



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

Robert Schumann: Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38

**Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker
am 27. Februar 2009**

von Tobias Bleek

Unterstützt durch

Deutsche Bank



I. Programmübersicht

Werke

Bernd Alois Zimmermann: *Alagoana (Caprichos Brasileiros)*

Bernd Alois Zimmermann: Violinkonzert

Robert Schumann: Fantasie für Violine und Orchester C-Dur op. 131

Robert Schumann: Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 (*Frühlingssymphonie*)

Interpreten

Berliner Philharmoniker

Thomas Zehetmair (Violine)

Heinz Holliger (Dirigent)

II. Lehrerinformation

A) Unterrichtsvorschläge

Zu den Informationsblättern

Die Informationsblätter können sowohl zur Unterrichtsvorbereitung als auch im Unterricht selbst verwendet werden. **Informationsblatt 1** beschäftigt sich mit Schumanns langem Weg zur Symphonie, **Informationsblatt 2** mit der Entstehungs- und frühen Aufführungsgeschichte der *Frühlingssymphonie*. Im Zentrum von **Informationsblatt 3**, das auch zwei Textaufgaben enthält, steht die Frage nach dem programmatischen Gehalt des Werkes.

Zu den Arbeitsblättern

Die beiden Arbeitsblätter sind für Schüler der gymnasialen Oberstufe (Grundkurs und Leistungskurs Musik) konzipiert worden. Sie sind konsekutiv aufgebaut und können je nach zur Verfügung stehender Zeit komplett oder in Auszügen bearbeitet werden.

Im Zentrum von **Arbeitsblatt 1** steht ein Vergleich der Einleitung von Schumanns Erster Symphonie mit der Einleitung von Schuberts großer C-Dur Symphonie (vgl. Notenbeispiel I und III). Informationsblatt 1 liefert hierfür wichtige Hintergrundinformationen.

Arbeitsblatt 2 konzentriert sich auf das musikalische Motto, mit dem Schumann seine Symphonie eröffnet, und dessen Funktion im Kopfsatz (vgl. Notenbeispiel I und II). Die Grundlage für die Bearbeitung der Aufgaben zu einer möglichen programmatischen Deutung des Mottos bildet Informationsblatt 3.

B) Anmerkung

Eine wichtige Grundlage für die Verwendung der vorliegenden Materialien ist die Partitur der 1. Symphonie (Studienpartitur erhältlich bei der Edition Eulenburg). Da der Abdruck von Notenbeispielen aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich ist, gibt es im Text Verweise auf die diskutierten Partiturausschnitte.

C) Literaturhinweise

Daverio 1997

John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a »New Poetic Age«*, New York und Oxford 1997.

Demmler 2004

Martin Demmler, *Schumanns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2004.

Just 1982

Martin Just, *Robert Schumann. Symphonie Nr. 4 in d-Moll*, München 1982.

Mayeda 1992

Akio Mayeda, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie*, Zürich und Mainz 1992.

Schneider 1982

Norbert J. Schneider, *Robert Schumann. I. Symphonie B-Dur op. 38*, München 1982.
(*Meisterwerke der Musik*, Bd. 34)

Schumann 1982

Robert Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Josef Häusler, Stuttgart 1982.

Schumann 2006

Robert Schumann, *Schlage nur eine Weltsaite an. Briefe 1828 – 1855*, ausgewählt und kommentiert von Karin Sousa, Frankfurt a. M. und Leipzig 2006.

Informationsblatt 1: Robert Schumanns langer Weg zur Symphonie

Als der 30-jährige Robert Schumann an der Seite seiner Frau Clara am 31. März 1841 im Leipziger Gewandhaus die erfolgreiche Uraufführung seiner Symphonie Nr. 1 in B-Dur op. 38 erlebte, erfüllte sich für ihn ein Lebenstraum. Obwohl er das Werk innerhalb kürzester Zeit skizziert und ausgearbeitet hatte, bildet es den Endpunkt einer langjährigen Auseinandersetzung mit einer Gattung, die seit Beethoven als die höchste und schwierigste Form der Instrumentalmusik galt.

