

Robert Blum

Sonate für Viola solo

1987



# Vorwort

Diese Sonate schrieb Robert Blum 1987 als Auftragswerk für den Bratschisten Giselher Langscheid (\*1933), dem sie auch gewidmet ist. Sie wird hier zum ersten Mal und auf dessen ausdrücklichen Wunsch publiziert.

Das Werk war auf drei Sätze konzipiert, doch erlaubte eine zunehmende Erblindung Blums nur noch die Komposition der ersten beiden. Am etwas abrupten Schluss des zweiten ist erlebbar, dass noch ein weiterer Satz folgen sollte; der erste Satz hingegen ist abgerundet und könnte sogar für sich allein stehen.

Langscheid konnte das Werk zwar in zahlreichen Details während und nach der Entstehung mit dem ihm befreundeten Komponisten besprechen; zur vollständigen und konzertmässigen Aufführung kam es jedoch erst nach dessen Tod, so dass Blum das Stück als Ganzes nie gehört hat.

Stilistisch erscheint das Stück vordergründig als „neobarock“. Blum entwickelt innerhalb dieser Stilrichtung jedoch eine durchaus eigenständige Sprache, insbesondere durch einen sensiblen Umgang mit den spezifischen Intervallqualitäten im Rahmen einer durchchromatisierten Tonordnung. Hinzu kommt eine Rhythmik, die in ihrer Beweglichkeit und Vielfalt überall eine lebendige Deklamation erstrebt und selbst in schnellen Passagen alles rein Mechanisch-Motorische zu vermeiden trachtet. Und die Anspielung der ersten Töne auf den Beginn von J. S. Bachs zweiter Cellosuite ist so unüberhörbar, dass ihr durchaus ein Schuss Ironie und Selbstironie zugrunde liegen dürfte, die sich des stilistischen Anachronismus des Musters im Verhältnis zu den gängigen Strömungen seiner Entstehungszeit wohl bewusst war. „Stil“ wird hier letztlich nur als Vehikel

betrachtet. Das Primäre ist die Qualität des Gehalts. Insofern dürfte die Publikation dieses Werks auch heute noch eine echte Bereicherung des Viola-Solo-Repertoires bedeuten.

\*

Unsere Ausgabe umfasst zwei Fassungen des Werks. Die erste bietet einen nach wissenschaftlichen Editions-kriterien erstellten „Urtext“, also eine Spiel-partitur so nahe am Autograph als möglich und mit einem kritischen Bericht, der sowohl dem Spieler wie der Forschung eine fundierte Auseinandersetzung mit allen Details des Stücks erlauben soll.

Die zweite ist die Einrichtung des Notentexts, die der Auftraggeber und Widmungsträger Giselher Langscheid jeweils seinen Aufführungen des Werks im Konzert zugrundelegte. Sie kann für andere Ausführende insofern von Bedeutung sein, als sie getreu widerspiegelt, was Langscheid in den oben erwähnten Gesprächen mit dem Komponisten über die spieltechnisch adäquate Umsetzung von dessen Intentionen und Notationen besprach, und gibt dadurch vielleicht Anregungen zur eigenen Interpretation.

\*

Ich danke Giselher Langscheid herzlich dafür, dass er für die Vorbereitung dieser Ausgabe nicht nur das Autograph zu Verfügung stellte, sondern das Unternehmen auch in allen Details kritisch begleitete.

Dornach, im Juni 2016  
Felix Lindenmaier

## Robert Blum

Der Schweizer Komponist und Dirigent Robert Blum wurde am 27. November 1900 in Zürich geboren und starb am 10. Dezember 1994 in Bellikon (AG).

Nach erstem Klavierunterricht bei Reinhold Laquai studierte er am Konservatorium Zürich Klavier bei Carl Baldegger, Komposition und Dirigieren bei Volkmarr Andrae und Theorie bei Philipp Jarnach, Reinhold Laquai und Carl Vogler. Er schloss mit dem Diplom als Lehrer für theoretische Fächer ab. