

# Schumanns scheinbare ›Schusterflecke‹

## Strukturelle Mehrdeutigkeit in Sequenzen Schumanns

Daniel Freimuth

Dieser Artikel widmet sich der Analyse zweier Sequenzen aus Werken Schumanns (op. 47 und op. 48) im Hinblick auf strukturelle Mehrdeutigkeiten. Methodisch wird von einem satzmodellbasierten Diskurs sowie Quellen der historischen Satzlehre ausgegangen, um die ›Passung‹ verschiedener kontrapunktischer und harmonischer Schemata für die gewählten Originalbeispiele zu überprüfen. Als Referenzpunkt dienen Schumanns Generalbassübungen aus den Skizzenbüchern seiner Ausbildungszeit.

This article is dedicated to the analysis of two Schumann sequences (op. 47 and op. 48) and aims to reveal their structural ambiguity. Methodologically, the analysis is based on a schemata-oriented discourse and on historical sources in order to examine the fit of various contrapuntal and harmonic schemata to the selected original examples. The thoroughbass exercises which were captured in Schumann's sketchbooks from his compositional education repeatedly serve as a point of reference.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 19. Jahrhundert; 19th century; ambiguity; canon; counterpoint; Generalbass; Kanon; Kontrapunkt; Mehrdeutigkeit; recombination; Robert Schumann; Robert Schumanns Ausbildung; Robert Schumann's education; Satzmodelle; schemata; sequential schemata; Sequenzmodelle; sketches; Skizzen; thoroughbass; Verwechslung

Wer Sequenzen in Werken Robert Schumanns hört und sich anschließend näher damit auseinandersetzt, stellt nicht selten eine Divergenz zwischen der Hörerfahrung eines klar verständlichen Sequenz-Mechanismus' und dem analytischen Blick auf eine satztechnisch komplexe Mehrdeutigkeit fest. Nachfolgend sollen zwei Sequenzen aus Schumanns Kammermusik und Liedschaffen untersucht werden, an denen sich diese Divergenz in besonders eindrucksvoller Weise erfahren lässt: aus dem 3. Satz des Klavierquartetts Es-Dur op. 47, komponiert im ›Kammermusikjahr‹ 1842, sowie aus dem Lied »Ich grolle nicht«, Nr. 7 aus der *Dichterliebe* op. 48, komponiert im ›Liederjahr‹ 1840.

Im Analyseprozess werden unterschiedliche Schlaglichter auf jede der beiden Sequenzen geworfen. Die Betrachtungsweisen gehen dabei zunächst von Satzmodellen der Partimento-Tradition und Kontrapunktlehre<sup>1</sup> sowie von Quellen der historischen Satzlehre aus und verbinden diese Ansätze mit analytisch-systematischem Denken. Damit soll jene strukturelle Mehrdeutigkeit herausgearbeitet werden, die charakteristisch für die Sequenztechnik Schumanns ist und zugleich auch als ein ›romantischer‹ Umgang mit den tradierten Satzmodellen des 18. Jahrhunderts verstanden werden kann. Nicht selten ist in der musiktheoretischen Auseinandersetzung mit der Musik des 19. Jahrhunderts von Begriffen wie ›(en)harmonische Mehrdeutigkeit‹<sup>2</sup> oder ›funktionale Mehrdeutigkeit‹<sup>3</sup> die Rede. Hier

1 Sanguinetti 2012; Holtmeier/Menke/Diergarten 2013; Froebe 2007.

2 Vgl. Weber 1817, 192–196.

3 Vgl. Holtmeier 2011a. In diese Stoßrichtung von Mehrdeutigkeit kann man auch Webers »Mehrdeutigkeit des Sizes [sic!]« (1817, 260–277) einordnen – wengleich mit einem vollkommen anderen Begriff von ›Akkordsitz‹.

soll der Begriff ›Mehrdeutigkeit‹ hingegen spezifisch auf den Satzmodell-Diskurs gerichtet werden im Sinne einer strukturellen Überlagerung und romantisierenden Überformung verschiedener Satzmodelle – oder kurz gesagt: ›Mehrdeutigkeit‹ als ›Musik über Musik‹. In diesem Sinne verwendet auch Martin Ullrich den Begriff und führt aus, dass Schumanns »individuelle Anverwandlung« herkömmlicher Satztechniken in »romantischer Offenheit und Uneindeutigkeit« resultiere, die gerade den Reiz vieler Schumann'scher Werke ausmache.<sup>4</sup>

Im Zuge der folgenden Betrachtungen wird die ›Passung‹ sehr verschiedener Satzmodelle zu den Originalbeispielen zu prüfen sein. Dabei gilt es auch drei Entwicklungstendenzen der Sequenztechnik im 19. Jahrhundert mitzubedenken, die Johannes Menke beschrieben hat: eine Neigung zur Ausdifferenzierung der Sequenzteile (›Mehrgliedrigkeit‹), die ›Chromatisierung‹ von Strukturen sowie das Spiel mit ›variablen Füllungen‹ von sequenzkonstituierenden Außenstimmensätzen.<sup>5</sup> Manche Deutungen werden schließlich wieder verworfen, während andere als Alternativen nebeneinander stehen bleiben können und so die Möglichkeit bieten, die analysierten Sequenzen aus verschiedenen Blickwinkeln zu fokussieren.

Methodisch soll bewusst eine Vorgehensweise gewählt werden, die ausgehend von der »spezifische[n] Struktur der musikalischen Gestalt« auch jene Pfade ausschreitet, die sich im Nachhinein als »Irrwege« erweisen.<sup>6</sup> Erst das Erkunden auch dieser Pfade wird zu einem tieferen Verständnis der Sequenztechnik Schumanns führen und den Blick für die vielfältigen Spielarten von struktureller Mehrdeutigkeit öffnen. Gleichzeitig soll gezeigt werden, wie sich historisch-systematische und satzmodellbasierte Analyseansätze an den hier untersuchten Werkbeispielen des 19. Jahrhunderts auf spezifische Weise bewähren.

Als Quelle für Schumanns musiktheoretischen Hintergrund wie auch als regelmäßiger Referenzpunkt für die nachfolgenden Analysen sollen Schumanns Skizzenbücher dienen,<sup>7</sup> die von seiner eingehenden Beschäftigung mit dem Generalbass,<sup>8</sup> der Oktavregel, kontrapunktischen Studien sowie dem Modell- und Sequenzspiel zeugen. Die Skizzenbücher I, III, IV und V sind vermutlich auf die Jahre 1830–1832 zu datieren,<sup>9</sup> also auf genau jene Zeit, als Schumann als 21-Jähriger in Leipzig Unterricht bei Heinrich Dorn erhielt. Diese Studienzeit darf insofern als besonders einflussreich gelten, da sie der erste systematische Kompositionsunterricht Schumanns war, der das Komponieren und Fantazieren bis dahin autodidaktisch gelernt hatte. Seine frühe Ausbildung war bekanntlich pianistisch geprägt: zunächst in Zwickau durch den Klavierunterricht bei Johann Gottfried

4 Ullrich 2012, 228f. Für Mehrdeutigkeiten im Kontrapunkt Schumanns siehe ebd., 85f., 166f. und 229. Auch wenn der Begriff nicht explizit fällt, wurden auch andernorts in der Schumann-Analytik Fälle von struktureller Mehrdeutigkeit diskutiert. Siehe etwa Marie-Agnes Dittrichs Analyse eines ›Omnibus-Modells aus dem Adagio von Schumanns 2. Sinfonie C-Dur, op. 61 (2007, 112f.).

5 Vgl. Menke 2009, 107–110.

6 Vgl. hierzu Holtmeier 2000, 7.

7 Insgesamt sind fünf Skizzenbücher überliefert, die in der Universitätsbibliothek Bonn liegen und auch als Faksimile online zugänglich sind (vgl. ferner Opitz 2017, 242 sowie Diergarten 2022, 148).

8 Anhand der Analyse des Klavierstücks Nr. 21 aus Schumanns *Album für die Jugend* zeigt Astrid Opitz, wie sehr Schumann vom Generalbass und damit vom Unterricht bei Heinrich Dorn geprägt war (Opitz 2017, 245f.).

9 Vgl. ebd., 241. Die Entstehung von Skizzenbuch II wird von Opitz dagegen um 1837 angenommen (vgl. ebd.).

Kuntsch,<sup>10</sup> welchem Schumann jedoch schon bald entwachsen war,<sup>11</sup> sowie später durch den Klavierunterricht bei Friedrich Wieck, über welchen Schumann aber große Unzufriedenheit äußerte.<sup>12</sup> Wieck hatte eigentlich auch eine musiktheoretische Unterweisung Schumanns bei Christian Theodor Weinlig – Richard Wagners späterem Lehrer – vorgesehen, diese kam allerdings nie zustande.<sup>13</sup> Der kurze, aber intensive Unterricht bei Heinrich Dorn war also zentral für Schumanns kompositorische Ausbildung. So schrieb er selbst rückblickend im Januar 1832, dass »die theoretischen Studien guten Einfluss«<sup>14</sup> auf ihn gehabt hätten. Durch den Einbezug der Skizzenbücher Schumanns in die folgenden Analysen soll überdies ein Beitrag zur kompositionsbiographischen Schumann-Forschung geleistet werden.

## KLAVIERQUARTETT OP. 47, ANDANTE CANTABILE

Im dritten Satz des Klavierquartetts ist die erste zu untersuchende Sequenz prominenter Bestandteil des 16-taktigen Hauptthemas, welches den Satz in verschiedenen Varianten durchzieht. Nach einer dreitaktigen Einleitung erklingt es erstmals im Cello (vgl. Bsp. 1).

Von einem ersten Höreindruck geleitet, lässt sich im natürlichen Bewegungsfluss der Melodie sehr klar eine scheinbar ungebrochene Sequenz identifizieren. Doch bei näherer Betrachtung wird man sich starker Unregelmäßigkeiten bewusst: Im Gegensatz zur Melodie verlaufen Bassstimme und Harmonik alles andere als konsequent sequenziell. Infolge dieser Divergenz entsteht eine Irritation, da weder das aufmerksame Ohr noch das mitleidende Auge den Sequenzbau unmittelbar zu bestimmen vermag. Diese Irritation führt zu den Fragen, worin genau die Unregelmäßigkeiten bestehen und warum man die Sequenz dennoch nicht als ›intellektuell herausfordernd‹ wahrnimmt. Die nachfolgenden Betrachtungen sollen diesen Fragen nachgehen. Da sich das ›Sequenzhafte‹ zuvorderst in der Melodie des Cellos mitteilt, sei zunächst die Melodie allein in den Blick genommen.

### Melodie und *tenue*-Stimmen

Beim Spielen oder Singen der Cello-Kantilene des Hauptthemas (Bsp. 2) wird direkt offensichtlich, dass ein Sequenzglied jeweils mit Auftakt vier Takte umfasst und anschließend um eine Sekunde abwärts versetzt wird. Das Segment erklingt insgesamt dreimal, bevor es in einem vierten Anlauf unter rhythmischer Beschleunigung und melodischer Ausgestaltung einer Kadenz zugeführt wird. Die Schlusstakte sind dabei so komponiert, dass sie eine Verschränkung mit dem auftaktigen Themenbeginn ermöglichen (vgl. Bsp. 1, T. 17–19).

10 Vgl. Abert 1920, 20.

11 Schumann bekundete, dass Kuntsch »ein guter, mich liebender Lehrer« war, der allerdings »selbst nur mittelmäßig spielte« (zit. nach Edler 2006), und er schrieb 1846 retrospektiv über die Jahre 1820–1826, also über die letzten fünf der acht Jahre bei Kuntsch: »Freies Phantasieren (täglich viele Stunden) [...] Gänzlicher Mangel einer Leitung fühlbar: Gehör, Technik insbesondere, – Theorie« (zit. nach Eismann 1956, 18).