Frühe symphonische Projekte

Vor 1840 war der Komponist Robert Schumann in der Öffentlichkeit vor allem als Schöpfer von Klaviermusik in Erscheinung getreten. Dennoch beschäftigten ihn seit den späten 1820er-Jahren immer wieder symphonische Pläne. In einem Brief an seinen Klavierlehrer und späteren Schwiegervater Friedrich Wieck schreibt der 19-Jährige am 6. November 1829 aus Heidelberg:

»Aber wüßten Sie, wie es in mir drängt und treibt und wie ich in meinen *Sinfonien* schon bis zu op. 100 gekommen sein könnte, *hätte ich sie* aufgeschrieben [...].« (Schumann 2006, S. 20)

Tatsächlich finden sich in Schumanns Skizzenbüchern ab 1829 zahlreiche symphonische Fragmente und Entwürfe. Das am weitesten gediehene Projekt ist eine Symphonie in g-Moll, von der zwei Sätze voll instrumentiert erhalten sind. Ihr erster Satz wurde 1832 und 1833 sogar mehrfach aufgeführt.

Musikkritiken und Studien

Obwohl Robert Schumann 1840 bereits zahlreiche Werke vorgelegt hatte, verbanden viele Zeitgenossen mit dem Namen Schumann in erster Linie den Musikkritiker und Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Auch als Musikkritiker beschäftigte sich Schumann intensiv mit der Gattung der Symphonie. In zahlreichen Rezensionen besprach er symphonische Werke seiner Zeitgenossen und diskutierte dabei häufig zugleich allgemeine Fragen und Probleme des symphonischen Komponierens. Die Grundlage dieser Texte bildeten die Hörerfahrungen des häufigen Konzertbesuchers sowie das Studium von Partituren.

Beethoven als Maßstab symphonischen Komponierens

Wie für viele seiner Zeitgenossen war Ludwig van Beethoven für Robert Schumann der Inbegriff des symphonischen Komponierens. So heißt es in einem Text aus dem Jahr 1839:

»Wenn der Deutsche von Symphonieen spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude und Stolz.« (zit. nach Just 1982, S. 58)

Beethovens symphonische Errungenschaften wurde dabei von Schumann und von vielen anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts zugleich als inspirierend und Furcht einflößend empfunden:

»Nach der neunten Sinfonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Zahl erschöpft. [...] Es stand zu fürchten, der Name der Sinfonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.« (Robert Schumann, *Sinfonie von H. Berlioz* (1835), in: Schumann 1982 S. 34f.)

Wie man nach Beethoven überhaupt noch Symphonien komponieren könne, war eine Frage, die eine ganze Komponistengeneration beschäftigte. Einer Gefahr, der in Schumanns Augen viele Zeitgenossen bei der Komposition von Symphonien erlagen, war die allzu direkte Bezugnahme auf die Werke des Wiener Meisters. So schreibt er in der bereits zitierten Kritik über *Neue Symphonieen für Orchester* aus dem Jahr 1839:

»Anklänge finden wir wohl, [...] nur zu viele und starke; Aufrechterhaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten.« (zit. nach Just 1982, S. 58)

Franz Schubert als Ausweg

Ein entscheidender Schritt zur Lösung des symphonischen Problems war für Schumann die Begegnung und intensive Beschäftigung mit der großen C-Dur Symphonie (D 944) von Franz Schubert. Er entdeckte das bis dahin völlig unbekannte Werk bei Schuberts Bruder Ferdinand während eines längeren Wien-Aufenthaltes im Winter 1838/39. In einer berühmt gewordenen Werkbesprechung, die 1840 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien, hat Schumann seinen Besuch bei Ferdinand Schubert wie folgt beschrieben:

»Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles [...]. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen sehen, die sich noch von Franz Sch.s Kompositionen in seinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd; wo zuerst hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrerer Sinfonien, von denen viele noch gar nicht gehört worden sind, ja oft vorgenommen, als zu schwierig und schwülstig zurückgelegt wurden. [...] Wer weiß, wie lange auch die Sinfonie, von der wir heute sprechen

[gemeint ist die große C-Dur Symphonie], verstäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verständigt, sie nach Leipzig zu schicken [...].«
(Schumann 1982, S. 175)

