzusetzen und so das Gesamtwerk entstehen zu lassen. Schumann ging hierbei wie sehr viele seiner Kollegen folgendermaßen vor: Er begann mit einem auf die Skelettstruktur des späteren Werks reduzierten, oft schon vierstimmigen Entwurf (EW), dem einzelne Ideenskizzen (IS) oder Textskizzen (TS) vorausgehen konnten. Dieser Entwurf enthält bereits den melodischen Verlauf der Hauptpartien samt Besetzung, mitunter auch Ideen für den melodischen Verlauf von Nebenstimmen. Der Entwurf zeigt häufig Spuren mehrfacher Überarbeitung, weshalb von Philologen hierfür oft auch der Begriff Arbeitsmanuskript (AM) verwendet wird. Bei Vokalwerken ist in diesem Stadium eine rudimentäre, kaum entzifferbare Textunterlegung vorhanden. In der ersten Niederschrift der Motette



op. 93 (vgl. Abbildung 1) notierte Schumann nur die acht Stimmen der beiden Männerchöre. Instrumente waren noch nicht vorgesehen.

Die weitere Ausarbeitung fand anschließend in einer (teil-)autographen Partitur (AP) statt, in die Schumann selbst oder ein Kopist das Endergebnis aus dem Arbeitsmanuskript in die entsprechenden Partitursysteme übertragen hatte. Schumann begann nun, die eigentliche Verteilung der musikalischen Substanz im Klangraum vertikal zu organisieren, „aufzuschreiben“, wie er selbst es nannte. Hierzu gehört das bloße Instrumentieren, aber auch die Einführung vieler neuer, im Entwurf noch nicht vorhandener Ideen. Häufig werden in Nebenskizzen (NS) alternative Varianten ausprobiert und wieder verworfen. In der teilautographen Partitur der Motette op. 93 (vgl. Abbildung 2) stammen nur die Noten der jetzt erst hinzugekommenen Instrumentalsysteme von Schumann, der Vokalsatz und die meisten Instrumentenbezeichnungen dagegen von einem Kopisten.



Mit dem Ansetzen einer Probeaufführung des Werks hatte die Partitur ihr erstes Reifestadium erreicht. Hierfür mußte – außer bei reinen Klavierwerken – ein handschriftlicher Stimmensatz (HS) angefertigt werden, was üblicherweise ein Kopist vornahm. Da Schumann während der Proben Gelegenheit hatte, die Wirkung des Werks zu studieren und eventuell notwendige Änderungen vorzunehmen, wurde weiter an der Partiturfassung gefeilt und die Veränderungen in die Stimmen übertragen. Doch spätestens mit der ersten Probe begannen Partitur und Stimmen ein Eigenleben zu entwickeln, da die Musiker in ihre jeweilige Stimme Korrekturen und Ergänzungen wie Stricharten und Bogensetzungen eintrugen. Auch Schumann selbst überprüfte die Stimmen auf Fehler und ergänzte hierbei mitunter einzelne Zeichen, ohne diese in die Partitur einzutragen.

Nach erfolgter Probeaufführung und eventuellen weiteren Überarbeitungen erklärte Schumann das Werk für beendet und bemühte sich um einen Verlag. Zum Druck wurden die Partitur und ein Teil der Stimmen als sogenannte Stichvorlagen (SVP und SVS) benutzt. Die Publikation von Noten war auch Mitte des 19. Jahrhunderts ein teures, weitgehend auf Handarbeit beruhendes Unterfangen. Die Noten konnten, anders als der Schriftsatz, nicht massenhaft billig mit Setzmaschinen hergestellt werden, sondern mußten mit Hilfe von kostspieligen und langwierigen, dem Kupferstich ähnlichen Verfahren seitenweise gestochen werden und anschließend einzeln von den Druckplatten abgezogen werden. Konsequenterweise druckten Verleger bereitwillig nur, was in großer Auflage abgesetzt werden konnte. Große Auflagen ließen sich aber nur mit Klavierwerken und Liedern sowie einigen anderen Kammermusikwerken erzielen. Auflagenstark waren auch die Streicherstimmen von Symphonien sowie Chorstimmen, da hier für eine Aufführung immer mehrere Exemplare

Abb. 1: Erste Niederschrift (Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr. 7590-A1)



Abb. 2: Teilautographe Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. R. Schumann 9)

benötigt wurden, während Bläserstimmen (als Unikate) zur Schumannzeit nur widerstrebend gedruckt und daher oft nur als Handschriften vertrieben wurden. Auch Partituren waren ein reines Verlustgeschäft und wurden – wenn überhaupt – nur aus reiner Gefälligkeit gedruckt.

Sehr beliebt war dagegen die Publikation von Klavierauszügen, da diese dem klavierspielenden Liebhaber das Kennenlernen symphonischer Musik am häuslichen Klavier ermöglichten und große Absatzchancen boten. Klavierauszüge (vom Komponisten selbst oder von einem Bearbeiter arrangiert) erschienen daher oft parallel zur Erstausgabe des Werkes. Auch hierfür mußte zunächst eine Stichvorlage (SVK) gefertigt werden, deren Notentext nach der autographen Partitur arrangiert worden war.

Nach Fertigstellung des Stiches erhielt Schumann erste Probeabzüge von Partitur, Stimmen und gegebenenfalls dem Klavierauszug, die sogenannten „Korrekturfahren“ (KP, KS, KK), vom Verlag. Hier war die letzte Gelegenheit, bei der Schumann noch verändernd in den Notentext eingreifen konnte und oft genug auch eingriff. Nach erfolgter Korrektur wurde das Werk vom Komponisten für druckreif erklärt und vom Verlag als Partitur (OP), Stimmen (OS) oder Klavierauszug (OK) ausgeliefert.

Für den heutigen Herausgeber Schumannscher Werke, von dem selbstverständlich erwartet wird, daß er die Werke in Partiturform vorlegt, resultieren hieraus verschiedene Probleme:

1. Eine einzige Hauptquelle, die als Grundlage der Neuedition innerhalb der Gesamtausgabe dienen könnte, existiert bei Musikwerken nicht unbedingt. Häufig hat man mit gleichrangigen, zumeist zeitgleich entstandenen Publikationsformen, nämlich der Ausgabe in Partitur und Stimmen zu rechnen.
2. Eine von Schumann selbst durchgesehene Originalausgabe der Partitur ist nicht immer zu erwarten, so daß oft auf andere Quellen zurückgegriffen werden muß. Da auch die originalen Stimmensätze durchaus nicht komplett im Druck erschienen sein müssen, ist es oft notwendig, auch auf frühere Quellen, etwa die autographe Partitur, zurückzugreifen.
3. Bedingt durch die während der Probenarbeit vorgenommenen Modifikationen ist immer mit substantiellen Abweichungen zwischen den Stimmensätzen und der Partitur zu rechnen.
4. In jedem Stadium der Werkgenese können Abweichungen auftreten, die so vom Komponisten gar nicht beabsichtigt waren, sei es, daß Kopierfehler beim Abschreiben unterliefen, Fehler beim Stich auftraten oder der Verlagslektor eigenmächtig in den Notentext eingegriffen hat.
5. Bei der Vielzahl der am werkgenetischen Prozeß beteiligten Quellen ist immer mit dem Verlust einzelner Quellengruppen zu rechnen. So fehlen etwa die für den heutigen Herausgeber so wesentlichen originalen Korrekturabzüge fast durchgehend. Im Fall der Motette op. 93 beispielsweise mußte der Herausgeber auf unterschiedliche Quellen zurückgreifen, da weder ein originaler Partiturdruk noch ein originaler Instrumentalstimmendruck, sondern nur die teilautographe Partitur (vgl. Abbil-

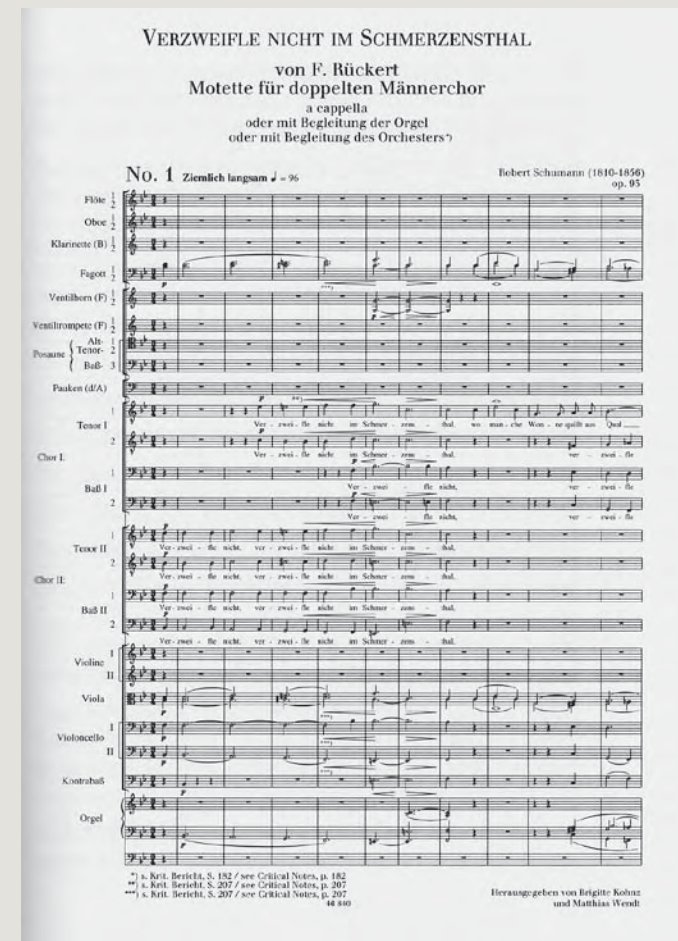


Abb. 3: Neue Schumann-Ausgabe, Bd. IV/3/3,1

dung 2) und eine ersatzweise gedruckte Fassung mit Orgelbegleitung existiert. Die Orgelstimme allerdings fehlt in der teilautographen Partitur. Dort findet sich nur Schumanns Hinweis *Die Orgelstimme steht in der gedruckten Partitur*. Für die Edition der Orchesterfassung innerhalb der Schumann-Gesamtausgabe (vgl. Abbildung 3) mußte daher eine Fassung kompiliert werden, die so zu Lebzeiten des Komponisten in keiner Quelle existiert hat, sondern nur aus den erhaltenen Quellen konstruiert werden konnte.