

Die Geschichte zu der Nr. 13 *Larghetto* aus Robert Schumanns *Albumblätter* op. 124 ist verwickelt. Das kurze Stück hat Schumann vermutlich um 1832 in Leipzig notizhaft festgehalten. Es ist »einem kaum zu überschauenden Fundus« von Burlesken zuzuordnen, die als Vorläufer zum *Carnaval* op. 9 gelten.¹ Zehn Jahre später, 1842, nimmt Schumann die Skizze in seinem Streichquartett op. 41 Nr. 2 zum Ausgangsmaterial für ein großformatiges 112-taktiges *Andante, quasi Variazioni*. Und wieder acht Jahre später notiert er am 22. Dezember 1850 in sein Haushaltsbuch: »Spreu' zusam[m]engesucht«.² Nach Überarbeitung einiger dieser zusammengesuchten Stücke geht er mit einer ihm eigenen Sorgfalt an deren Drucklegung. Das Ergebnis dieser Bemühungen sind die Klaviersammlungen *Bunte Blätter* op. 99 von 1851 und die *Albumblätter* op. 124 von 1854. Die *Albumblätter* beinhalten 20 zwischen 1832 und 1845 entstandene »Gelegenheitswerke, kurz skizzierte Ideen« usw. Vielleicht ist davon die Nr. 13 (die Skizze von 1832) nur ein »qualitativ minderwertiges Produkt«, wie es Schumanns schriftlicher Haushaltsbuchvermerk »Spreu« suggeriert.³ Dennoch finden die gerade einmal neun $^{12}/_8$ Takte Aufnahme in die Klaviersammlung und sind damit bezogen auf die Taktanzahl das kürzeste Stück der *Albumblätter*.

Notenbeispiel 1: *Albumblätter* Op. 124, Nr. 13

Die formale Gliederung der neun Takte ist offensichtlich: einer 2-taktigen Phrase (Takt 1 & 2) folgt eine Phrasenwiederholung (T. 3 & 4), eine 1-taktige Phrasenabspaltung (T. 5), eine Wiederholung der Abspaltung (T. 6) und eine zweite, nun abschließende Phrasenwiederholung (T. 7 – 9).

Der eindeutigen formalen Gliederung ist eine mehrdeutige Tonalität entgegengesetzt. Trotz des kadenzierenden Quintfalls am Ende der ersten Phrase (T. 2) »(D⁷) – c-Moll« fällt die Bestimmung einer Tonika schwer. Aus einem harmonisch schwankenden Dezimen-Pendel »ex As–c«, das mit einem *f* selbstbewusst das *Larghetto* eröffnet, treten mehr oder weniger zufällig Des- und Es-Dur-Bereiche an die Oberfläche, die eine Kadenz in As-Dur vermuten lassen, denen

¹ Irmgard Knechtgens-Obrecht. Spreu oder Weizen? Robert Schumanns Klaviersammlungen *Bunte Blätter* op. 99 und *Albumblätter* op. 124. in: Der späte Schumann. Hg. Ulrich Tadday. Musik-Konzepte. Sonderband Neue Folge. München: edition text+kritik, XI/2006. Seite 73.

² Weitere »Spreu«-Vermerke sind am 24. und 25. Dezember aufgeführt. in: Robert Schumann. Tagebücher. Band III Haushaltsbücher Teil 2, 1847–1856. Hg. Gerd Nauhaus. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern (©VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig), 1982. Seite 548.

³ Vgl. Irmgard Knechtgens-Obrecht. (wie Anm. 1), insbes. Seite 76 und 78.

aber die unerwartete Wendung nach c-Moll folgt. Schumann hebt das Besondere dieser Binnenkadenz mit ausdrücklichen *f*-Betonungen der Kadenzakkorde hervor.