12 Vgl. Abraham/Sams 1994, 18.

13 Vgl. ebd., 17f.

14 Zit. nach Boucourechliev 1958, 34f.

Andante cantabile  $\text{♩} = 84$

Violine

Viola

Cello

Klavier

8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

*f* *p* *dim.* *p*

*f* *p* *p*

*f* *p* *mf*

*f* *p*

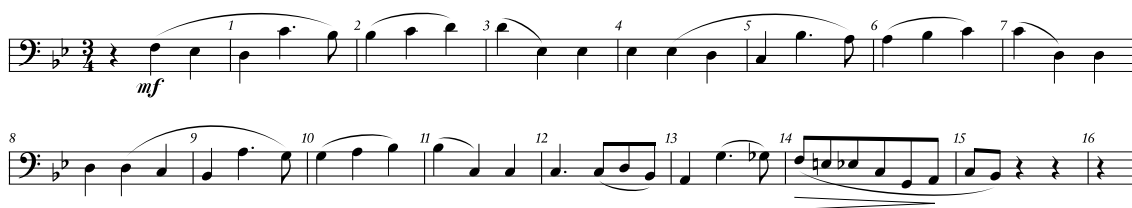
*mf* *cantabile e poco a poco cresc.*

*poco a poco* *cresc.*

*poco a poco*

*poco a poco cresc.*

Beispiel 1: Robert Schumann, Klavierquartett op. 47, 3. Satz, T. 1–19



Beispiel 2: Schumann, Klavierquartett op. 47, 3. Satz, Kantilene des Cellos, Takt 1–16 (Bsp. 1: T. 3–19)<sup>15</sup>

Durch diese Verschränkung ist dem sequenzierenden Thema bereits etwas ›Zyklisches‹ eingeschrieben, was insofern von Bedeutung für den Satz ist, als sich dieser formal in einer großen dreiteiligen ABA'-Form entfaltet, deren rahmende Teile ausschließlich aus diesem Hauptthema entwickelt werden: Der A-Teil präsentiert das Thema im Cello (T. 3–18), greift es überlappend in der Violine auf (T. 17–32) und entwickelt es anschließend nochmals phrasenverschränkt im Klavier (T. 31–47). Der A'-Teil startet die Themen-›Reprise‹ gleichsam im Sinne der *ars combinatoria* in der Viola (T. 72–87), gefolgt von einer veränderten Variante in der Violine (T. 88–103) sowie nochmals einem abschließenden Durchgang im Cello (T. 102–117). Schumann präsentiert das Thema also insgesamt sechs Mal – immer wieder auf andere Art und Weise.

Ausgehend vom Gerüstton *d*, dem Ziel des Auftaktes, erfolgt ein besonders expressiver und das Thema charakterisierender Septimsprung aufwärts. Ein ebensolcher Septimsprung in Gegenrichtung erfolgt gleich darauf in Takt 3, wobei hier das *es* die Hauptnote ist. Durch die Lagenwechsel bildet sich eine latente Zweistimmigkeit heraus, die man als *tenue*-Stimmen<sup>16</sup> wahrnehmen kann.

Beispiel 3: Original und *tenue*-Satz sowie Alternativen

Beispiel 3 zeigt exemplarisch anhand des ersten Sequenzglieds einen impliziten *tenue*-Satz (t) des Originals (o): Die beiden Septimsprünge der Melodie lassen sich als latente 7-6-Synkopensdissonanzen hören. Die Melodie erweckt somit den Eindruck einer steigenden 7-6-Konsequente, wozu maßgeblich das Melodie-Segment aus Takt 2 beiträgt. Hier

15 Aus Gründen leichter Verständigung weicht die Taktzählung in Beispiel 2 (wie auch in den noch folgenden Beispielen) von der Zählung im originalen Notentext ab. Bezogen auf Beispiel 2 entsprechen die dort (mit Auftakt) gezählten Takte 1–16 den Takten 3–19 des Originals (vgl. mit Bsp. 1).

16 D.h. eine virtuell gehaltene ›passive Stimme‹, die eine latente Synkopensdissonanz zu jener ›aktiven Stimme‹ bildet, welche durch den Sprung der realen, einstimmigen Melodie erreicht wird. Näheres zum Begriff *tenue* siehe Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 279.

er klingt jene für die steigende 7-6-Sequenz so typische Aufwärtsbewegung von der auflösenden Sexte in die Oktave, um die nachfolgende Septime vorzubereiten – vgl. in Beispiel 3 die Zeile (7-6). Im Original (o) fällt der unterschiedliche Umgang mit den beiden Septimen auf: Während die erste Septime unvorbereitet auf leichter Zeit anschlägt und sich mit einer kurzen Antizipation schrittweise abwärts auflöst (T. 1 f.), ist die zweite Septime umgekehrt zwar vorbereitet, löst sich aber nicht auf (T. 3 f.). Der in Takt 4 des *tenué*-Satzes (t) eingefügte Auflösungsston  $c^1$  erklingt bei Schumann nicht und widerspricht zudem seiner Harmonisierung (vgl. Bsp. 1, T. 7). Dass diese latente Septime  $d^1$  der Erwartung entgegen unaufgelöst bleibt, ist aufgrund ihrer Inszenierung als lokales Phrasenziel mit besonderem interpretatorischem Gewicht umso bemerkenswerter. Hier liegt ein erstes Moment von Mehrdeutigkeit vor: Anfangs legt die Melodie die Wahrnehmung einer latenten Mehrstimmigkeit nahe; diese Hörweise wird jedoch schon nach vier Takten prekär, was auch durch die beiden Alternativversionen (a) und (aa) in Beispiel 3 verdeutlicht werden kann. Bei (a) wurde die Gestaltungsart von Schumanns erster Septime versuchsweise auch auf die zweite übertragen, wohingegen bei (aa) die Gestaltung der zweiten Septime Muster für beide ist. Das klangliche Resultat in (a) ist einigermaßen überzeugend,<sup>17</sup> jenes in (aa) büßt dagegen zu viel an rhythmischer Lebendigkeit und melodischer Kontur ein; insbesondere aber führt die nun zweimal unaufgelöste Septime zu einem unbefriedigenden Melodieverlauf.

Besonders komplex wird der *tenué*-Satz schließlich unter Berücksichtigung der Phrasenüberlappung von Anfang und Ende des Hauptthemas (vgl. Bsp. 1),<sup>18</sup> denn auch die Endigungsformel ist latent zweistimmig. Der *tenué*-Satz wird dadurch dreistimmig, wie Beispiel 4 zeigt. Dabei wird die Septime  $es^2$  (Auftakt, Zählzeit 2) aus der Oberstimme in den Worten Johann David Heinichens durch »Verwechslung vor der Resolution«<sup>19</sup> in die Unterstimme vertauscht (Auftakt, Zählzeit 3) und löst sich dort entsprechend auf. Der Auftakt des Themas zum Ton  $d$  hin ist also im Sinne Heinichens gleichzeitig eine notwendige Dissonanzauflösung.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violine' and the bottom staff is labeled '(Vcl. (8vb))'. The score is divided into two parts: (o) and (t). Part (o) shows a melodic line in the violin and a supporting line in the cello. Part (t) shows a similar melodic line but with a different harmonic structure, including a dissonance resolution. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

Beispiel 4: Phrasenverschränkung der Themeneinsätze (Original und *tenué*-Satz)

- 17 Es ist offensichtlich, dass alle Alternativen dem Original in Schönheit und Schlüssigkeit nachstehen, insbesondere dann, wenn man das Original gut »im Ohr« hat. Es geht hier jedoch nicht darum, tatsächliche kompositorische Alternativen zu Schumanns Original anzubieten, sondern anhand der alternativen Versionen aufzuzeigen, welche Mehrdeutigkeiten Schumann durch die von ihm gewählte Gestaltung zutage treten lässt.
- 18 Man beachte, dass unmittelbar zu Satzbeginn bereits die Violine jene Figur präsentiert (T. 2–4 in Bsp. 1), die sich schließlich als Phrasenschluss der Cello-Kantilene herausstellen wird (vgl. mit T. 16–18 in Bsp. 1).
- 19 Heinichen 1728, 588 und 622–662.

## Kern der Melodie

Nachdem den Implikationen der *tenue*-Stimmen nachgegangen wurde, soll eine reduktionistische Perspektive eingenommen und die Melodie des Themas auf ihren Kern reduziert werden. Beispiel 5 zeigt das Original (o) sowie drei analytische Reduktionen (i–iii).

Beispiel 5: Hauptthema, Begradigung und mögliche Reduktionen

Nimmt man der Melodie ihre Lagenwechsel und ebnet sie durch partielle Oktavversetzung ein, wie in Reduktion (i) dargestellt, beraubt man sie zwar ihrer charakteristischen Gestalt und musikalischen Schönheit, legt dabei jedoch strukturelle Aspekte offen: Der Septimsprung aufwärts von *d* nach *c*<sup>1</sup> (T. 1) kann wie ein oktavversetzter Durchgang<sup>20</sup> verstanden werden, der Septimsprung abwärts von *d*<sup>1</sup> nach *es* hingegen als ein Vorhalt oder eine ›Aufhaltung‹<sup>21</sup> zum Hauptton *es*, was im Original auch bereits durch den Phra-

20 Zum Begriff siehe Daniel 2019, 150. Es geht hier weniger darum, eine Legitimation für die ›anschlagende‹, also nicht vorbereitete Septime zu schaffen, die bei Schumann längst möglich ist, sondern darum, die Methode und den Effekt aufzuzeigen, dass es sich hier um einen nachgeordneten Durchgangston handelt, der sich strukturell und klanglich erhebt.

21 Der Begriff der ›Aufhaltung‹, wie Johann David Heinichen ihn häufig verwendet, oder wie er auch bei Christoph Bernhard und Meinrad Spiess als ›Retardatio‹ zu finden ist, erscheint mir für diese melodische Fortschreitung vom *d* zum *es* insofern angemessen, als das *d* unmittelbar zuvor erklingen ist. Auch die Beschreibung eines sich aufwärts auflösenden ›Vorhalts‹ wäre legitim. Schumann selbst benutzt den Begriff ›Vorhalt‹ für sämtliche sich abwärts und aufwärts auflösenden Nebentöne eines Akkords. In seinem Skizzenbuch I (Schumann 2010a, 35) schreibt er: »Vorhalte wesentlicher Septimenaccord« und gibt zu einem G-Dur-Dominantseptakkord alle möglichen Vorhaltsnoten an (vgl. ferner auch Schumann 2016, 61). Erwähnt sei zudem, dass Schumann selbst zum Begriff der ›Auflösung‹ schreibt, sie sei der »Übertritt eines oder mehrerer

sierungsbogen ausgedrückt ist. Wenn die latente Septime in Takt 1 also keine Synkopen-Dissonanz, sondern ein Durchgang ist, der sich strukturell und klanglich erhebt, dann geschieht dies nicht nur ›räumlich‹ durch den Sprung aufwärts, sondern ebenso ›zeitlich‹ durch die Dehnung des Durchgangs mittels Punktierung. Dass der Durchgangston länger ist als seine beiden rahmenden Gerüsttöne, dass er gleichsam für einen Moment ›eingefriert‹,<sup>22</sup> entspricht einer für die Musik des 19. Jahrhunderts typischen Tendenz. Die Ossia-Takte in (i) verdeutlichen eine mögliche Melodie mit ›konventionellem‹ Durchgang. Das erste Sequenzglied des Themas füllt in seiner oktavversetzten Reduktion (i) also einen Quintrahmen abwärts vom Auftakt *f* bis zum *B* stufenweise aus (was gelegentlich auch als ›Clara-Motiv‹<sup>23</sup> bezeichnet wird) und steigt wiederum schrittweise eine Quarte aufwärts zum *es* in Takt 3. Die aus (i) gewonnene, weitere melodische Reduktion (ii) führt zu einem Gerüst, in welchem ausgehend von den betonten Taktpositionen die Folge Terzfall-Quartstieg sekundweise abwärts versetzt wird. Auch der Terzfall kann als Diminution angesehen werden, sodass bei weiterer Reduktion ein schlichtes Gegenschritt-Modell aus Sekundstieg und Terzfall entsteht (iii)<sup>24</sup> – eine Folge, die etwa als Oberstimme einer in Terzlage beginnenden Quintfallsequenz mit reinen Terzquintklängen oder als Bassstimme zu einer Synkopen-Dissonanzkette gebräuchlich ist.<sup>25</sup>

Die Reduktionen zeigen, dass Schumanns Melodie im Kern auf einfachen sequenziellen Gegenschritt-Modellen beruht, wie sie vielfach von Theoretikern wie Lusitano,<sup>26</sup> Spiridionis<sup>27</sup> und anderen beschrieben worden sind und deren Ursprünge im *contrapunto alla mente* des 15. bis 17. Jahrhunderts liegen.<sup>28</sup> Es ist diese Vertrautheit der Fortschreitung, die – gepaart mit einer u. a. durch die weiten Sprünge und Vorhaltsbildungen ›aufblühenden‹ romantischen Melodik – das Thema ›neu‹ und zugleich ›vertraut‹ erscheinen lässt. Insbesondere ist es aber die Melodik, die einem klaren Sequenzmuster folgt und eine scheinbar eindeutige Sequenzmechanik suggeriert – ungeachtet dessen, was ›darunter‹ harmonisch passiert. Daher soll im nächsten Schritt die Harmonik in den Fokus rücken.

dissonierende[r] Intervalle zum konsonierenden Akkord. In der Regel werden die durch große oder übermäßige Stufen entstehenden Dissonanzen aufwärts (in die Höhe), die durch kleine oder verminderte abwärts (in die Tiefe) aufgelöst« (zit. nach Kreisig 1914, 205). Schumann verwendet also keinen richtungsbezogenen und einen insgesamt freieren Vorhalts- und Auflösungs-begriff.

