Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2011)

Heft: 113

Artikel: Zeichen setzen Zeichen lesen : zu einigen Vortragsbezeichnungen in Robert Schumanns "Intermezzo" op. 4/2 für Klavier

Autor: Dünki, Jean-Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927542

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zeichen setzen Zeichen lesen

Zu einigen Vortragsbezeichnungen in Robert Schumanns «Intermezzo» op. 4/2 für Klavier

Jean-Jacques Dünki

Am Rande des Jubiläumsjahres sei es gestattet, zu praktischer Erkenntnis und praktischem Nutzen gezielt auf die Vortragsbezeichnungen eines wenig bekannten frühen Werks von Robert Schumann einzugehen. Die *Intermezzi per il Pianoforte* op. 4 für Klavier entstammen, wie die *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini* op. 3, einer Krisenzeit des 22-Jährigen, der sich teils wegen einer Fingerlähmung, teils aber auch aus einem Gefühl des Ungenügens («Am Clavier viel Ideen, aber ohne Combinationsfähigkeit»)[1] weg von Spiel und Improvisation («die musikalische Fantasie überreich an Gedanken»)[2], hin zur Komposition wendet. Dadurch wandelt sich Schumanns Notation – ursprünglich bloss Protokoll inneren Erlebens, durch eigenes Spiel erprobt – zum unverzichtbaren Instrument der Mitteilung an künftige Interpreten und muss strengeren Kriterien standhalten. Schumann beteuert in seinen Tagebucheinträgen, dass er «jede Note [der Intermezzi] in die Waage gelegt [habe]»[3]; auch konstatiert er: «die feinste Feile wurde indessen an die Capricen gelegt».[4] Schliesslich bittet er seinen Verleger: «Nehmen Sie denn die Intermezzi in Gunst auf, verehrtester Herr! Ich habe noch sorgsam gefeilt und gelichtet, hoffe mir damit auch mehr den Dank des Künstlers, als des Publikums zu erwerben».[5]

Der junge Schumann war überzeugt, dass die Vortragsbezeichnungen eines Werks Rückschlüsse auf ihren Autor erlauben: «Das verschiedene Verfahren, wie Componisten ihre Werke bezeichnen, legt mehr als die Töne selbst von ihrer ganzen Bildung Zeugniß ab».[6] Aus seiner Generation erscheint ihm Mendelssohn modellhaft, «der Componist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß».[7] Schumann untersucht auch Ästhetik und Funktion der Vortragszeichen: «Statt der Vortragsbezeichnungen durch Worte lieber Zeichen einzuführen, scheint am angemessensten; wie schnell faßt das Auge z.B. das < statt *crescendo*; ja in diesen verschlungenen Bögen, Kreuzen, Spitzhäcken [sic!] liegt ein besonderer Reiz und eine zweite Composition [...].»[8] Dies wird einige Jahre später in zwei Anweisungen an den Kopisten des Arbeitsmanuskripts seiner *Sonate g-Moll* op. 22 (1836) offenkundig: «Ohne alle Vortragsbezeichnungen zu copiren» und «ohne alle Bezeichnungen zu copiren»[9] – den letzten Arbeitsgang, die von Schumann so genannte «zweite Composition», behält der Komponist sich selber vor.

Schumanns Verfahren wirft einige Fragen auf:

1. Welchen Stand der Notation, welches Repertoire an Zeichen fand Schumann 1832, zur Zeit der Komposition seines op. 4, vor?
2. Wie hat er diese Zeichen in ihrer damaligen Bedeutung für seine persönliche Sprache verwendet, wie sie allenfalls verändert?
3. Erfüllen diese Zeichen ihren Dienst, d.h. geben sie hinreichend Auskunft über das Werk und seine Darstellung?

Unter «Zeichen» verstehe ich in diesem Aufsatz nicht allein die «Vortragsbezeichnungen», sondern die Gesamtheit der notierten Symbole[10] und Worte, mithin alles, was in einer Partitur steht, vom Notenkopf bis zum *espressivo*. Für die folgende Untersuchung wähle ich je zwei verbale Anweisungen und zwei Symbole aus, um an ihrem Beispiel die oben formulierten Fragen zu erörtern, und lasse mich im Vorgehen wiederum von Schumann selber leiten: «Legt dir Jemand eine Composition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst».[11] Dieser heute untypisch gewordene Weg der ersten Annäherung an ein Werk verlangt von den Lesenden, den Gehalt eines Werkes zu erfassen, ehe es zu Klang wird. Deshalb liegt die Partitur des Intermezzos, so wie sie 1833 im Druck erschienen ist, vor den Augen der Leser dieses Artikels.