Auf Schumanns Initiative wurde Schuberts C-Dur Symphonie bei Breitkopf und Härtel verlegt und am 21. März 1839 unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt. Am Pult stand der Gewandhauskapellmeister Felix Mendelssohn Bartholdy. Welche überwältigende Wirkung der erste Höreindruck des Werks auf Schumann hatte, zeigt der folgende Brief an Ernst Adolf Becker vom 11. März 1839:

»[...] heute hörte ich in der Probe einiges aus der Sinfonie von Franz Schubert – darin gingen alle Ideale meines Lebens auf – es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen. [...] Das hat mich wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen, und bin ich erst im Frieden mit Klara vereint, so denk' ich, soll noch etwas werden. [...].«
(Schumann 2006, S. 77)

Zwei Jahre später waren beide Wünsche Wirklichkeit geworden (vgl. Informationsblatt 2).

Informationsblatt 2: Zur Entstehungs- und frühen Aufführungsgeschichte von Schumanns Ester Symphonie

Die Entstehung der Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 fällt in eine der glücklichsten Zeiten in Schumanns Leben. Nach jahrelangen Auseinandersetzung und einem erbitterten Rechtsstreit mit Friedrich Wieck konnten Robert Schumann und Clara Wieck im September 1840 endlich heiraten. Bereits unmittelbar nach der Hochzeit begann der Frischvermählte mit der Skizzierung von symphonischen Anfängen. Im Januar 1841 erfolgte dann der endgültige Durchbruch mit der Komposition der B-Dur Symphonie. Hinter dieser Hinwendung zur Symphonie standen nicht nur die Erfahrungen des letzten Jahrzehnts (vgl. Informationsblatt 1), sondern auch das Drängen seiner Ehefrau. Bereits 1839 schreibt Clara Wieck in einem Tagebucheintrag:

»Ich glaube, das Beste ist, er componiert für Orchester, seine Phantasie kann sich auf dem Clavier nicht genug ausbreiten [...]. Seine Compositionen sind alle orchestermäßig, und ich glaube, daher dem Publicum so unverständlich, indem sich die Melodien und Figuren so durchkreuzen, daß viel dazu gehört, um die Schönheiten herauszufinden [...]. Mein höchster Wunsch ist, daß er für Orchester componiert – da ist sein Feld! – Möchte es mir doch gelingen, ihn dazu zu bringen.« (zit. nach Schneider 1982, S. 6)

Entwurf in vier Tagen

Die Erste Symphonie ist das Produkt eines kaum vorstellbaren Schaffensrausches. Zwei Tage nach Beginn der Arbeit notiert Clara am 25. Januar 1841 im gemeinsamen Ehetagebuch:

»Heute, Montag, hat Robert seine Symphonie ziemlich vollendet; sie ist wohl meistens in der Nacht entstanden, – schon einige Nächte brachte mein armer Robert darüber schlaflos hin.« (zit. nach Mayeda 1992, S. 293)

Bereits am 26. Januar war die Skizzierung des gesamten Werkes beendet.

Ausarbeitung und Instrumentation

Während der Entwurf der B-Dur Symphonie nach nur vier Tagen und Nächten abgeschlossen war, benötigte Schumann für die Ausarbeitung und Instrumentation einige Wochen. Nachdem er die fertige Partitur einigen Freunden vorgelegt hatte, entschloss er sich, das Werk Felix Mendelssohn Bartholdy vorzulegen. Der berühmte Komponist und Dirigent war nicht nur die höchste musikalische Autorität in Leipzig, sondern als Gewandhauskapellmeister zugleich auch die erste Adresse für eine erfolgreiche Uraufführung der Symphonie. In einem Tagebucheintrag berichtet Schumann von seinem Besuch bei Mendelssohn:

»Die Symphonie hat meine Zeit noch viel in Anspruch genommen. Nun aber athme ich schon freier und sehe ein Ende der Arbeit... Freitag den 6ten [März] ging ich früh mit meiner Partitur zu Mendelssohn. Es verlangte mich, sein Urteil darüber zu hören. Was er sagte, erfreute mich sehr. Er sieht und trifft immer das Rechte. Merkwürdig, die meisten seiner Correcturen betrafen veränderte Stellen, und stimmten meistens mit meiner ersten Skizze überein. Das heißt ein ergründender Blick.« (zit. nach Demmler 2004, S. 25)

Uraufführung und Revision

Am 31. März 1841 wurde Schumanns Erste Symphonie unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy mit großem Erfolg im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt. Der Komponist hat dieses Ereignis in unterschiedlichen Zusammenhängen als eines der bedeutendsten Ereignisse seines Lebens beschrieben.