- 22 Zum »eingefrorenen Durchgang« (Gottfried Weber) siehe Holtmeier 2007.
- 23 Diese schrittweise ausgefüllte Quinte abwärts wird auch als ›Clara-Motiv‹ bezeichnet, da ihr nicht nur die Chiffre C-H-A-A (für ›Chiara‹) aus dem a-Moll Klavierkonzert op. 54 innewohnt, sondern sie auch in einigen weiteren Stücken wie der Klavierfantasie C-Dur op. 17 unter Bezugnahme auf Clara erklingt. Mehr dazu in ter Horst 2019, 48f.
- 24 Reduziert man auch diese Reduktion (iii) nochmals, so kann man für die Takte 1–4 den Ton *d*, die Takte 5–8 den Ton *c* und die Takte 9–16 den Ton *B* als Gerüst annehmen. Das entspricht einerseits dem Sekundschritt abwärts, in welchem die einzelnen Sequenzglieder nach 4 Takten jeweils versetzt werden, andererseits tritt in dieser extremen Form der Reduktion geradezu ein Schenker'scher Terzzug 3-2-1 hervor.
- 25 Holtmeier 2017, 98.
- 26 Lusitano 1553, 15f.
- 27 Spiridionis 1670, 1f.
- 28 Vgl. Froebe 2007.

## Außenstimmensatz

Wie erwähnt präsentiert Schumann das Thema sechsmal im Laufe des Satzes. Im Folgenden soll zunächst die erste Themengestalt (T. 3–18 in Bsp. 1) näher untersucht werden. Johannes Menke zufolge konstituieren sich Sequenzen »primär durch einen intervallischen Außenstimmensatz«. <sup>29</sup> Diesem Gedanken folgend, soll der Blick zunächst auf die Konstellation von sequenzierender Melodie und Bassstimme gerichtet werden.

The image shows a musical score for Schumann's first harmonicization of the main theme. It consists of two systems of staves. The top system shows measures 1 through 8, and the bottom system shows measures 9 through 15. The main melody is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the treble and bass clefs. Four different bass lines are indicated by circled numbers 1 through 5. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Beispiel 6: Schumanns erste Harmonisierung des Hauptthemas

Jede Viertaktgruppe hat ihre eigene Bassstimme (vgl. Bsp. 6), wobei zumindest die Startöne der Bassfiguren jener sekundweisen Abwärtsversetzung treu bleiben, die bereits von der Themenmelodie her bekannt ist: Bassfigur 1 beginnt auf *B*, Bassfigur 2 eine Sekunde tiefer auf *A* etc. Berücksichtigt man, dass die geradzahligen Sequenztakte letztlich diminuierende Takte sind und das eigentliche Sequenzgeschehen zweitaktig auf den ungeradzahligen Takten stattfindet, ergeben sich beim Vergleich der Takte 1 und 3 mit 5 und 7 usw. nur noch drei verschiedene Bass-Fortschreitungen: BASS 1: Sekundstiege, BASS 2 und 3: Terzfall, BASS 4: Quintfall. Für den Außenstimmensatz bedeutet dies im Wesentlichen eine Abwechslung von Dezimen- und 3-6-Satz (vgl. Bsp. 6) – beides ebenfalls Satzmodelle, die der Klangsprache der Renaissance entstammen. Dass Schumann viel in Außenstimmensätzen dachte – oder mindestens darin geübt war – geht aus seinen Skizzenbüchern hervor, die ebenfalls zahlreiche zweistimmige Sätze enthalten, die sich als ›ungefüllte‹ Außenstimmensätze deuten lassen. <sup>30</sup>

29 Menke 2009, 112.

30 Vgl. z. B. Schumann 2010a, 179, hier sogar ebenfalls ein 3-6-Satz, mit welchem eine Tonleiter ausgesetzt wird.

## Füllstimmen und Harmonisierung

Neben dem reinen Außenstimmensatz ist im Weiteren auch die Mittelstimmenfüllung als Charakteristikum der Sequenz zu beachten: Da jedes Segment vier Takte und somit vier Bassstufen bzw. vier Akkorde umfasst, liegt hier ein ausgezeichnetes Beispiel für eine »Mehrgliedrigkeit« vor, d. h. die stufenweise Versetzung einer Akkordfolge, die Johannes Menke als eine von drei Entwicklungstendenzen der Sequenz im 19. Jahrhundert beschrieben hat.<sup>31</sup> Allerdings prägen die Segmente jeweils einen individuellen Bassverlauf und dementsprechend eine unterschiedliche Klangfolge aus. Im ersten Segment der Schumann'schen Harmonisierung entsteht aus einem B-Dur-Terzquintklang durch Terzfall des Basses ein g-Moll-Septakkord, der im Quintfall (Quartstieg) zu einem c-Moll-Nonakkord (T. 3) fortschreitet. Die None ist dabei ein vorbereiteter Vorhalt, dessen Auflösung aus zweierlei Gründen im nachfolgenden Takt zu erwarten wäre: erstens, weil uns die Harmonisierung im Klavier bis hier hin einen taktweisen harmonischen Rhythmus nahelegt und zweitens, weil der oben beschriebene *tenue*-Satz der Melodie die Auflösung des dissonanten Tons *d* für Takt 4 erwarten lässt. Bei einer solchen Gestaltung der Auflösung würde eine Harmonisierung wie in Beispiel 7 entstehen, bei welcher der Bass-ton *B* in Takt 4 entsprechend ein leichter Durchgang ist.

Beispiel 7: Auflösung der *tenue*-Septime (None)

Stattdessen wird das dissonante *d*<sup>1</sup> in Schumanns Klaviersatz jedoch nicht unmittelbar schrittweise abwärts aufgelöst, sondern bleibt wie in einem ›Schwebezustand‹ hängen (Bsp. 6, T. 4) und wird durch den gleichzeitigen *transitus* der Bassstimme zur dissonierenden Terz eines Terzquartakkords, der als langer Durchgangsklang über einen Takt hinweg erklingt. Erst beim nächsten Akkord (T. 5) löst sich das *d*<sup>1</sup> schrittweise abwärts zum *c*<sup>1</sup> auf.<sup>32</sup> Die Resolution dieser None zeigt, um es mit Heinichen auszudrücken, dass »besagte Dissonantien nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden resolviret«.<sup>33</sup> Betrachtet man das Notenbeispiel, das Heinichen hierzu angibt (Abb. 1), so erkennt man letztlich das Sequenz-Segment von Takt 5–8 wieder (vgl. Bsp. 6).

31 Vgl. Menke 2009, 107.

32 Der Ton *c* erklingt auch in der Melodie des Themas in Takt 5, allerdings lässt sich dies nicht als Auflösung der latenten Septime hören, da er in der ›falschen‹, in der unteren *tenue*-Stimme erklingt.

33 Heinichen 1728, 200.



Abbildung 1: Verzögerte Auflösung einer Dissonanz nach Johann David Heinichen<sup>34</sup>

An dieser Stelle ist ein Zwischenfazit aufschlussreich: Anders als die Melodie verlaufen der Bass und die Harmonik nicht sequenzierend, und noch vor der Versetzung des ersten Sequenzglieds treten innerhalb desselben viele Unregelmäßigkeiten auf. Die vom *tenué*-Satz aufgebaute Erwartungshaltung einer Auflösung der Septime/None in Takt 4 wird nicht eingelöst; die Wahrnehmung der latenten Mehrstimmigkeit ist ohnehin gebrochen; die tatsächliche Resolution der None in Takt 5 weist den Gedanken an einen taktweisen harmonischen Rhythmus zurück; und Geschehensort der Resolution ist überdies weniger die Melodie als mehr der Klaviersatz.<sup>35</sup> Wo also liegt der Schlüssel zur Sequenz?

### Triosonaten-Satz

Spielt man einmal nur den Klaviersatz ohne die Melodie, so wird klar, worin das eigentliche Sequenzgeschehen liegen könnte: Die Sopran- und Altstimme des Klaviersatzes bilden eine konsequente 2-3-Konsequente,<sup>36</sup> also jene Synkopardissonanzkette, die spätestens mit den Corelli'schen Triosonaten einen Inbegriff barocker Klangfortschreitung darstellt und die typischen dissonanten Akkorde dieses Stils hervorbringt. Reduziert man den Klaviersatz auf ein dreistimmiges Gerüst, bestehend aus den beiden oberen Stimmen sowie dem Bass, und kürzt die Notenwerte in ihrer zeitlichen Ausdehnung (ein Takt = ein Viertel), so könnte man geradezu von einem Triosonaten-(Gerüst)satz sprechen, in dem die Basstimme einen freien Kontrapunkt zum oberen Stimmenpaar, also eine nachgeordnete Stimme darstellt (vgl. Bsp. 8).



Beispiel 8: Schumanns Klaviersatz als Triosonaten-Satz

Schumann komponiert einen 6/4-Takt und notiert ›Halbtakte‹ in 3/4.<sup>37</sup> Im Klavierquartett bleiben daher die *alla breve*-Zeiten des übergeordneten 6/4-Taktes dieselben wie im hier dargestellten Triosonaten-Satz. Das ›Aktionstempo‹ der Dissonanzbehandlung bleibt gleich, während insgesamt eine zeitliche Dehnung im Sinne einer Verlangsamung des Grundtempos stattfindet. Was im Triosatz eine Viertel ist, wird in Schumanns Original zu

34 Ebd.

35 Gegen die oktaversetzte Resolution im Cello (Bsp. 7, T. 5) spricht Anmerkung 32 und das  $c^1$  in Takt 7 (Bsp. 2) scheint zu weit entfernt.

36 Man vergleiche hierzu auch in Beispiel 1 die Violine in Takt 4–16.

37 Wie beispielsweise häufig bei Walzern zu finden.

einem ganzen Takt. Der so entstehende ›Raum‹ wird von den pulsierenden Achtelrepetitionen im Klavier und von der ausschweifenden Melodie romantisierend gefüllt. Ein auf barocker Klangsprache gewachsener Sequenzmechanismus, wie er der Schumann'schen Sequenz nach wie vor innewohnt und unsere Hörwahrnehmung maßgeblich beeinflusst, wird also zeitlich gedehnt,<sup>38</sup> gleichzeitig von Schumanns Klangsprache ummantelt und durch die raumgreifende Melodik gleichsam verklärt. Die dergestalt ›romantisierte‹ Sequenz wird strukturell mehrdeutig. Sie erweist sich als ›Musik über Musik‹, als eine Sequenz über eine Sequenz. Sie ist auf ihrer musikalischen Vergangenheit gewachsen und trägt ihr Erbe in sich. Satztechnisch entsteht gleichsam eine strukturelle Mehrdeutigkeit zwischen dem Außenstimmenpaar Melodie-Bass und dem 2-3-Innenstimmenpaar des Klaviersatzes, die beidseits für sich als sequenzkonstituierende Primärstimmen aufgefasst werden können.