PRESTO A CAPRICCIO

Naheliegend ist es, im Œuvre von Beethoven und Schubert für die Interpretation des im *Intermezzo* op. 4/2 vorliegenden

Prestos im 6/8-Takt Auskunft zu suchen. Im Falle von Beethoven hat ja Carl Czerny postum Metronomangaben und verbale Charakterisierungen publiziert[12]; eine explizite Verbindung von Tempo und Charakter hat dann Rudolf Kolisch Mitte des 20. Jahrhunderts ausformuliert.[13] Vorbildcharakter für Schumann dürften vor allem zwei Presto-Sätze Beethovens haben, nämlich der Finalsatz der *Kreutzersonate* op. 47, für den Czerny den ganzen Takt mit Metronomschlag [punktierte Halbe] = 88 bezeichnet, sowie der zweite Satz der *Klaviersonate E-Dur* op. 109 («Prestissimo») mit M.M. [punktierte Halbe] = 80. Bei Schubert ist die Angabe «Presto» äusserst rar; die Bezeichnung «schnell» dürfte ihr hingegen entsprechen.[14] Ein Puls von 160 Schlägen pro Minute ist im Werk Schumanns auch durchaus gebräuchlich.[15]

Mit «a capriccio» klingen aus Schumanns damals unmittelbarer Gegenwart Paganinis («den Künstlern» gewidmete) *Capricci* op. 1 für Violine solo an; zudem von Mendelssohn das *Capriccio* op. 5 in fis-Moll (1825), das Schumann ein «Musterstück» nennt[16], und das *Rondo capriccioso* op. 14 in E-Dur/e-Moll (1830) – zwei Werke, die sich beide durch extravagante Sprünge und eingestreute lyrische Episoden auszeichnen. Das «Capriccio» des stylus phantasticus des 17. und 18. Jahrhunderts, welches Erzählendes, Fantasierendes mit imitatorischen, fugenartigen Elementen verbindet, dürfte Schumann durch seinen frühen, konservativ orientierten Unterricht beim Zwickauer Kantor Johann Gottfried Kuntsch vermittelt worden sein. Oftmals, etwa bei Frescobaldi und J. S. Bach, thematisiert es als «capriccio sopra [...]» eine spezielle Episode oder musikalische Vorgabe. Mozart hingegen, dessen Werk Schumann durch Hummel kennenlernte, verwendet die Bezeichnung «Presto/Caprice» für eine virtuose Kadenz inmitten der *Variationen Es-Dur* KV 299a.