Anstatt das Werk nach der Uraufführung unmittelbar zu veröffentlichen, unterzog Schumann die Partitur einer erneuten Revision. Auf der Basis der Erfahrungen der Probenarbeit und des Konzerts nahm er insbesondere im Bereich der Instrumentation zahlreiche Änderungen vor. Im August 1841 gab es auf Wunsch des Komponisten eine weitere Probe der Symphonie, damit er das Werk nochmals hören und seine Änderungen überprüfen konnte. Nach einer letzten Korrekturphase erschien das Werk dann im November schließlich im Druck.

Informationsblatt 3: Zur Frage des programmatischen Gehalts der *Frühlings-symphonie*

Zwei der vier Symphonien Robert Schumanns haben neben der Gattungsbezeichnung noch einen Beinamen. Während die 1850 in Düsseldorf komponierte Dritte Symphonie auch als *Rheinische* bekannt geworden ist, trägt die Erste Symphonie den Beinamen *Frühlings-symphonie*. Im Gegensatz zur Dritten Symphonie geht der Beiname bei der Ersten Symphonie dabei offensichtlich direkt auf den Komponisten zurück. So notiert Clara noch während der Skizzierung des Werks am 25. Januar 1841:

»Er nennt sie ›Frühlingssinfonie‹ –: zart und dichterisch, wie all sein musikalisches Sinnen ist! – Ein Frühlingsgedicht von () war der erste Impuls zu dieser Schöpfung.« (zit. nach Mayeda 1992, S. 293)

Ein Gedicht als Impuls

Tatsächlich scheint das Thema »Frühling« Robert Schumann zur Entstehungszeit der Ersten Symphonie besonders beschäftigt zu haben. Unmittelbar bevor er die symphonische Arbeit begann, setzte er sich gemeinsam mit Clara mit Friedrich Rückerts Gedichtsammlung *Liebesfrühling* auseinander. Es entstanden 12 Lieder (neun von Robert und drei von Clara), die als gemeinsames Werk unter der Opuszahl 37 erschienen.

Ein Gedicht des in Leipzig ansässigen Poeten Adolph Böttger inspirierte ihn dann offenbar bei der Komposition des Beginns seiner Symphonie. So lassen sich seine beiden Schlussverse, die den Einbruch des Frühlings thematisieren, unmittelbar dem musikalischen Motto unterlegen, welches das Werk eröffnet:

*O wende, wende Deinen Lauf, –
Im Thale blüht der Frühling auf!*

Programmatische Hinweise

Während der Arbeit an der Symphonie spielte Schumann offensichtlich mit dem Gedanken, den vier Sätzen des Werks programmatische Titel zuzuordnen. So finden sich in der autografen Partitur und den Skizzen die folgenden Satztitel: I. *Frühlingsbeginn*, II. *Abend* bzw. *Idylle*, III. *frohe Gespielen*, IV. *voller Frühling*. Allerdings hat keiner dieser programmatischen Hinweise Eingang in die Druckfassung gefunden. Ein Brief an Louis Spohr vom 23. November 1842 macht deutlich, dass Schumann eine allzu präzise programmatische Festlegung seines Werkes offenbar vermeiden wollte:

»Ich schrieb die Sinfonie zu Ende Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinauf und in jedem Jahre von neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht; daß aber eben die Zeit, in der die

Sinfonie entstand, auf ihre Gestaltung, und daß sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.«(Schumann 2006, S.85)