Notensbeispiel 2: Phrase mit Dezimen-Pendel und anschließender hypothetischer und tatsächlicher Kadenz (T. 1 – 2)

Die spezielle Färbung der Kadenzwendung wird nochmals mit dem Beginn der Phrasenwiederholung hervorgehoben. Dieser lässt sich eben nicht dem Kadenz-c-Moll zuordnen, sondern wird als die stufenversetzte Wiederholung des eröffnenden Dezimen-Pendels (nun »ex B–des«) gehört. Des Weiteren wartet die Phrasenwiederholung ebenfalls mit einer unvorhergesehenen und *f*-markierten Kadenz auf: Schumann lässt den 2-Takter in f-Moll enden und richtet mit einem finalen Sextakkord den Blick ins Weite.

Notensbeispiel 3: Phrasenwiederholung mit hypothetischer, analoger und tatsächlicher Kadenz (T. 3 – 4)

In der Phrasenabspaltung (T. 5) finden wir über einem Orgelpunkt As eine erweiterte Kadenz in As-Dur. In der annähernd notengetreuen Wiederholung der Phrasenabspaltung (T. 6) tauschen Tenor und Bass ihre Stimmen.

Notensbeispiel 4: erweiterte As-Dur Kadenz über Orgelpunkt (T. 5)

Diese beiden Kadenzen überführen die harmonische Bewegung der Musik in eine gesicherte As-Dur-Umgebung. Damit wandelt sich die Wahrnehmung des anschließenden Dezimen-Pendels: im Gegensatz zum Ausgangsmodell (T. 1) ist es nun in der abschließenden Phrasenwiederholung (T. 7) harmonisch fest verortet. Um so überraschender fällt auch hier die (letzte) Kadenz aus: die gesamte Miniatur endet nämlich nicht im etablierten As-Dur, sondern in f-Moll, einem Tonartenbereich, der nur in der ersten Phrasenwiederholung (T. 3f) gestreift wurde.

Dieser nicht zu erwartende Schluss wird verstärkt durch eine nuancierte Setzung von General-Pausen. Die ersten beiden Pausen (T. 2 & 4) setzen Formteile voneinander ab: Phrase von Phrasenwiederholung und Phrasenwiederholung von Phrasenabspaltung. Ihr Spannungsgehalt ist von den unmittelbar davorstehenden Binnenkadenzen bestimmt und binden diese mit dem Nachfolgenden in einem übergeordneten Bogen erwartungsvoll zusammen. Die letzte Generalpause (T. 8) dagegen ist von völlig anderer Qualität. Sie setzt keine Formteile voneinander ab, sondern sie ist eine Einkerbung *in* einen Formteil, die die abschließende Phrase von ihrer Kadenz trennt. Die harmonische Bewegung wendet sich in frappanter Weise f-Moll zu (Ende T. 7) und die melodische Linie bricht völlig unvermittelt, ja fast gewaltsam ab (T. 8). Als wolle Schumann die Zeit anhalten und jede Aktivität einfrieren folgt eine auf zwei Achtel gestreckte Generalpause (statt der vormaligen *ein* Achtel-Pausen) und eine auf zwei Zählzeiten auffällig überdehnte Subdominante in der Schlusskadenz.

In der metrischen Struktur des *Larghetto* zeigen sich trotz des bevorzugten ♩ – Gleichmaßes Besonderheiten. Die melodischen Spitzentöne der Phrase, Phrasenwiederholungen und -abspaltungen fallen jeweils mit einem Akzent versehen beharrlich gegen die Taktmetrik auf die leichten zweiten Taktzählzeiten (T. 1, 3, 5–7) und das, obwohl die Öffnungen der Crescendo-Gabeln auf die übergeordneten dritten Zählzeiten gerichtet sind. Anders im Streichquartett: hier ist die Phrase um drei Zählzeiten im Takt nach vorne verschoben, mit der Folge, dass nun eine Kohärenz zwischen melodischem Spitzenton und Taktschwerpunkt hergestellt ist.

Albumblatt op. 124/13 (1832?/1854) – Klavieroberstimme (T. 1 mit Auftakt bis T. 2)



Streichquartett op. 41/2 (1842), 2. Satz – Violine I (T. 1–2)



Notenbeispiel 5

Die unter den melodischen Spitzentönen gesetzten Akkorde sind in T. 1 ein Dur-Grundakkord, in T. 3 ein Moll-Grundakkord und in T. 5 + 6 jeweils ein kleiner Mollseptakkord in 3. bzw. 2. Umkehrung (Des-Dur – es-Moll – b-Moll Sekundakkord und b-Moll Terz-Quart-Akkord). Dadurch werden die akzentuierten Melodietöne im Verlauf des Stückes subtil mit zunehmend dissonierenden Akkorden unterlegt⁴, die wiederum an eine gleichsam »gegenläufige« Dynamik gekoppelt sind: Takte 1 + 3 *f*, Takt 5 *p* und Takt 6 *pp*.

⁴ Ein ähnliches Phänomen beschreibt Alban Berg in seinem Essay »Die musikalische Impotenz der 'neuen Ästhetik' Hans Pfitzners«; dort zeigt er die musikalischen Qualitäten in Schumanns *Träumerei* op. 15 Nr. 7 auf: https://global.oup.com/us/companion.websites/fdscontent/uscompanion/us/static/companion.websites/simms/07_Musical_impotence_of_Pfitzners.pdf insbes. pdf-Seite 6f. (10.04.2025). oder in: Willi Reich. *Alban Berg – Leben und Werk*. Zürich: Atlantis Verlag, 1963. Seite 194ff.

Takt:	1	3	5	6	7
Akkord:	5 3	b	4 2	4 3	5 3
Dissonanzgrad:					
Tonsatz:	lichter, offener Dezimensatz	dicht gefügter, geschlossener 4-stg. Satz		lichter, offener Dezimensatz	
Dynamik:	f	f	p	pp	pp

Notenbeispiel 6

* * *

» – getäuschte Träume – «⁵ Schumanns Nr. 13 *Larghetto* seiner *Albumblätter* op. 124 ist von einer konventionellen Aura umgeben (in sich ruhendes Dezimen-Pendel, formelhaft wiederkehrendes, gemütlich-wiegendes ♩ – Gleichmaß, übersichtlicher Formaufbau). Doch der Boden ist schwankend. Auch wenn Schumann in einer 1833 angelegten Liste »[Larghetto] = As maj.«⁶ notiert, so verschweigt diese absolute Tonartangabe die insgesamt ambivalente Tonalität der Miniatur, da von den fünf (auf neun Takte verteilten) Kadenzen nur die beiden im Zentrum des Stückes stehenden Schlusswendungen eindeutig in As-Dur zu verorten sind. Ebenfalls offenbaren sowohl die metrischen und dynamischen Akzentverschiebungen als auch der im Verlauf des Stückes subtil zunehmende Dissonanz-Gehalt akzentuierter Akkorde Zweifel am Vertrauten. Nach einer unvermittelt eintretenden Stille (3. Generalpause) und einer daran anschließenden signifikant überdehnten Subdominante (somit das Plagale, das Fallende betonend), verschwindet die Musik in einer Sphäre des Unbestimmten und Ungewissen.

Postskript:

Dem *Larghetto* folgt in Opus 124 das Albumblatt *Vision*, das zuerst mit *Fata Morgana* betitelt war.⁷

⁵ Tagebucheintragung vom »9ten Februar [1829]« in: Robert Schumann. Tagebücher Band I, 1827 – 1838. Hg. Georg Eismann. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern (©VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig), 1971. Seite 173.

⁶ Joachim Draheim. Robert Schumanns *Bunte Blätter* und *Albumblätter* (op. 99 und 124). in: Schumanns Albumblätter. Hg. Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse. Wegzeichen Musik Band 1. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2006. Seite 139 f.

⁷ Michael Beiche. Robert Schumann in Wien.
https://www.schumann-ga.de/wordpress/wp-content/uploads/2019/12/Beiche-Michael_Robert-Schumann-in-Wien_2017.pdf
 pdf-Seite 8. (10.04.2025).