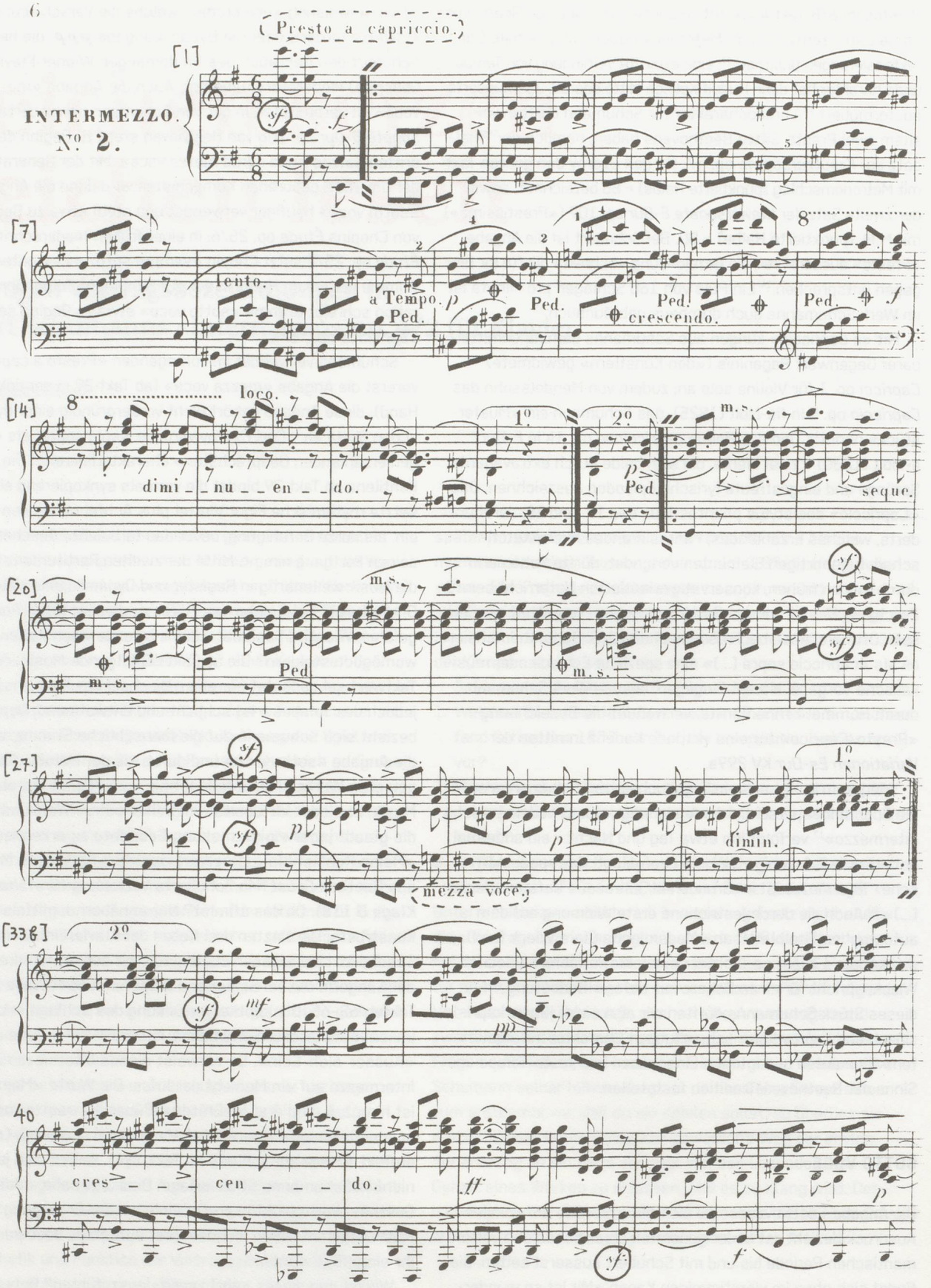
Wiederum bringt uns ein Tagebucheintrag Schumanns auf die Spur seiner persönlichen Aneignung: «[das] pudelnärrische Intermezzo»[17] verfolgt ihn etwa Tag und Nacht – ein andermal notiert er: «[...] wenig zu Worten aufgelegt. Das ‹pudelnärrische› Intermezzo ist im Grunde ein Schrei aus tiefstem Herzen [...]».[18] Auch die durchgestrichene erste Widmung auf dem autographen Titelblatt[19] an «Madamigella Clara Wieck [sic!]», die damals 13-jährige Tochter seines Klavierlehrers Friedrich Wieck, spricht für einen Scherz mit tieferer Bedeutung.[20] Für dieses Stück Schumanns dürften wir also einen jähen, kapriziösen und improvisatorisch-virtuosen Charakter mit «gelehrten» Elementen und intimen Einschüben im Presto-Tempo im Sinne der Beethoven-Tradition feststellen.