Schumanns ambivalentes Verhältnis zu programmatischen Erläuterungen

Eine interessante Folie für die Interpretation dieser Briefstelle bietet Schumanns berühmter Essay über die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz aus dem Jahr 1835. Berlioz' fünf Jahre zuvor entstandene Komposition trägt den Untertitel »Episoden aus dem Leben eines Künstlers«. Für die fünf Sätze des Werks, die allesamt programmatische Titel tragen, hat Berlioz ein detailliertes Programm verfasst. In den Augen des Komponisten stellt dieses Programm, das auch in der Partitur abgedruckt ist, einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis des »instrumentalen Dramas« dar. In seinem Essay über die *Symphonie fantastique* diskutiert Schumann Berlioz Vorgehen aus einer kritischen Perspektive:

»[...] solche Wegweiser [gemeint ist das detaillierte Programm] haben immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände [...] würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsinfonie beleidigt es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten. Es besitzt der Mensch ein eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt.« (Schumann 1982, S. 50)

»Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigene Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton.« (Schumann 1982, S. 50 f.)

Im weiteren Verlauf des Textes stellt Schumann allgemeine Überlegungen zum Weltbezug von Musik an. Dabei geht es um die Frage, welche Rolle »außermusikalische« Einflüsse bei der Komposition, dem Verständnis und der Bewertung eines musikalischen Werkes spielen:

»Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohr das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder

Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein – und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben und ergreifen.

Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern?¹ [...] wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief² – undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung – hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt?« (Schumann 1982, S. 51)

»Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt.«(Schumann 1982, S. 52)

Aufgabe

1) Fassen Sie Schumanns Überlegungen zusammen:

- Welche Argumente führt er gegen die Verwendung von detaillierten Programmen ins Feld?
- Welche Rolle spielen in seinen Augen »außermusikalische« Einflüsse bei der Komposition?

2) Interpretieren Sie Schumanns Brief an Spohr vor dem Hintergrund seiner Überlegungen zu Berlioz' *Symphonie fantastique*.

¹ Schumann spielt hier auf Beethovens Dritte Symphonie *Eroica* an, die dem Andenken eines großen Mannes gewidmet ist.

² Gemeint ist Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum*.

Arbeitsblatt 1

Ein entscheidendes Erlebnis für Schumanns symphonisches Komponieren war die Entdeckung und intensive Beschäftigung mit der großen C-Dur Symphonie von Franz Schubert (vgl. Informationsblatt 1). Bereits den Anfang dieses monumentalen Werkes scheint Schumann als besonders gelungen empfunden zu haben. So schreibt er 1840 in seiner Besprechung der Symphonie über Schuberts kompositorische Meisterschaft:

»Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie.« (Schumann 1982, S. 179)

Als Schumann ein Jahr später seine Erste Symphonie komponiert, beginnt er das Werk ebenfalls mit einer langsamen Einleitung. Trotz ihrer Eigenständigkeit erinnert sie in einigen Aspekten an den Beginn der großen C-Dur Symphonie.

Aufgaben

1. Höranalyse

Hören Sie zunächst die langsame Einleitung von Schuberts Großer C-Dur Symphonie und von Schumanns Erste Symphonie nacheinander ohne Partitur und versuchen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu beschreiben. Berücksichtigen Sie dabei die folgenden Fragen:

- a) Welche Instrumente werden verwendet?
- b) Wie lässt sich der Charakter jeweils beschreiben?
- c) Wie beginnen die beiden Symphonien?
- d) Wie wird in beiden Fällen der Übergang zum Allegro gestaltet?

2. Analyse anhand der Partitur

Vertiefen Sie anhand der Partitur die Ergebnisse Ihrer Höranalyse.

- a) Machen Sie sich zunächst mit dem Notenbild vertraut (transponierende Instrumente, verwendete Schlüssel etc.).
- b) Versuchen Sie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Einleitungen möglichst präzise herauszuarbeiten. Konzentrieren Sie sich dabei besonders auf den jeweiligen Werkbeginn und die Überleitung zum Allegro.
 - Gibt es ihrer Meinung nach direkte »thematische« Bezüge zwischen den Werkanfängen?
 - Wann beginnt jeweils die Überleitung und wie ist sie gestaltet?