## Rekompositionen

Um die Sequenz nun dergestalt zu ›begradigen‹, dass sich die Bassstimme und deren Harmonisierung ebenso eindeutig sequenzierend verhalten wie die Melodie, muss eine der vier Bassfiguren (B1–B4 aus Bsp. 6) konsequent dem gesamten Thema unterlegt werden. Dabei entstehen die folgenden klanglichen Resultate (vgl. Bsp. 9):

The image shows a musical score for Example 9, titled 'Rekompositionen der Sequenz'. It consists of five systems of music. The top system is a single staff in bass clef, showing a melodic line with eighth-note repetitions. Below it are four systems, each labeled B1, B2, B3, and B4. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef). The original sequence is shown in the bass clef of each grand staff, and the recomposition is shown in the treble clef. The recompositions are numbered 1 through 8, corresponding to the measures of the original sequence. The original sequence is in 3/4 time, and the recompositions are also in 3/4 time.

Beispiel 9: Rekompositionen der Sequenz (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

38 Die starke Verlangsamung des Grundtempos ist selbst gegenüber einem langsamen barocken Triosonaten-Satz festzustellen.

The image displays a musical score for Schumann's 'Schusterflecke'. At the top is a single bass line. Below it are four systems of piano accompaniment, labeled B1, B2, B3, and B4. Each system consists of a treble and bass clef staff. The measures are numbered 9 through 15. Chord symbols and Arabic numerals (7, 9, 3, 4, 6, 5, 2) are placed above the notes to indicate the harmonic structure and the specific bass notes for each variant.

Beispiel 9 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Nicht alle Varianten klingen in gleichem Maße überzeugend. In der Fassung (B1) gelingt die Mündung in die Kadenz nicht schlüssig. Zudem vermag der Außenstimmensatz in Takt 11 aufgrund der kleinen None nicht gleichermaßen zu überzeugen wie die Vergleichsstellen der anderen Segmente (T.3 und 7), die eine große None zum Bass ausprägen. Eher französisch-barock denn schumannesk klingt zudem in Takt 7 der Nonenakkord mit übermäßiger Quinte auf der 3. Stufe in Moll.<sup>39</sup>

In der Fassung (B2) klingt der Takt 2 im Außenstimmensatz aufgrund der Halbtonreibung gleichfalls nicht so geschmeidig wie der originale Takt 6 oder der rekonstruierte Takt 10. Hinsichtlich ihrer harmonischen Füllung lebt die Variante (B2) von der »Verwechslung vor der Resolution«.<sup>40</sup> Der erste und zweite Takt eines jeden Segments verwechseln einen Septakkord in den Sekundakkord, der dritte und vierte Takt dagegen jeweils einen Quintsextakkord in einen Septakkord. Die geradzahligen Akkorde können also weiterhin als Diminutionsklänge eines eigentlichen 6/4-Taktes aufgefasst werden. Wird die Verwechslung der Harmonien nun jedoch anders als in der Rekomposition nicht systematisch angewandt, sondern fakultativ wie bei Schumann, so zeigt sich die Mehrdeutigkeit, die entsteht, wenn ein harmonisches Verständnis von Verwechslung in einen kontrapunktischen Sequenzvorgang unmittelbar eintritt. Im Zusammenwirken von kontrapunktischer Sequenz-Fortschreitung und harmonisch-verwechselbaren Akkorden

39 Im Unterschied zur römischen Stufenbezeichnung, die vor dem Hintergrund des Prinzips der Akkordumkehrung den Grundton eines Akkords auf die zugrundeliegende Skala bezieht, verorten arabische Stufenbezeichnungen den Basston eines generalbassbezeichneten Akkords (und damit implizit den Akkord insgesamt) auf der Skala. Zur Annotation von Harmonik mittels arabischer Basstufenbezeichnungen siehe beispielsweise Holtmeier 2011a.

40 Heinichen 1728, 588 und 622–662.

wird der Sequenz-Mechanismus plötzlich variabel, seine Einzelstimmen scheinbar inkonsistent und die Sequenz insgesamt mitunter verschleiert.

Die überzeugendste der vier Fassungen ist womöglich (B3). Zwar bleiben auch hier die kleinen Nonen im Außenstimmensatz auffällig, jedoch scheint dies durch die lineare Stimmführung im Klavier etwas abgemildert. Der Klaviersatz prägt dabei einen sehr schlüssigen 5-6-7-6-Außenstimmensatz mit Synkopensdissonanz aus, wobei die Auflösung derselben in der Melodie des Cellos bereits in Takt 3, 7 usw. antizipiert wird.

Die vierte Bassfigur hat in Schumanns originaler Themengestalt zur Aufgabe, mit einem Quintfall über 2+2 Takte hinweg eine Kadenz zu vollziehen. Bei diatonischer<sup>41</sup> Anwendung auf das gesamte Thema entsteht eine Quintfallsequenz mit Dreiklängen, die – um den Bewegungsfluss aufrecht zu erhalten – in (B4) mit durchgehenden und vorhaltenen Mittelstimmen angereichert wurde. Diese Fassung mag ebenfalls überzeugend klingen und wirft deshalb die Frage auf, ob das gesamte Sequenzgeschehen des Hauptthemas im Kern womöglich doch nichts anderes ist als eine Quintfallsequenz. Schumann befasste sich mit diesem Sequenztyp eingehend in seinen Skizzenbüchern,<sup>42</sup> und nicht wenige Hörer dürften im ersten Wahrnehmungsmoment intuitiv eine Quintfallsequenz erkennen. Dieser Aspekt soll später noch einmal aufgegriffen werden.

## Grundbass

Zunächst ist es jedoch aufschlussreich, die Sequenz auch aus Perspektive des Grundbasses zu betrachten, da der Grund- bzw. Fundamentalbass die Dissonanzverhältnisse eines Klangs unabhängig vom Verwechslungsprozess, also unabhängig vom akkordphänotypischen Erscheinungsbild einer Harmonie zu fassen vermag. Es ist unstrittig, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits ein Denken in Grundbässen, Terzenschichtung und Umkehrungen weit ausgeprägt war, welches neben den nach wie vor stets omnipräsenten Bereichen von Generalbass, Oktavregel, Kontrapunkt und Satzmodellen koexistierte. Besonders Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–1821) war für die grundbassbezogenen Lehren bedeutsam und einflussreich. So finden sich auch in Schumanns Skizzenbüchern Verweise auf die Beschäftigung mit Weber und Übungen zu seiner Theorie.<sup>43</sup>

Unterlegt man Schumanns erster Harmonisierung der Cello-Kantilene einen Grundbass (Bsp. 10), stellt sich für die ersten acht Takte eine weitere strukturelle Lesart der Sequenz heraus. Während die Melodie bekanntermaßen als *fallende* Sequenz gestaltet ist, mag es geradezu überraschen, dass sich im Hinblick auf den Grundbass parallel dazu zunächst eine *steigende* Sequenz vollzieht: ein sekundweise aufwärts sequenzierter Quartanstieg (Fundament G, C, A und D, T. 2–8).<sup>44</sup> Obgleich Schumanns realer Bass in Takt 11 f. (im Gegensatz zum dort anzunehmenden Grundbass) erneut diesem Muster entspricht, ist eine konsequente Fortführung über den Takt 8 hinaus problematisch (vgl. Bsp. 11).

41 Eine konsequente Chromatisierung, durch welche in jedem Segment eine V-I-Kadenz vollzogen werden würde, ist mit der diatonischen Melodie nicht vereinbar.

42 Vgl. z. B. Schumann 2010a, 60 oder Schumann 1830, 22.

43 Vgl. Schumann 2010a, 28.

44 Auch dieses Modell hat Schumann in seinen Skizzenbüchern bearbeitet, siehe ebd., 74.

Beispiel 10: Grundbass und Präparament-Prolongation in Schumanns erster Harmonisierung

Die Wahl des Fundaments B in Takt 9 würde den Außenstimmensatz ruinieren. Auch gelänge der Einstieg mit Fundament G in Takt 1 nicht reibungslos (vgl. die Ausrufezeichen in Bsp. 11). Dennoch bereichert die Grundbass-Perspektive die strukturelle Auffassung der Sequenz um eine weitere Deutungsmöglichkeit: eine harmonisch ansteigende Sequenz,<sup>45</sup> die in den Takten 2–8 durchscheint. Die zweite Hälfte (T. 9–16, Bsp. 10) zeigt sich dagegen im Grundbass als Quintfallsequenz, wobei auch hier Mehrdeutigkeit entsteht, wenn beispielsweise im Klavier in Takt 11 auf Zählzeit Eins ein großer Es-Dur-Septakkord erklingt, der sich eine Viertel später aufgrund der Cello-Melodie als Teil eines Moll-Septnonakkords mit Grundbass C erweist (vgl. ferner T. 4). Die Konturen der Quintfallsequenz werden somit durch zunächst ›verschwiegene Fundamente‹ geschwächt.

Beispiel 11: Sekundweise versetzter Quartstiege als mögliche Basstimme

45 Im sekundweise aufwärts versetzten Quartstiege der Harmonien zeigt sich auch ein Berührungspunkt zur Monte-Sequenz, gleichwohl diese im strengen Riepel'schen Sinn mit dominantischen Klängen vor dem Quartstiege erscheinen würde und an die 4. und 5. Stufe gekoppelt wäre.

## Generalbass-Satz

Betrachtet man Schumanns erste Harmonisierung hingegen als Generalbass-Satz und versucht, sie als solchen analytisch zu gliedern (Bsp. 10), so sieht man, dass sich im Hauptthema zwei Kadenz-Modelle vollziehen: zur Mitte (T. 9) eine Kadenz nach g-Moll, sowie zum Ende (T. 15) eine zweite nach B-Dur.<sup>46</sup> Die Klänge in den beiden Takten unmittelbar zuvor (T. 7f. und 13f.) nehmen als Dominanten die Penultima-Positionen der Kadenzen ein. Die ihnen wiederum vorausgehenden Takte zeigen sich hingegen als lang ausgedehntes Kadenz-Präparament.<sup>47</sup> Es sind die Antepenultima-Stufen 4 und 2, die in Takt 3–6 prolongiert werden, sowie die Stufen 6 und 4 in Takt 9–12. Der Generalbass-Satz zeigt also in der asymmetrischen Verteilung von Kadenz-, Sequenz- und Prolongationsmodellen ein starkes Übergewicht der Prolongation, während ›darüber‹ ein regelmäßiges melodisches Sequenz-Modell die Hörwahrnehmung dominiert.

## Schumanns Harmonisierungen

Dieser ersten Harmonisierung sollen nun Schumanns eigene, im weiteren Satzverlauf folgende Varianten gegenübergestellt werden. Beispiel 12 zeigt von den insgesamt sechs Auftritten des Themas fünf Harmonisierungen.<sup>48</sup>

Wie zu erwarten geht keine einzige von Schumanns Harmonisierungen mit einer streng sequenzierenden Bassstimme einher. Dass die Unregelmäßigkeit der Bassstimme gegenüber der klar sequenzierenden Melodie auch vor dem Hintergrund des musikästhetischen Sequenz-Diskurses im 19. Jahrhundert zu verstehen ist, zeigen u. a. die Entwicklung der pejorativen Begriffe ›Rosalie‹ und ›Schusterfleck‹ sowie Joseph Rubinsteins abwertende Kritik an Schumanns Sequenztechnik,<sup>49</sup> auf die später noch ausführlicher Bezug genommen wird. Vergleicht man jedoch die erste Präsentation des Themas im Cello (S1) mit der darauffolgenden Präsentation in der Violine (S2), so fällt auf, dass nur einige wenige Klänge eine Änderung erfahren haben. Im Sequenztakt 4 beispielsweise bleibt der Außenstimmensatz unverändert, wohingegen der Basston *B* nun nicht mehr einen Terzquart-, sondern einen Sekundakkord trägt. An dieser Stelle zeigt sich eine weitere, von Johannes Menke beschriebene Entwicklungstendenz der Sequenz im 19. Jahrhundert: die »variable Füllung«<sup>50</sup> eines Außenstimmensatzes. Das bedeutet überdies, dass in (S2) die Auflösung der Septime/None nun doch schon in Takt 4 erfolgt und die oben erwogene Hörmöglichkeit bestätigt (vgl. die Ausführungen zu Bsp. 7). In Takt 6 findet in (S2) wiederum eine Verwechslung statt. Anders als in (S1) wird der halbverminderte Septakkord aus Takt 5 jedoch nicht zu einem Sekundakkord, sondern zu einem Quintsextakkord verwechselt. Takt 7 und 8 verzichten dagegen auf die Verwechslung des Septakkords, was gleichzeitig die Annahme stützt, dass der Basston *d* als eigentlicher Gerüstton einer grundbassbezogen steigenden Sequenz angesehen werden kann (vgl. Bsp. 10 und 11).