SOTTO VOCE

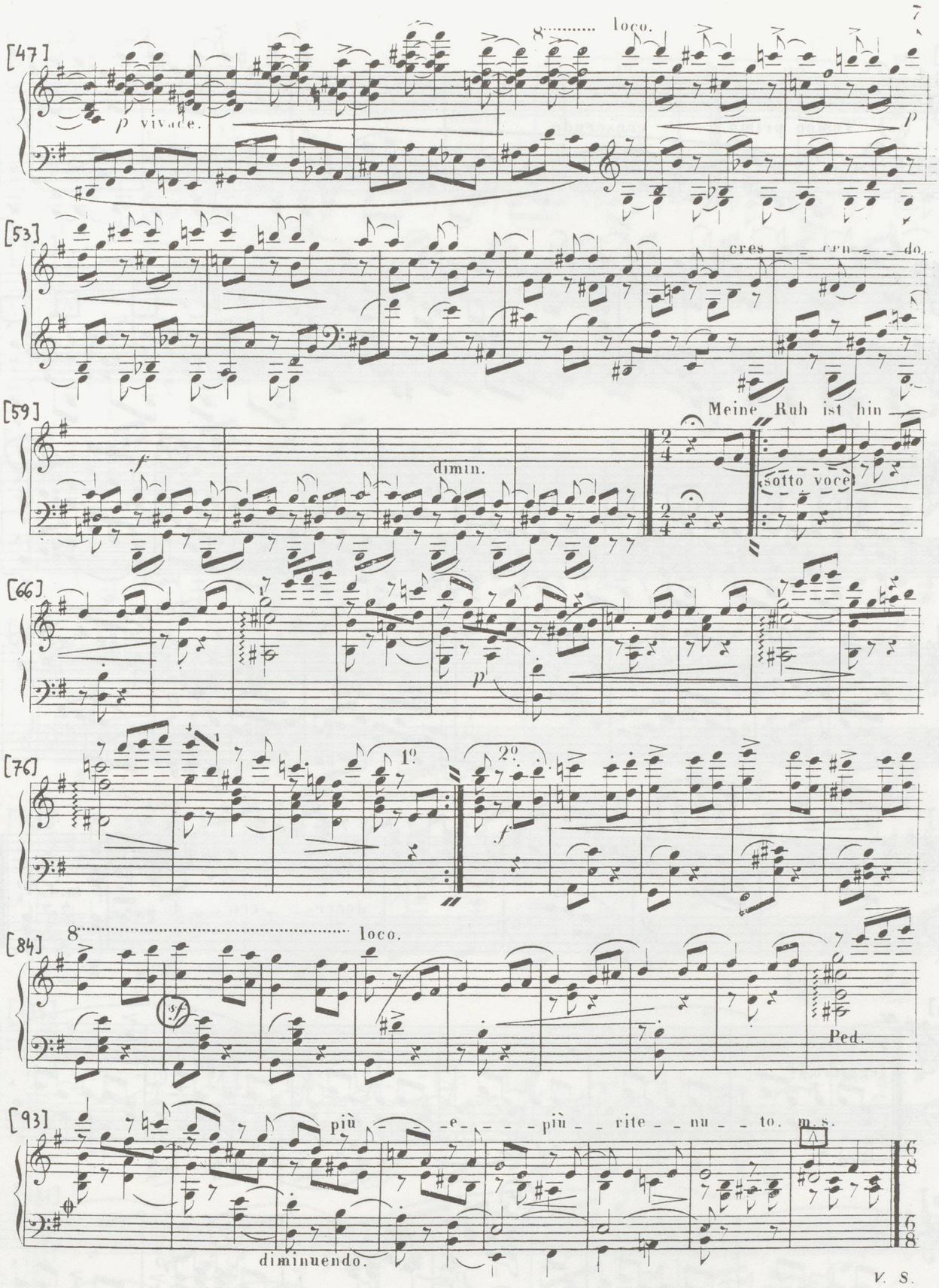
Die Angabe «sotto voce», die sich naturgemäss auf vokalen Ausdruck bezieht, ist in der gesamten klassischen und vorromantischen Periode bis und mit Schubert äusserst selten. Sie findet sich etwa im vierstimmigen Kanon «Mir ist so wunderbar» aus Beethovens *Fidelio*. Schumann hat durch zwei von ihm verehrte, kurz vorher verstorbene Meister, Franz Schubert und Carl Maria von Weber, die Kultur des Leisen kennengelernt.[21] In der Klaviermusik der Zeit vor Schumann weit häufiger ist die Anweisung «una corda», welche die Verschiebung der Klaviatur fordert, oder die Dynamikangabe ***ppp***, die bei Schubert den Gebrauch des (in damaligen Wiener Klavieren üblichen) Moderators nahelegt. Auch die Angabe «mezza voce» ist verbreiteter; in der von Schumann bewunderten *Sonate B-Dur* op. 106 von Beethoven steht zu Beginn des dritten Satzes «una corda mezza voce». Mit der Generation der um 1810 geborenen Komponisten wird dann die Angabe «sotto voce» häufiger verwendet und steht etwa zu Beginn von Chopins *Étude* op. 25/6; in einer frühen Niederschrift der *Étude* op. 25/2 setzt Chopin «sempre sotto voce» unter die Stimme der linken Hand. In der auf Schumann folgenden Generation schreibt Brahms «sotto voce» etwa zu Beginn seines *Capriccios* op. 76/1.