Arbeitsblatt 2

Schumann beginnt seine Erste Symphonie mit einem musikalischen Motto, das nicht nur eine wichtige Rolle im gesamten ersten Satz spielt, sondern auch eine programmatische Bedeutung hat.

Aufgabe 1

Untersuchen Sie nach einmaligem Hören anhand der Partitur die Einleitung und den Beginn des Allegro molto vivace hinsichtlich der Exposition und Verarbeitung des musikalischen Mottos.

- a) Machen Sie sich zunächst mit dem Notenbild vertraut (transponierende Instrumente, verwendete Schlüssel etc.).
- b) Wie gestaltet Schumann das musikalische Motto in den Einleitungstakten?
 - Aus welchen Elementen bestehen die Takte 1 – 6?
 - Beschreiben Sie möglichst genau die melodische Struktur, die Harmonik und die Instrumentation der Einleitungstakte.
 - Welche Beziehungen lassen sich zwischen dem Motto und den Schlussversen von Böttgers Frühlingsgedicht herstellen? (vgl. hierzu Informationsblatt 3)
- c) Wie wird das Motto im Laufe der Einleitung verarbeitet?
- d) Welche Zusammenhänge lassen sich zwischen dem Hauptthema des Allegro molto vivace und dem Motto aus der Einleitung herstellen?

Aufgabe 2

Zu dem formalen Schlüsselpunkt eines symphonischen Sonatensatzes gehören der Einsatz der Reprise und die Vorbereitung dieses Ereignisses in der Schlusspassage der Durchführung. Im Kopfsatz der Ersten Symphonie findet Schumann hierfür eine besonders originelle Lösung.

- 1) Hören Sie zunächst einmal die Durchführung und den Repriseneinsatz ohne Partitur und versuchen Sie herauszufinden, was geschieht. Rufen Sie sich zuvor nochmals in Erinnerung, was Sie in einem klassischen Sonatensatz erwarten würden.
- 2) Untersuchen Sie Schumanns Vorgehen anhand der Partitur.
 - a) Was geschieht in den Takten 290 – 316 und in den Takten 317 ff.?
 - Auf welche Formteile aus der Einleitung und der Exposition beziehen sich die beiden Abschnitte?
 - Auf welche Weise verändert Schumann das Material aus dem ersten Satzabschnitt?
 - Inwiefern ist Schumanns Lösung ungewöhnlich?

3) Über die Interpretation von Schumanns ungewöhnlichem Vorgehen ist immer wieder gestritten worden. Eine der Hauptfragen war dabei, ob die Wiederaufnahme des Mottos und der Einsatz der Grundtonart B-Dur bereits den Beginn der Reprise markieren würden oder ob diese Takte noch der Durchführung zuzurechnen seien und die Reprise erst beim Tempo I in Takt 317 anzusetzen sei. In den Augen des Schumann-Forschers John Daverio verstellt diese Frage den Blick für die Besonderheit der schumannschen Lösung:

»[...] der Einsatz der Eröffnungsfanfare erfolgt hier mit einer solchen Kraft, dass die Kategorien der traditionellen Formanalyse (Durchführung, Überleitung, Reprise) an dieser Stelle nicht mehr greifen. Die Kraft des Mottos reicht dazu aus, den Beginn des Allegro zu verdrängen (der ja selbst auf dem Motto basiert) und führt dazu, dass die Musik des Tempo 1 als Erlösung von einem unglaublichen Schock erlebt wird. Die Reprise des Mottos lässt sich also als ein Moment des Durchbruchs beschreiben [...].« (Daverio 1997, S. 232, Übersetzung: TB)

Aufgabe 3

Interpretieren Sie die Rolle des Mottos im ersten Satz der Ersten Symphonie vor dem Hintergrund ihrer Analysen. Diskutieren Sie dabei auch Schumanns Gestaltung des Übergangs von der Durchführung in die Reprise und nehmen Sie Stellung zu der These von John Daverio. Diskutieren Sie außerdem vor dem Hintergrund von Informationsblatt 3 die Frage der programmatischen Bedeutung des Mottos.