46 Auch hierin mag die intuitive Hör-Klassifizierung des Themas als Quintfallsequenz begründet liegen, da ihre Gliederung als zweifache VI-II-V-I-Kadenz in einer Tonart und ihrer Paralleltart sehr vertraut ist.

47 Zum Begriff siehe Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 276.

48 Aufgrund der stark variierten Melodik und Harmonik bleibt der fünfte Auftritt in Takt 88–103 (Thema in der Violine) unbeachtet.

49 Vgl. hierzu Sprick 2012, 27–38.

50 Menke 2009, 109.

Auch der Takt 10 macht nochmals vom Mittel der Verwechslung Gebrauch (S2), bestätigt also genau das, was die ausführliche Betrachtung von (S1) zuvor schon ergeben hatte: das Aufkommen von struktureller Mehrdeutigkeit in Folge der Überformung eines kontrapunktischen Sequenzvorgangs mit harmonischen Mitteln der Verwechslung.

The image displays a musical score for Schumann's 'Schusterflecke'. It consists of six systems, each representing a different harmonization (S1-S6) of the same melodic line. The top staff shows the original melody in 3/4 time, B-flat major. The following five systems (S1-S6) show different harmonic realizations of the same melody, with various voicings and fingerings indicated by numbers 1-7. The bottom staff (S6) shows a more complex harmonic realization with many accidentals and fingerings.

Beispiel 12: Schumanns Harmonisierungen 1–4 und 6 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

- S1 = Erste Harmonisierung, Takt 3–18, Thema im Cello
- S2 = Zweite Harmonisierung, Takt 17–32, Thema in der Violine
- S3 = Dritte Harmonisierung, Takt 31–47, Thema im Klavier
- S4 = Vierte Harmonisierung, Takt 72–87, Thema in der Viola
- S6 = Sechste Harmonisierung, Takt 102–117, Thema im Cello

The image shows a musical score for five systems (S1 to S6). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The score is numbered 9 to 15. System S1 has a melody in the treble staff and chords in the bass staff with fingerings 2, 7, 6/5, 7, 7. System S2 has chords in both staves with fingerings 6, 7, 6/5, 6/5, 7, 7. System S3 has a melody in the treble staff and chords in the bass staff with fingerings #7, 6/5, 7, 7. System S4 has chords in both staves with fingerings 2, 6/5, 6/5, 7, 7. System S5 has chords in both staves with fingerings 6, 6, 6/4/2, #4/4/2, 7/5/4/2, 7/5/4/2.

Beispiel 12 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Schumanns dritte Harmonisierung (S3) lässt das Thema melodisch nur noch vage erkennen – das Klavier spinnt und rankt sich in einer von Achtelsynkopen durchzogenen Figur melodiös-harmonisch um den Gerüstsatz. Die auffälligsten Unterschiede liegen nun in der Chromatisierung.<sup>51</sup> Takt 3 deutet mit dem Sprung zur Bassnote es einerseits den Start einer Quintfallsequenz so klar wie nie zuvor an, andererseits sitzt darüber nun jener Septnonakkord mit übermäßiger Quinte (vgl. *h* anstelle von *b*), der insbesondere aus der französischen Musik des 18. Jahrhunderts nicht wegzudenken ist.<sup>52</sup> Da dieser Klang seinen Sitz auf der 3. Stufe in Moll hat, wird der Eindruck einer Quintfallsequenz schon im Keim erstickt. Man hört den Basston es nicht als 4. Stufe der Haupttonart B-Dur, vielmehr wird stattdessen die Prolongationswahrnehmung des Präparaments zur g-Moll-Kadenz gestärkt. In Takt 5 erklingt dieselbe Harmonie wie in den beiden Fassungen zuvor, nun jedoch verwechselt zum Terzquartakkord über es, und in Takt 9 ist im Septnonakkord über *g* mit großer Septime *fis*<sup>1</sup> schließlich wieder eine durch Aufhaltung entstandene Form der chromatischen Anreicherung zu finden.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Dandrieu 1718, XIX.

Die ›Reprises‹-Harmonisierung (S4) entspricht fast deckungsgleich der originalen Sequenzgestalt (S1) und in Teilen (S2). Der Satz führt schließlich zu einer letzten Formulierung des Themas (S6) mit einer Harmonisierung über dem tonikalen Orgelpunkt *B/B<sub>1</sub>*. Während der Orgelpunkt die Progressionsdynamik beruhigt, die Tonart festigt<sup>53</sup> und das Ende ankündigt, hebt er gleichzeitig den Sequenzgestus des Außenstimmensatzes auf. Es tritt hier also die ›reine‹ harmonische Progression in den Vordergrund, und ein Rekurs auf terzgeschichtete Klänge über einem Grundbass (*basse fondamentale*) bietet sich an.<sup>54</sup> Betrachtet man (S6) vor diesem Hintergrund, so vollzieht sich eine Quintfallsequenz<sup>55</sup> über einem Orgelpunkt.<sup>56</sup> Das bedeutet, dass (S6) die seit Anbeginn latent durchscheinende Struktur einer Quintfallsequenz nun zum Schluss – wenn auch vom Orgelpunkt verdeckt – preisgibt. Takt 3 wird erstmals tatsächlich mit einem Es-Dur-Septakkord harmonisiert, und die sich anschließende Akkordfolge ist mit Ausnahme<sup>57</sup> von Takt 4 eine schlichte Quintfallsequenz in mustergültiger Form.

### DICHTERLIEBE OP. 48, NR. 7: »ICH GROLLE NICHT«

Eines der vielleicht berühmtesten Schumann-Lieder – »Ich grolle nicht« aus der *Dichterliebe* – enthält eine Sequenz, an der sich ganz ähnliche Zusammenhänge beobachten lassen. Das Lied beginnt mit einer Eröffnungskadenz zu den Worten »Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht«. Dem schließt sich die Klage über den unveränderlichen Verlust der Liebe an (»Ewig verlор'nes Lieb«), welche in ihrem Ausdruck gesteigert nochmals repetiert wird (T. 5–8). Hier bildet die melodisch steigende Sequenz den passenden satztechnischen und ästhetischen Rahmen, um dieser inhaltlichen und emotionalen Steigerung Ausdruck zu verleihen. Dieselbe Sequenz setzt im zweiten Teil des Liedes erneut an (»Ich sah dich ja im Traume«, T. 23–28) und wird hier um noch ein weiteres Sequenzglied verlängert, weshalb sich die nachfolgende Betrachtung direkt auf die umfangreichere, zweite Stelle bezieht (vgl. Bsp. 13).

53 Man bedenke, dass der B-Teil kurz zuvor noch in Ges-Dur stand.

54 Es ist klar, dass der deutsche Grundbass, von welchem Schumann beeinflusst war, und die Rameau'sche *basse fondamentale* zwei grundlegend andere Kategorien sind. Ich verwende den Begriff der *basse fondamentale* in diesem Zusammenhang jedoch bewusst, um die grifftechnische Erfahrung zu betonen, die diese Bezeichnung in sich beherbergt: Ganz haptisch ist die *basse fondamentale* im Sinne Rameaus fast immer der obere Ton der Sekunddissonanz im Griff der rechten Hand. Sie ist dort, wo zwei Finger zusammenstoßen und den unteren zur Auflösung weitertreiben (mehr zu dieser Dynamisierungstheorie in Holtmeier 2011b, 175 f. sowie 182 f.). Es ist eben diese praktische, grifftechnische Erfahrung, die man als Pianist beim Spielen der Schumann-Sequenz über dem Orgelpunkt in der rechten Hand erleben kann. Die harmonische Progression lässt sich so buchstäblich ›begreifen‹.

55 Rameaus *Regle de Septième*, vgl. Anmerkungen 59 und 61 f.

56 Damit ist (S6), vom Orgelpunkt abgesehen, auch relativ nahe am Rekompositionsversuch (B4).

57 So bleibt selbst am Ende ein kleines Moment der Irritation bestehen; eine vollständige Eindeutigkeit wird auch hier nicht erreicht.

[Nicht zu schnell]

23 *p* Ich sah dich ja im Traume, und sah die Nacht in deines Herzens

24

25

26 Rau me, und sah die Schlang, die dir am Herzen frisst,

27 *cresc.*

28

Beispiel 13: Schumann, »Ich grolle nicht«, T. 23–28

Zu sehen ist zunächst eine steigende Melodie und eine fallende Basstimme.<sup>58</sup> Die Melodie realisiert hier ein Gegenschritt-Modell aus Quintstieg und Sekundfall. Über der absteigenden Skala im Bass wechseln sich Sept- und Terzquartakkorde ab.

### *Regle de Septième*<sup>59</sup>

Tatsächlich ist eine Abfolge von Sept- und Terzquartakkorden über einer fallenden Skala an sich nichts Außergewöhnliches (vgl. Bsp. 14).

Beispiel 14: Abfolge von Terzquart- und Septakkorden

Auch Schumann notierte diese Folge in seinen Skizzenbüchern.<sup>60</sup> Rameau beschrieb sie als *Regle de Septième* und als Inbegriff harmonischer Progression überhaupt.<sup>61</sup> Die Folge aus Beispiel 14 entspricht allerdings nicht genau jener im Lied. Bei Schumann erklingen Sept- und Terzquartakkord nicht wie im Modell jeweils über derselben Bassnote (ähnlich der zugrundeliegenden 7-6-Konsecutive), sondern jeder Akkord erklingt über einem eigenen Basston; man müsste also jedes zweite Sequenzglied im Modell auslassen (vgl. die

58 Da das Klavier zur Gesangsstimme *colla parte* verläuft, reicht eine Betrachtung des Klaviersatzes (auch als Außenstimmensatz) aus.

59 Rameau 1722, 235. Ich halte mich mit dem *accent aigu* an die bei Rameau verwendete Orthografie.

60 Schumann 2016, 145, hier mit Basstimme in der linken Hand. Bei manchen Sequenzgliedern kommt noch eine Chromatisierung zum »dominanten« Terzquartakkord hinzu, infolge dessen eine »tonikale« Auflösung zum Dreiklang anstatt zum Septakkord. Siehe dazu weiter unten den Abschnitt »Sequenz der Oktavregel-Stufen 2 und 1«.

61 Die harmonische Progression wird dabei als natürliche, haptische Bewegungsfolge der rechten Hand beschrieben, als *mécanique des doigts* (vgl. Holtmeier 2011b, 181 f.).

Einklammerungen in Bsp. 14). Diesem Erklärungsversuch widerspricht jedoch, dass man im Lied keinerlei fehlende Teile oder gar Ellipsen der Sequenz wahrnimmt. Ganz im Gegenteil: Der Akkordfolge Schumanns eignet genau dieselbe ›Natürlichkeit‹, die bei Rameaus *Regle de Septième* in der *mécanique des doigts* aufgehoben ist.<sup>62</sup>

Spielt man Beispiel 14 unter Auslassung der eingeklammerten Segmente am Instrument, so fällt sofort auf, dass man sich von Schumanns Original und seiner ›Natürlichkeit‹ eher entfernt als annähert. Das hängt auch damit zusammen, dass das verkürzte Sequenzmodell (Bsp. 14) eine ›Achillesferse‹ hat, welche hier klanglich exponiert im Außenstimmensatz liegt: Die Akkordseptimen werden nämlich gar nicht aufgelöst! In Schumanns Lied ist dies aber kaum merklich, da sie dort in einer Mittelstimme liegen (vgl. Bsp. 13). Sie sind lediglich Füllstimme, nach jener Auffassung, dass sich Sequenzen zu- vorderst durch einen Außenstimmensatz konstituieren. Betrachten wir also im nächsten Schritt den Außenstimmensatz.

### 3-5-Außenstimmensatz

Es ist auffallend, wie diese Sequenz an einen traditionellen 3-5-Außenstimmensatz erinnert (Bsp. 13), der ebenfalls im *contrappunto alla mente* der Renaissance wurzelt, hier jedoch kopfüber, mit vertauschten Rollen hinsichtlich der Bewegungsart der Stimmen verwendet wird. Im Gegensatz zur traditionellen Anordnung mit springendem Bass zur linear verlaufenden Oberstimme verhält sich Schumanns Außenstimmensatz genau umgekehrt: der Bass geht im Schritt, die Melodie im Sprung.

Mit einfacher Ergänzung von Füllstimmen kann Schumanns Außenstimmensatz zu einer Folge von Terzquint- und Sextakkorden entwickelt werden, wobei der Tenor dem Bass eine aufwärtsgerichtete Skala entgegensetzt (Bsp. 15).<sup>63</sup> Dabei lassen sich die Quart- en im Außenstimmensatz als einfache Durchgangstöne erklären.



Beispiel 15: Außenstimmensatz mit einfacher Ergänzung von Füllstimmen

Nun könnte man die beiden inneren Stimmen variieren und so setzen, dass sie den Außenstimmensatz zu Terzquart- und Septakkorden ergänzen, und schon wäre man bei Schumanns Lösung angekommen. Die Innenstimmen als variable Füllung eines festen Außenstimmensatzes aufzufassen, entspricht einerseits einer gewöhnlichen Hörwahrnehmung,

62 Diese ›Natürlichkeit‹ der harmonischen Progression findet sich nur in Rameaus Musiktheorie dergestalt nuanciert und pointiert. Der Verweis auf Rameau soll jedoch keine Beeinflussung Schumanns durch den französischen Theoretiker suggerieren, sondern lediglich herauszustellen, wie sehr die hier untersuchten Sequenzen – trotz aller Komplexitäten und Mehrdeutigkeiten – einer natürlichen, geschmeidigen, fließenden Progression folgen.

63 Vergleichbare Aufgaben, zwei auseinanderstrebende Tonleitern zu harmonisieren, waren ebenfalls Teil von Schumanns Übungen in den Skizzenbüchern, vgl. beispielsweise Schumann 2010a, 124 oder Schumann 2010b, 245.

und befreit uns andererseits von Erklärungszwängen im Hinblick auf die Stimmführung, zum Beispiel hinsichtlich der Frage, warum sich die Septimen nicht regelkonform auflösen.

## Unaufgelöste Septimen?

Unaufgelöste Septimen sind in Schumanns Werken keine Seltenheit, und auch die Skizzenbücher belegen bereits einen freieren Umgang mit diesbezüglichen Regeln. Im ersten Skizzenbuch beispielsweise findet sich eine Quintfallsequenz mit aufwärts aufgelösten Septimen zugunsten durchgehend vollständiger Septakkorde (Abb. 2).

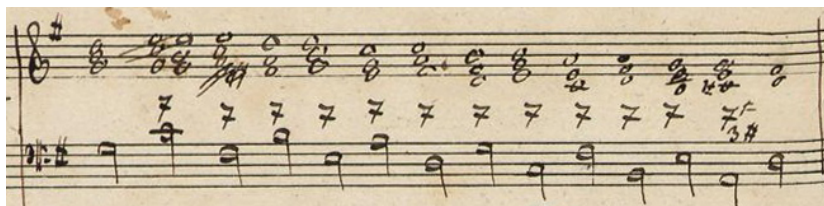


Abbildung 2: Schumann, Skizze einer Quintfallsequenz mit irregulär aufgelösten Septimen<sup>64</sup>

Die in Terzen parallel geführten Mittelstimmen führen Sekund-Terz-Gegenschritte aus und lösen dabei die Septimen aufwärts auf.<sup>65</sup> Dies geschieht in Überlagerung zu anderen Sequenzstrukturen, zum einen den Quintfällen im Bass, die sich als Diminution einer 7-6-Konsequente im Außenstimmensatz verstehen lassen, zum anderen einem Dezimensatz, sofern man das Beispiel auftaktig liest. Es ist, als würden die vielen, sich teils überlagernden sequenziellen Schritte in ihrer logischen Fortschreitung und eigenständigen Folgerichtigkeit die traditionellen, strengen Satzregeln »transzendieren«. Schumann selbst schrieb über die Auflösung der Dissonanzen: »Doch hat sich die neuere Zeit auch hier von den altängstlichen Normen, nach denen die einzelnen Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und aufgelöst wurden, losgelöst. Sie hat nicht unrecht daran.«<sup>66</sup>

## Sequenzierung der Oktavregel-Stufen 2 und 1

Bevor wir zur originalen Sequenz in Schumanns Lied zurückkehren, sei noch ein weiteres Mal auf Schumanns Skizzenbücher hingewiesen. Dort findet sich u. a. auch folgende Sequenz (vgl. Abb. 3).

Die Klangfolge fußt auf einer kontinuierlichen Sequenzierung der Oktavregel-Stufen 2 und 1 mit Terzquartakkord über der 2. Stufe.<sup>67</sup> Dabei werden, von der 1. Stufe ausgehend, im Terzfall die 6., 4. und 2. Stufe der Grundtonart erreicht und mit Terz-

64 Schumann 2010a, 150.

65 Eine theoretische Begründung von aufwärts sich auflösenden Septimen nimmt einige Jahre später Ernst Friedrich Richter vor, allerdings in einem anderen Kontext als dem hier vorliegenden (vgl. Richter 1853, 68).

66 Zit. nach Kreisig 1914, 205.

67 In der Unterrichtspraxis wird dieses Modell bisweilen als »Champs-Élysées-Modell« bezeichnet, nach Joe Dassin's gleichnamigem Chanson, welches diese Klangfolge prominent im Refrain verwendet.

quintklängen versehen.<sup>68</sup> Dazwischen erklingt jeweils eine ›zwischen dominantische‹ 2. Stufe, welche die nachfolgenden Terzquintklänge ›tonikalisiert‹. Abgesehen von der Chromatik<sup>69</sup> ergibt sich nahezu die Klangfolge aus Schumanns Sequenz.<sup>70</sup> Dass hierin vielleicht *die* entscheidende Hintergrundfolie für die originale Sequenz des Liedes liegt, wird klar, wenn man umgekehrt Schumanns Original durch Chromatisierung eben dieser Klangfolge annähert (vgl. Bsp. 16).

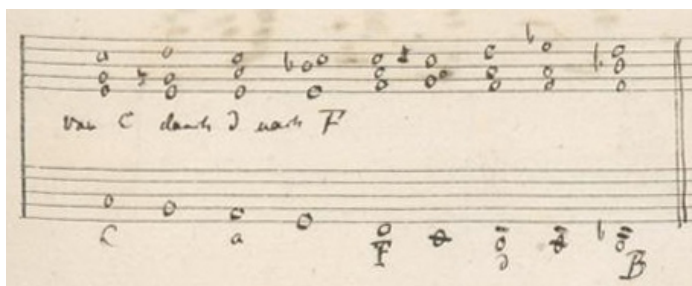


Abbildung 3: Schumann, Skizze einer Sequenz über sekundweise fallendem Bassgang<sup>71</sup>

Beispiel 16: »Ich grolle nicht« als Sequenz der Oktavregel-Stufen 2 und 1

Hört man diese Fassung als künstlerische Darbietung, so nimmt man die adaptierte Sequenz als sehr natürlich wahr. Der überzeugende Eindruck rührt daher, dass die zugrunde liegende Progression – die tenorisierende Kadenzwendung der Oktavregel-Stufen 2 und 1 – uns aus einer langen musikgeschichtlichen Tradition und einem umfangreich rezipierten Repertoire vertraut ist.<sup>72</sup> Vertrautheit im Klanglichen schafft zudem auch Schumanns Einrichtung des Außenstimmensatzes, die stets Emanuel Aloys Försters ›Prin-

68 Das Gerüst dieser Abfolge bildet einerseits das Terzfall-Satzmodell mit leitereigenen 5/3-Akkorden im fallenden Terzabstand, wie beispielsweise in den Partimenti von Giacomo Tritto beschrieben (vgl. Sanguinetti 2012, 158) sowie andererseits im Oktavregel-Kontext Heinichens Idee der ›Sprungstufen‹: 6. Stufe, 4. Stufe und 2. Stufe tragen bei springender Bassstimme keine Sextakorde, sondern Grundakorde (vgl. Heinichen 1728, 738-746).

69 Hubert Moßburger weist darauf hin, dass Schumann die harmonische Sequenz häufig dafür benutze, »um vor dem Hintergrund eines harmonisch geregelten Ablaufs (meist sind es Quintfälle) stark angereicherte Dissonanzenfelder aufzubauen«, und fährt im Hinblick auf Chromatik und Diatonik fort, dass »im Unterschied zur realen, chromatisch-alterierten Sequenz bei Chopin [...] dies bei Schumann meist auf tonaler, diatonischer Basis« geschehe (Moßburger 2000, 491).

70 Die dominantischen Terzquartakorde lösen sich in der Skizze (Abb. 3) in reine Dreiklänge und nicht wie im Lied in Septakorde auf.

71 Schumann 2016, 119.

72 Auch Carl Loewe empfiehlt in seiner *Klavier- und Generalbass-Schule* für eine Modulation in die eine kleine bzw. große Terz tiefer liegende Tonart den Weg über die Oktavregel-Stufen 2 und 1 der Zieltonart. Vgl. Loewe 1821, 14, Modulationen III und IV.

zip der besten Lage« zu beherzigen scheint. Auch Förster empfiehlt die von Schumann gewählte Lage für den Terzquartakkord auf der 2. Stufe, so dass die Melodie wie in Beispiel 16 in die Terz des Terzquartakkords aufwärts springen kann und dabei mit dem Bass einen Dezimensatz bildet.<sup>73</sup>

Im Hinblick auf die Lage der Klänge bleibt indes festzuhalten, dass die Sequenz eigentlich keine zweigliedrige ist, wie die Abfolge Terzquart- und Septakkord glauben lässt, sondern letztlich eine viergliedrige: Die Terzquartakkorde erklingen nämlich abwechselnd in Terz- und Quartlage, während sich bei den Septakkorden die Terz- und die Quintlage abwechseln (vgl. Bsp. 13). Es müsste daher auch eine Sequenzstruktur angenommen werden, deren Segmente jeweils vier Akkorde umfassen.

## Dezimensatz in den Außenstimmen

Wenn wir nochmals alle bislang diskutierten Stimmführungen betrachten und unsere bisherige Auffassung der Sequenz als Außenstimmensatz mit Füllstimmen hinterfragen, so stellen sich die Verhältnisse buchstäblich überquer: Vielleicht ist das, was wir als Außenstimmensatz angenommen haben, gar nicht der eigentliche Außenstimmensatz? Vielleicht ist die Gesangsstimme (und obere Stimme im Klavier) gar keine Stimme eigenen Rechts, sondern eine durch Stimmkreuzungen entstandene Mischstimme, wie eine Art *canto seguente*,<sup>74</sup> also eine Stimme, die stets dem höchsten erklingenden Ton folgt, aber nur scheinbar *eine* kohärente Stimme ist? Vielleicht ist der »eigentliche« Außenstimmensatz also gar kein 3-5-, sondern ein Dezimensatz?



Beispiel 17: Außenstimmensatz als Dezimensatz

Die Darstellung in Beispiel 17 entspricht voll und ganz Schumanns Klaviersatz, sogar in der entsprechenden Lage aller Töne. Hervorzuheben ist, dass die obere Stimme (wie schon im Klavierquartett) einen oktaversetzten Durchgang als emphatischen Septim sprung aufwärts ausführt, auf diese Weise die sonst entstehende strikte Parallelführung bricht und gleichzeitig die Viergliedrigkeit des Sequenzgeschehens verdeutlicht. Indem sich der Tonraum sehr schnell in beide Richtungen weitet, wird der semantischen Steigerung Rechnung getragen: Erinnerung sei an die Dramatik des Textes, den »Traume« von der »Schlang', die dir am Herzen frisst«, in welchem der »Groll« geradezu herausbricht. Es ist der absolute Höhepunkt des Liedes und sicherlich auch einer des gesamten Liederzyk-

73 Förster 1805, 6, Beispiel 68 (Notenteil).

74 Bei einer Bassstimme würde man bekanntlich vom *basso seguente* sprechen, wenn man eine stimmenübergreifende Misch-Stimme meint, die schlicht den jeweils tiefsten erklingenden Ton ergreift. Vergleichbar zu diesem Konzept spreche ich hier (anachronistisch und mit einem Augenzwinkern) vom *canto seguente*.

lus'.<sup>75</sup> Die Annahme eines Dezimensatzes bedeutet überdies, dass der jeweils vierte Ton im Bass strukturell zum Gerüstsatz zählt und nicht länger nur ein Durchgang ist. Diese Beobachtung lässt sich auch hörend nachvollziehen, vor allem beim ersten Erscheinen der Sequenz, wenn der Gesang auf dem vierten Klang pausiert. Verstärkt wird dieser Höreindruck noch, wenn es sich um sehr langsame Interpretationen handelt wie etwa bei den Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>76</sup> Als Ergänzungsstimmen des Dezimensatzes ergeben sich Liegetöne, wobei konsequent jeder zweite Ton aus der oberen Dezimenstimme liegenbleibt – und zwar genau bis die untere Dezimenstimme ihn ›abholt‹. Zugleich prägen diese Mittelstimmen kanonisch einen 3-6-Satz aus.

## Verwechslung

Es lassen sich in dieser Sequenz also unterschiedliche Gerüststrukturen ausmachen, die sich gegenseitig überlagern: zunächst der Quint-Sekund-Gegenschritt der Melodie bzw. Singstimme, dann ein äußerer 3-5-Außenstimmensatz, der von einem stimmkreuzenden Dezimensatz überblendet wird, welcher wiederum mit einem inneren, kanonischen 3-6-Satz kombiniert wird. Jede Stimme folgt ihrem eigenen Muster, und deren Kombination wird möglich, weil eine feste Regel wie die zur Septimenauflösung überformt wird. Die Klangfolgen der Schumann'schen Sequenz ergeben sich aus der Gesamtheit der einzelnen, sich überlagernden kontrapunktischen Modelle. Auch der Aspekt der Verwechslung kommt dabei noch zum Tragen. Am auffälligsten mag dies am Ende der Sequenz zu hören sein, wenn nämlich der halbverminderte Septakkord zum Terzquartakkord verwechselt wird (Bsp. 18).

Beispiel 18: Verwechslungen

Unter Berücksichtigung der Lage der Klänge erkennt man, dass die Verwechslung nicht nur den Bass, sondern auch die Melodie betrifft (T. 4f.): Gleich einem Fadenspiel werden die beiden inneren Stimmen des Septakkords zu den Außenstimmen des Terzquartakkords und umgekehrt. Durch das Heraustreten der Innenstimmen wird ein Moment der Steigerung bewirkt. Dieser Gestus des ›Ausbruchs‹, der Verkehrung des Inneren ins Äuße-

75 Felix Diergarten weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die Sequenzierung der Melodie bis zum Ton  $a^2$  im Autograph noch nicht vorkommt, sondern erst im von Schumann betreuten Erstdruck als Ossia-Fassung zu finden ist (vgl. Diergarten 2019, 95). Mehr zur Interpretationsgeschichte des Liedes siehe ebd., 96.

76 Vgl. z. B. die Aufnahme von Therese Behr-Schnabel von 1904.

re, ließe sich semantisch – entgegen der titelgebenden Behauptung »Ich grolle nicht« – als kaum noch zurückhaltbarer ›Groll‹ interpretieren.

Aus Perspektive dieses Fadenspiels sind die beiden Akkorde, die zwischen dem halbverminderten Septakkord (T. 4) und seiner Verwechslung zum Terzquartakkord (T. 5) liegen, lediglich als vom Stimmtausch hervorgebrachte Durchgangsklänge anzusehen. Die Bassstimme füllt ihren Weg vom *H* zum *F* einfach schrittweise aus. Geradezu verwirrend mehrdeutig wird es jedoch, wenn man von dieser Stelle auf die Sequenz als Ganzes zurückblickt: Auf dem Weg zu seinem Verwechslungsklang folgt dem Septakkord zunächst ein (Durchgangs-)Terzquartakkord. Dieser ist seinerseits aber ebenfalls die Verwechslung eines vier Klänge zuvor gesetzten Septakkords. Ein jeder Septakkord der Sequenz wird also nach zwei durchgehenden Klängen zum Terzquartakkord verwechselt, und einer dieser beiden durchgehenden Klänge ist jeweils ein Septakkord, der wiederum selbst nach zwei Klängen zum Terzquartakkord verwechselt wird. Auch wenn durch die Viergliedrigkeit der Sequenz eine Abstufung bestehen bleibt, ist festzustellen: Jeder Septakkord kann im selben Moment zugleich als Haupt- oder Durchgangsklang gedeutet werden. Die Pfeil-Klammerungen in Beispiel 18 verdeutlichen, wie sich diese Auffassungen durchkreuzen und erneut zu einer strukturellen Mehrdeutigkeit der Sequenz führen.

## Resolution

Die Perspektive der Verwechslung führt nochmal zurück zur Frage nach den ›un aufgelösten‹ Septimen. Für deren Resolution ergeben sich zwei Erklärungen: Einerseits wird die Septime eines jeweiligen Septakkords drei Positionen später zur dissonanten Terz eines Terzquartakkords verwechselt und alsdann in einer der Oberstimmen korrekt abwärts aufgelöst. Andererseits wird jede Septime im Sinne von Heinrichens ›Verwechslung vor der Resolution‹ gleich im nachfolgenden Klang in die Bassstimme verlegt und daraufhin schrittweise abwärts aufgelöst. In Takt 2 beispielsweise wird also der Ton *e*<sup>1</sup> des F-Dur-Septakkords in den Bass verlagert und dort in Takt 3 zum *D* aufgelöst (vgl. Bsp. 19). Der Auffassung im Sinne von Heinrichen scheint allerdings die Tatsache zu widersprechen, dass bei der Verwechslung der Septime in den Bass auch eine Umgestaltung des darüber sitzenden Klangs geschieht. Bei einfacher Verwechslung hätte dem Septakkord in Takt 2 ein Sekundakkord folgen müssen. Stattdessen erklingt über der ›Septime‹ *E* im Bass ein Terzquartakkord, welcher den Basston unerwartet konsonant erscheinen lässt.<sup>77</sup> Nichtsdestotrotz hat der Basston immer noch das Auflösungsbestreben einer Dissonanz. Darin mag u. a. auch die ›Triebkraft‹ begründet sein, welche die abwärts gerichtete Skala im Bass entfaltet.

Beispiel 19: Verwechslung und Resolution der Septime

<sup>77</sup> Es könnte von einer ›Scheinkonsonanz‹ oder in den Worten Charles-Simon Catels von einem Zustand »consonnante en apparence« gesprochen werden (Catel 1802, 22).

## Terzfall-Sequenz

Angesichts der zu Beginn eines jeden Taktes erklingenden grundständigen Septakkorde könnte die Sequenz auch als eine schlichte Folge von Terzfällen gelesen werden – im Falle der Realisation mit einfachen Dreiklängen ein vertrautes Modell (vgl. Bsp. 20a). In dieser Perspektive würde den Ausgangspunkt der Sequenz das Terzfall-Satzmodell bilden, wie es beispielsweise in den Partimenti von Giacomo Tritto beschrieben worden ist.<sup>78</sup> Wird nun eine Realisation dieses Terzfalls mit klangreicheren Septakkorden anstatt von Dreiklängen versucht, so drohen bei der Auflösung der Septimen verdeckte Oktavparallelen zum Bass.<sup>79</sup> Vermeiden lassen sich diese nur, indem die Septimen jeweils aufwärts geführt werden (vgl. Bsp. 20b). Die Fortschreitung vom Septakkord über *f* zum Septakkord über *d* lässt sich dabei als ›Verwechslung der Resolution‹<sup>80</sup> deuten: Anstelle des Quintsextakkords über *f*, der sich bei regulärer Auflösung der Septime *e*<sup>1</sup> bei ansonsten liegenden Tönen ergäbe, erklingt sogleich dessen Verwechslung zum grundständigen Septakkord über *d*.

Beispiel 20: Terzfall-Sequenzen

Wird die Klangfolge aus Beispiel 20b dergestalt ausdifferenziert, dass jeder Septakkord vor der Auflösung der Dissonanz im Sinne Heinichens verwechselt wird, so entstehen diminuierende Sekundakkorde auf leichter Zeit und füllen das Terzgerüst der Bassstimme zur fallend durchschrittenen Skala auf (vgl. Bsp. 20c). Durch Hinzufügen eines Lagenwechsels nach oben beim zweiten und sechsten Akkord (vgl. Bsp. 20d) erhält der Außen-

78 Vgl. Sanguinetti 2012, 158.

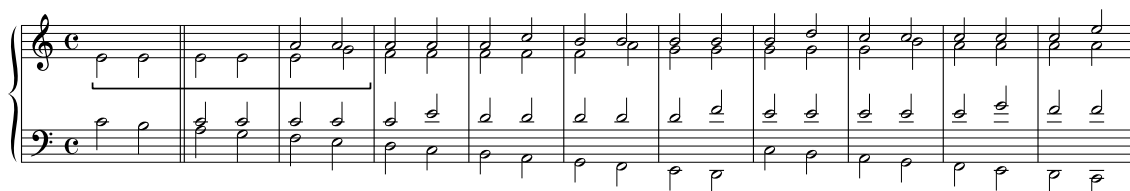
79 Auch die Vollständigkeit des Akkords würde in Frage gestellt werden: Ein Abwärtsführen der Septime ließe einen Septakkord mit verdoppeltem Basston und ohne Terz (oder ohne Quinte) entstehen. Erinnerung sei an Schumanns Quintfall-Sequenz aus den Skizzenbüchern (Abb. 2), die zugunsten vollständiger Akkorde auf die Septimenauflösung abwärts verzichtet.

80 Heinichen spricht von der ›Verwechslung vor der Resolution‹, wenn ein (dominantisch) dissonanter Akkord vor seiner Auflösung zunächst in einen anderen dissonanten Akkord derselben Harmonie verwechselt wird (1728, 622–662). Als ›Verwechslung der Resolution‹ bezeichnet er hingegen, wenn sich ein (dominantisch) dissonanter Akkord in die regulär folgende Harmonie auflöst, der Auflösungsakkord dabei aber in einer verwechselten Gestalt erklingt (ebd., 662–685).



## Kanon

Nachdem Außenstimmensätze, Oktavregel, Terzfall-Satzmodell, Resolutions-Verwechslung, Grundbass und weiteres mehr beleuchtet worden sind, soll abschließend noch eine rein kontrapunktische Perspektive eingenommen werden. Wie nachfolgendes Beispiel 21 zeigt, lässt sich die Sequenz auch als dreifacher Kanon über der fallenden Bassskala ableiten. Sie steht damit – und sei es unbeabsichtigt – in der Tradition der mehrfachen Kanons über einem *cantus firmus*.



Beispiel 21: Sequenz als dreifacher Kanon

Das anzunehmende ›Soggetto‹ (der Begriff wird hier bewusst in Anführungszeichen gebraucht) ist freilich als thematische Gestalt kaum greifbar: eine fünffache Tonrepetition mit anschließendem Terzstieg, welche dann sekundweise aufwärts sequenziert wird. Es prägt jedoch in Verbund mit einem Unterterzkanon im Abstand zweier halber Noten sowie einem Oberquartkanon im Abstand von weiteren zwei Halben exakt die Klangfolge der Sequenz aus. Einschränkend muss erwähnt werden, dass der Außenstimmensatz nicht vollständig realisiert wird – dafür müsste der Tenor in Takt 4, der Alt in Takt 6, der Sopran in Takt 8 (usw.) anstelle des Terzsprungs einen Dezimensprung über die anderen beiden Stimmen hinweg vollziehen. Auf die korrekte Auflösung von Septimen muss derweil nach wie vor verzichtet werden – eine Lockerung, die Schumann allerdings, wie erwähnt, begrüßte. Auch gehören Unterterzen ursprünglich nicht gerade zum typischen Versetzungsintervall von Kanons. Es ist daher mit Sicherheit ein kontrapunktisches Gedankenspiel und nicht der Kern, dem die Sequenz entwachsen ist. Was es aber doch erneut und deutlich zeigt, ist, dass die Weitung der romantischen Harmonik sich nicht auf rein akkordischer Ebene vollzieht, sondern dass mit ihr auch eine Weitung des ihr innewohnenden kontrapunktischen Potentials einhergeht. Während die Musiktheorie in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch den einsetzenden Siegeszug der auf terzgeschichteten Klängen fußenden Harmonielehre einen Bruch mit der Vergangenheit vollzieht,<sup>86</sup> zeigt die Kompositionspraxis im obigen Sequenzgeschehen ein immer noch intaktes Verhältnis von harmonischem und kontrapunktischem Denken. Wie im 18. Jahrhundert sind die Akkorde polyphon aufzufassen im Sinne jenes generalbass-basierten Akkordbegriffs, der vom Intervall und dessen additiv ergänzten Begleitstimmen ausgeht, und nicht allein vom umkehrbaren Dreiklang als gegebener Einheit.<sup>87</sup>

86 Vgl. Holtmeier 2005, 224.

87 Zum polyphonen Akkordbegriff siehe Holtmeier 2017, 137–146.

## AUSKLANG

Gottfried Weber war einer der ersten Musiktheoretiker, der den Begriff ›Sequenz‹ überhaupt gebrauchte.<sup>88</sup> Sein Harmoniesystem<sup>89</sup> versteifte sich allerdings auf eine »radikale ›Vertikalisierung‹ des Verständnisses harmonischer Prozesse«<sup>90</sup> und brachte so den lebendigen, polyphonen Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts zum Erstarren. Unter den Prämissen des Akkordaufbaus und der Harmonieschritte konnte für Weber eine Sequenz in nicht viel mehr als Dreiklangsversetzungen bestehen, die er mit Groß- und Kleinbuchstaben annotierte.<sup>91</sup> Wie viel nun aber in einer rein akkordisch-vertikalen Perspektive vom Beziehungsreichtum und den sich überlagernden Deutungsebenen einer Sequenz verloren geht, haben die multiperspektivischen Analysen beider Schumann-Beispiele aufgezeigt. Und nur in der vielfachen Perspektivierung konnte das für Schumann'sche Sequenzen so charakteristische Spiel mit struktureller Mehrdeutigkeit aufgedeckt werden – Mehrdeutigkeit, die durch Überlagerung mehrerer Modelle entsteht, durch harmonisch (etwa durch Verwechslungen) motivierte Eingriffe in sequenzierende Einzelstimmen, durch Brechung von Hörerwartungen (wie beobachtet im Fall der Andeutung von *tenue*-Stimmen), durch starke zeitliche Dehnung ursprünglich (in den barocken Satzvorbildern) flüchtiger Momente sowie durch freiere und unkonventionelle Dissonanzbehandlung.

Die Analysen haben zudem gezeigt, in welchem bedeutendem Umfang vertraute Außensimmensätze, modellhafte Fortschreitungen und altbekannte Klangfolgen des Barock oder gar der Renaissance in Schumanns Musik weiterleben und dort neu kombiniert, individualisiert und romantisch überformt werden. Als ›Ort‹ der Aneignung historischer Satzmodelle wie auch der praktischen Schulung im älteren polyphonen Akkordverständnis spielte für Schumann offensichtlich der Generalbass eine herausragende Rolle. Wie eingangs schon erwähnt, war das Generalbassdenken im 19. Jahrhundert – trotz des Siegeszuges der modernen Harmonielehre – nach wie vor präsent.<sup>92</sup> Und auch Schumanns Kompositionsausbildung erfolgte ebenso auf diesem Fundament, wie er nicht zuletzt selbst in seinen »Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln« deutlich machte: »Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust«.<sup>93</sup>

## Schusterflecke?

Zum Abschluss soll eine Stimme der frühen Schumann-Rezeption zu Wort kommen, die harsche Kritik an Schumanns Sequenztechnik äußerte.<sup>94</sup> Der Pianist und Wagner-Anhänger Joseph Rubinstein schrieb 1879, also fast 40 Jahre nach dem ›Liederjahr‹, in den *Bayreuther Musikblättern* einen Aufsatz »Über die Schumann'sche Musik«. Darin bemängelte er aufs Schärfste die »falsche Sentimentalität« und »krankhafte Weltschmerz-

88 Vgl. Sprick 2012, 47.

89 Vgl. Weber 1817–21.

90 Holtmeier 2007.

91 Mehr hierzu in Sprick 2012, 50–53.

92 Vgl. Diergarten 2022 und Opitz 2017.

93 Schumann 2002, 49.

94 Es geht nicht um ein repräsentatives Gesamtbild, sondern um eine einzelne Perspektive, die in diesem Kontext sehr aufschlussreich ist.

lichkeit« der Schumann'schen Musik, ihre Programmlosigkeit und ihre fehlende Individualisierung:

Da man es nun einmal gegenwärtig nicht lächerlich findet, wenn [...] ein befrackter Herr die Schlange im Traume gesehen zu haben versichert, welche am nachterfüllten Herzen einer, im Uebrigen unbekannt, jedenfalls aber ›elenden‹ Persönlichkeit fresse, so darf man gewiss nicht zuerst gerade dem Komponisten darüber ›grollen‹, wenn er bei der Illustration solcher, unstreitig in ›besseren Kreisen‹ sehr beliebten, Dichtungen seinerseits alle Höhen und Tiefen des musikalischen Ausdrucksvermögens durchwühlt, um nicht hinter dem Poeten zurückbleiben zu müssen.<sup>95</sup>

Den Unterton der romantischen Ironie, welcher der Heine'schen Dichtung eignet, konnte Rubinstein offenbar genauso wenig fassen, wie das selbstreflexive Moment der Schumann'schen Musik. Als einen Beweggrund für seine harsche Kritik gibt Rubinstein an, dass die programmatischen Titel vieler Schumann'scher Kompositionen lediglich ein »Vorwand [...] für die höchst nachlässige Aneinanderreihung unzusammenhängender Themen, Phrasen, Rhythmen und Floskeln«<sup>96</sup> seien. Dass insbesondere die Sequenz als Kompositionsprinzip sich einem solchen Vorwurf des Modell- und Floskelhaften verdächtig macht, liegt in der Natur der Sache. Damit zielt die Kritik Rubinsteins mitunter auf Schumanns Sequenztechnik. Er schrieb:

Hier haben wir von der, unter Musikern wohl nicht ganz unbemerkt gebliebenen, Erscheinung zu reden, dass die meisten S.'schen Werke [...] durch Aneinanderreihung von fast ununterbrochenen Reihen simpler *Schusterflecke* zusammengesetzt, oder – ›komponiert‹ worden sind. Bekanntlich belegt die Schule mit dem Namen Schusterfleck (oder auch ›Rosalie‹) jene [...] tödliche Monotonie erzeugenden Wiederholungen musikalischer Phrasen auf verwandten Tonstufen, welchen die Kompositionsschüler in ihren ersten Arbeiten vorzugsweise gerne zu fröhnen [sic!] pflegen.<sup>97</sup>

Es ist hier nicht der Ort, das Schumann-Bild in Wagner-Kreisen weiter zu vertiefen. Klar ist jedoch: Rubinstein bemängelt hier die Abwesenheit des Erhabenen, des Pathetischen, des Individuellen. Seine Kritik ist aus der Sicht eines geradezu militanten Wagnerianers geschrieben, der in Schumanns Musik nichts anderes als aneinandergereihte Versatzstücke und – modern gesprochen – bloße *ready mades* erkennen konnte. Ihm entging dabei, dass die Modelle nicht einfache ›Schusterflecke‹ sind. Denn Schumann komponierte nicht *mit* Modellen, er komponierte *über* Modelle.

## Literatur

Abert, Hermann (1920), *Robert Schumann* [1903], Berlin: Schlesische Verl.-Anstalt.

Abraham, Gerald / Eric Sams (1994), *Robert Schumann*, aus dem Englischen übers. von Klaus Stemmler, Stuttgart: Metzler.

Boucourechliev, André (1958), *Robert Schumann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, aus dem Französischen übers. von Richard Moering, Hamburg: Rowohlt.

95 Rubinstein 1879, 227.

96 Ebd., 220.

97 Ebd., 221.

- Catel, Charles-Simon (1802), *Traité d'harmonie*, Paris: L'Imprimerie du Conservatoire.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris: Bayard.
- Daniel, Thomas (2019), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Diergarten, Felix (2019), »Ich grolle, ich grolle nicht«. Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis«, in: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe, 91–104.
- Diergarten, Felix (2022), »Schon wieder das Lied! Robert Schumanns ›In der Fremde‹ und die Kriterien musikalischer Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 145–162. <https://doi.org/10.31751/1176>
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–121. <https://doi.org/10.31751/247>
- Eidler, Arnfried (2006), »Schumann, Robert, Biografie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533548> (19.12.2025)
- Eismann, Georg (1956), *Robert Schumann – Ein Quellenwerk*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Text- und Notenteil, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55. <https://doi.org/10.31751/244>
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: bey dem Autore.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, *Musik & Ästhetik* 4 (16), 5–23.
- Holtmeier, Ludwig (2005), »Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber.
- Holtmeier, Ludwig (2007), »Weber, Gottfried«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535776> (19.12.2025)
- Holtmeier, Ludwig (2011a), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Holtmeier, Ludwig (2011b), »›Accord‹, ›disposition‹, ›face‹, ›Griff‹, ›Trias harmonica‹. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 171–188. <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.

- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kreisig, Martin (Hg.) (1914), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Loewe, Carl (1821), *Practisch-Theoretische Klavier- und Generalbass-Schule*, Bd. 2, Berlin: in Commission bei Logier, beim Verfasser.
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom: Antonio Blado.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau.
- Moßburger, Hubert (2000), »Robert Schumanns Beitrag zur Emanzipation der Dissonanz«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter.
- Opitz, Astrid (2017), »Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 241–251. <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>
- Rameau, Jean-Phillipe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Richter, Ernst Friedrich (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Rubinstein, Joseph (1879), »Über die Schumannsche Musik«, *Bayreuther Blätter* 2, 217–229.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Schumann, Robert (ab 1830), »Studien- und Skizzenbuch V«. <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnhans/content/titleinfo/1043629> (9.12.2025)
- Schumann, Robert (2002), »Musikalische Haus- und Lebensregeln« [1848], hg. von Gerd Nauhaus, Nördlingen: Studio Verlag Sinzig.
- Schumann, Robert (2010a), »Studien- und Skizzenbuch I«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 1, hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott, 1–215.
- Schumann, Robert (2010b), »Studien- und Skizzenbuch II«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 1, hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott, 217–257.
- Schumann, Robert (2016), »Studien- und Skizzenbuch III«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 2, hg. von Matthias Wendt unter Mitarbeit von Kazuko Ozawa, Mainz: Schott.
- Sechter, Simon (1853), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste Abtheilung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Spiridionis (1670), *Nova instructio*, Bamberg: Johann Jacob Seuffert.

- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms.
- ter Horst, Claar (2019), »Fest für Clara. Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann«, Programmheft, hg. von der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.
- Ullrich, Martin (2012), *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*, Diss., Universität der Künste Berlin.
- Weber, Gottfried (1817–21), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst*, 3 Bde., Mainz: Hofmusikhandlung B. Schott.

© 2025 Daniel Freimuth (daniel.freimuth@hfm-karlsruhe.de)

Hochschule für Musik Karlsruhe

Freimuth, Daniel (2025), Schumanns scheinbare ›Schusterflecke‹. Strukturelle Mehrdeutigkeit in Sequenzen Schumanns, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 77–110. <https://doi.org/10.31751/1233>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 09/03/2024

angenommen / accepted: 08/02/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 04/02/2026