Schumann verwendet im vorliegenden «Presto a capriccio» vorerst die Angabe «mezza voce» (ab Takt 29 in der linken Hand); diese Angabe gehört nicht vordergründig einer dynamischen Skala an – Carl Czerny wird sie wenig später als «ruhigen erzählenden Gesprächston» charakterisieren.[22] Die kurze Kantilene ab Takt 29 bindet die vormals synkopierend eingesetzte rhythmische Figur Viertel plus Achtel nun in den Takt ein, als kurze Beruhigung, bevor das turbulente Geschehen seinen Fortgang nimmt. Mitte der zweiten Partiturseite sinkt die Musik wellenartig in Register und Dynamik; eine zielsichere Dramaturgie hat Spieler wie Hörer zu diesem toten Punkt geführt. Wie wird Schumann das Interesse wach halten, es womöglich steigern? Die ab Takt 63 folgende Musik – der Taktwechsel bedeutet nur einen Wechsel des Metrums, nicht jedoch des Tempos – ist schlicht und entwaffnend. Doppelt bezieht sich Schumann auf die menschliche Stimme: durch die Angabe «sotto voce» und durch die der Melodie übergelegten Worte «Meine Ruh' ist hin ___». Es ist diatonische Musik, bar jeder Virtuosität, im Volksliedton. Wort und Melodie glaubt jeder einigermassen Gebildete zu erkennen: «Meine Ruh' ist hin ___» zitiert natürlich Gretchens Monolog aus Goethes *Faust*[23] in Schuberts Vertonung (*Gretchens Klage* D 118). Ob das stimmt? Nur annähernd, mittels eines Konstrukts: Die letzten drei Noten der Klaviereinleitung von Schuberts Lied ergeben zusammen mit den ersten drei Noten der Sängerin die bei Schumann vorgefundene Melodie in den Takten 63–65. Die subtile Verrückung des Schlags in der linken Hand ist hier Schumanns Ausdruck für Unruhe und «Ausser-sich-Sein». So verweist dieses Intermezzo im Intermezzo auf ein Moment der Krise: Die Worte «Meine Ruh' ist hin ___» sind erst im Erstdruck über die «sotto voce» zu spielende Melodie der rechten Hand gesetzt worden (sowohl ab Takt 63 wie am Schluss ab Takt 194), finden sich jedoch nicht in Schumanns Stichvorlage. Dies legt nahe, dass Goethes Worte nicht in erster Linie bei der Erzeugung der Musik wirksam waren, sondern erst später als dazu passende ihr eingefügt wurden.

Wie ist nun dieses «sotto voce» auszuführen? Behutsam, «innig» (eine von Schumann häufig verwendete Bezeichnung), als zartes, verschwiegenes Geständnis. Um das vokale Element zu evozieren, ist eine Verlangsamung des Anschlagstempos (welches mit dem äusseren Tempo nichts



«INTERMEZZI / per il / Pianoforte / composti e dedicati / AL SIGNORE KALLIWODA / Maestro di Cappella etc. / per / «INTERMEZZO No. 2. Presto a capriccio». Unveränderter Plattendruck des Erstdrucks, ca. 1842. Handschriftliche



R. SCHUMANN. / Opera IV. Part. I. Pr. 15 Ngr. / ... / ... / Lipsia, presso Fr. Hofmeister. / 1903», daraus S. 6–10:
Kennzeichnungen einiger Vortragsbezeichnungen und Taktzahlen von Jean-Jacques Dünki.

[101]

Tempo primo. crescendo. f pp

[108]

cres.

[115]

sf ff sf sf sf

[121]

sf lento. Ped. p a Tempo.

loco.

[127]

decres _ _ cen _ _ do. m.d. pp

[134]

m. s. leggiero. Ped. 7 m. s. m. s. Ped. 7

[140]

sf p sf p m. s.

[146]

1º 2º

dimin.

m. d.

sf

m. s.

[151]

pp

cres _

[157]

_ _ cen _ _ _ do.

ff

sf

f

p

[163]

8

loco.

cres _ _ _ cen sf _ _ do.

p

[169]

sempr.

[175]

cres _ _ _ _ cen _ _ _ do.

ff

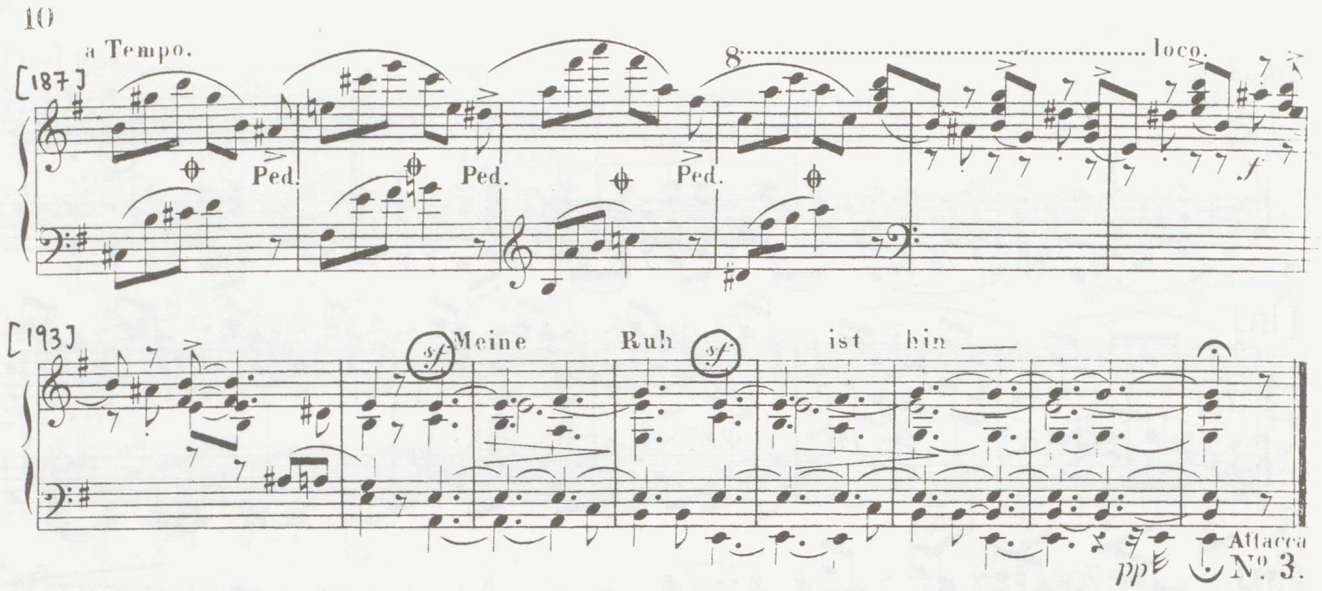
[181]

f

Adagio.

Ped.

V. S.



gemein hat) empfehlenswert; vor dem Hintergrund von Beethovens drittem Satz aus der *Sonate* op. 106 ist der Gebrauch des una corda-Pedals jedoch nicht zwingend.

sf

Unter Pianisten ist es heute üblich, ein Sforzato – *sf* – als starken, isolierten Akzent zu spielen. Auch das Lehrbuch von Daniel Gottlob Türk weist in diese Richtung (wobei gerne übersehen wird, dass es um 1789 ganz anders geartete Klavierinstrumente gab): «*sf* oder *sforz.* – sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepresst; (bezieht sich oft nur auf die Note, wobey es steht)».[24] Carl Czerny wiederum moniert: «Meistens setzen die neuen Tonsetzer mit Genauigkeit die Zeichen zu jeder Note, welche sie besonders betont wünschen (nämlich >, ∧, *rf*, *sf*, *fz* [...])».[25] Er formuliert allerdings auch folgende allgemeine Regel: «Jede Note von längerem Werthe muss mit mehr Nachdruck angeschlagen werden, als die kürzere, welche ihr vorangeht oder nachfolgt.» Linda Correll Roesner spricht im Nachwort zu ihrer Ausgabe der *Symphonie Nr. 3* (Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe) von Schumanns differenziertem Gebrauch der Betonungszeichen *f*, *sf* und *sfz* und schlägt eine Intensitätsskala vor, noch ganz in der Tradition von Türk: « >, *sf*, ∧, *sfz*, wobei das Zeichen *f* (in der Funktion eines Akzents) irgendwo zwischen *sf* und ∧ zu stehen kommt.»[26] Ein Nachteil dieser ansonsten untadeligen Betrachtungsweise: Sie gliedert in Quantitäten und lässt ausser Acht, dass ein (Betonungs-) Zeichen auch qualitative Aspekte eines Vortrags mit sich trägt.

Zuerst fällt nämlich auf, dass bei aller Vehemenz des Satzes relativ wenige Stellen des *Intermezzo* op. 4/2 mit *sf* bezeichnet sind und dass ein *sfz* gänzlich fehlt. Zu Beginn des Stückes und in der Wiederaufnahme des Anfangs in Takt 34 (nun in G-Dur) steht lapidar jeweils ein *sf* über dem Oktavklang, ein «Nachdruck» (Czerny), der auf die folgenden Takte ausstrahlt. Die weiteren Stellen, an denen ein *sf* zu finden ist, die Takte 26 bzw. 28 sowie Takt 44, markieren Stellen, an denen das musikalische Geschehen entscheidend verändert wird; das *sf* wirkt wie ein energisches Steuerelement, das die Satzstruktur zu verändern vermag. Im Mittelteil scheint es gänzlich zu fehlen, mit Ausnahme von Takt 85, wo es als Krönung einer emphatischen Forte-Kantilene und als Signal zur Rückkehr des Hauptthemas des Mittelteils fungiert. Dieses *sf* nur als isolierte, harte Betonung zu realisieren, würde seiner weitreichenden strukturellen Bedeutung nicht gerecht.

Nach dem zweiten toten Punkt des Stücks, der Generalpause in Takt 101, bedarf die Wiederaufnahme des Beginns eines besonderen Schwunges. Anstelle der «Leuchtturm»-Oktaven mit *sf* aus Takt 1 wirkt die geballte Ladung von fünf *sf*-Zeichen in den Takten 117–121 gewissermassen als Dynamit, um Bahn zu brechen für den Fortlauf des Stücks. Die fünf Akzente wirken sowohl als metrische Dissonanz (sie stehen jeweils auf dem sechsten Achtel des 6/8-Taktes) wie als harmonische (da sie den e-Moll-Akkord artikulieren, im Gegensatz zu den umgebenden Dur-Akkorden). Die verbleibenden *sf*-Paare in den Takten 142 und 144 sowie zum Schluss in den Takten 194 und 196 sowie das einzelne *sf* in Takt 160 werden alle gefolgt von einem Decrescendo oder Piano; denn die Kraft ist erschöpft, «ist hin», wie die «Ruh'» in Goethes Vers. Nur mit subtilem Schwung des Handgelenks und durch das Verständnis für die Dramaturgie des gesamten Stückes können diese Stellen adäquat wiedergeben werden.

∧

So wie Schumann für ein traditionelles, einfaches Betonungselement – nämlich das *sf* – neue Rollen erfunden hat, werden einem weiteren Element des «Nachdrucks» – dem Zeichen ∧ – (in der Folge hier «Dach-Akzent» genannt) unerwartete Auf-

gaben zugewiesen. Auch in diesem Intermezzo verblüfft die Art und Weise seines Auftretens: Zunächst fehlt er gänzlich, er tritt erst am Ende des Mittelteils in Takt 100 auf, wo durch die Angaben «diminuendo» und «più e più ritenuto» die Musik allmählich zum Erliegen kommt. Dieser Dach-Akzent, den die linke Hand leise, aber bedeutsam über die rechte Hand setzt (exakt in der arithmetischen Mitte des Stücks), bedarf einer Erklärung. Vor allem die Liszt-Tradition, von der die heutige Pianistik noch immer zehrt, charakterisierte ihn als schweren Akzent, «mit von hoch fallendem Arm»[27] wiederzugeben. Schumann aber braucht ihn hier als «Accent» im ursprünglichen, sängerischen Sinne, als Appoggiatura oder Vorhalt von Jean-Jacques Rousseau beschrieben[28] und etwas später von Türk, der die Autorschaft über das Zeichen beanspruchte, «Nachdruck» genannt.[29] Es sei daran erinnert, dass Schumann in seinem späteren Werk den Dach-Akzent oft an leisen Stellen einsetzt, die einen gewissen «Nachdruck» verlangen.[30]

Bereits ab Takt 113 umkreist der Dach-Akzent achtmal in dichter Folge synkopisch den Dominantton h, in offensichtlicher Steigerung, die sich in den fünf oben beschriebenen *sf* der Takte 117–121 entlädt. Obgleich gegensätzlich zum dynamischen Umfeld, handelt es sich hier wiederum, wie in Takt 100, um eine Appoggiatura als Ausdruck des Schmerzes, des Steckenbleibens. Auf keinen Fall rate ich den Pianisten, diese Dach-Akzente hart oder schwer, mit «hoch fallendem Arm» zu spielen; vielmehr so intensiv wie möglich, tief in den Tasten und vokal empfunden. Die Stelle wiederholt sich in den Takten 174–178, ist dort jedoch nicht mehr von *sf*-Zeichen gefolgt: ein weiteres Indiz für das Ermüden, das Erschöpfen der Ausdrucksmittel, für ein nahendes Ende.

NACHWORT

Im geschützten Rahmen des Studiums – wozu ein taugliches Instrument, Bücher und das Internet benötigt werden, hauptsächlich jedoch ein scharfes Gehör und ein unermüdlich forschender Geist – sind Fragen wie die vorausgegangenen leichter zu erörtern und gründlicher zu erarbeiten als im rauen Wind der Wettbewerbe und des Konzertlebens, wo starre Erwartungshaltungen und Produktionszwänge jungen Musikern oft Musse und Besinnung rauben. Nicht umsonst hat ein bedeutender Interpret unserer Zeit notiert: «Musik genau lesen bedeutet nicht nur: Wahrnehmen, was niedergeschrieben ist (eine Aufgabe, deren Schwierigkeit fast immer unterschätzt wird); es bedeutet darüber hinaus: die Zeichen verstehen.»[31] Dieser komplexen Aufforderung müsste jeder moderne Interpret von Schumanns Musik stattgeben, um in seinem Tun ernst genommen zu werden. Der vorliegende Text möchte als erneute Aufforderung in diesem Sinne verstanden werden.

1 Robert Schumann (RS), *Tagebücher I*, hrsg. v. Georg Eismann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971, Eintrag 19.5.1832.
2 Ebd., Eintrag 14.6.1832.
3 Ebd., Eintrag 22.5.1832.
4 Ebd., Eintrag 22.6.1832.
5 Brief von RS an F. Hofmeister, Leipzig: 17.12.1832.
6 *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig: 8.7.1836, S. 13. Bernhard R. Appel sei gedankt, dass er in seiner jüngsten Publikation (*Vom Einfall zum Werk*, Mainz: Schott 2010, Schumann Forschungen 13) an den «Urtext» dieses Gedankens erinnert hat, der in Schumanns *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: 1854, Bd. 1, S. 51f.) verändert wiederkehrt.
7 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: 1854, Bd. 3, S. 245.
8 *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig: 8.7.1836, S. 13.
9 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. R. Schumann 38. Gegenwärtig bereitet Michael Beiche den Band der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe mit der *Sonate* op. 22 (und weiteren Werken) zur Publikation vor.
10 An dieser Stelle wird nicht weiter auf die Symboltheorie in Nelson Goodmans *Languages of Art* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company 1968) eingegangen, die für eine erweiterte Diskussion der Beziehung zwischen Partitur und Aufführung durchaus hilfreich und empfehlenswert wäre. Zur weiteren Klärung sei angefügt, dass der Begriff des «Zeichens», so wie er in diesem Aufsatz verwendet wird, keineswegs mit dem Begriff «Chiffre» (cipher) im Sinn von Eric Sams gleichzusetzen ist (vgl. Eric Sams, *Did Schumann use ciphers?*, in: *The Musical Times*, Aug. 1965, S. 584–591).
11 Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Sinzig: Studio 2002, S. 50 (Nr. 16).
12 Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein [resp.] mit Begleitung and'rer Jnstrumente oder des Orchesters*, Wien: 1842; Reprint hrsg. v. Paul Badura-Skoda, Wien: 1963. Zur Legitimierung seiner Thesen führt Czerny an, dass er «in früher Jugend den Unterricht Beethovens im Clavirspiel genoss, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eigner Leitung [...] einstudierte».
13 Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, München: Edition Text+Kritik 1992 (*Musik-Konzepte* Bd. 76/77).
14 Die beiden Schubert-Lieder *Rastlose Liebe* D 138 («Schnell, mit Leidenschaft») und *Erlkönig* D 328 («Schnell») sind mit [Viertel] = 152 bezeichnet.
15 Z.B. im *Davidsbündlertanz* op. 6/10 im 6/8-Takt, «Balladenmäßig. Sehr rasch», [Punktierte Halbe] = 80; im dritten *Fantasiestück* für Klavier und Klarinette des op. 73 im 4/4-Takt, «Rasch und mit Feuer», [Halbe] = 80; oder im 3. Satz der *Sonate* op. 22 im 2/4-Takt, «Presto», [Viertel] = 160.
16 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 285 (vgl. Anm. 7).
17 Robert Schumann, *Tagebücher I*, Eintrag 22.6.1832 (vgl. Anm. 1). Möglicherweise meint Schumann hier nicht Nr. 2, sondern Nr. 3 der *Intermezzi* op. 4.
18 Ebd., Eintrag 4.7.1832.
19 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. R. Schumann 29.
20 Mit der späteren, gedruckten Widmung «al Signore Maestro di cappella Kalliwoda» tut Schumann der Konvention Genüge.
21 Allgemein bekannt dürften die leisen Stellen in Schuberts Werk sein, weniger diejenigen im Werk von Weber. Doch genügt ein Blick in die Eröffnungsnummer der Oper *Oberon*, um sich von Webers höchst raffinierter Klangkultur zu überzeugen.
22 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Wien: 1839, S. 4. Ein weiteres gutes Beispiel für «mezza voce» ist das Thema des 3. Satzes von Beethovens *Sonate E-Dur* op. 109.
23 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Vers 3374.
24 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Hamburg: 1789; Faksimile-Reprint, Kassel: Bärenreiter 1997, S. 116, § 79.
25 Carl Czerny, *Von dem Vortrage*, Dritter Teil aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Wien: 1842; Reprint hrsg. v. Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991, dort S. 5: «Vom musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss», § 1.
26 Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe, Bd. I/1/3, *3. Symphonie*, hrsg. v. Linda Correll Roesner, Mainz: Schott 1995, S. 254.
27 Lina Ramann, *Liszt-Pädagogium*, Leipzig: 1901, 1. Serie, S. 15.
28 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la Musique*, Paris: 1768, S. 5.
29 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Reprint 1997, S. 338, § 16 (vgl. Anm. 24).
30 Z.B. am Ende der *Novellette* op. 21/6 oder mehrfach im *Album für die Jugend*: «Volksliedchen» op. 68/9, T. 9/10, «Sicilianisch» op. 68/11, T. 4 und 12, «Knecht Ruprecht» op. 68/12, T. 33 und 35.
31 Alfred Brendel, *Nachdenken über Musik*, München: Piper 1977, S. 31.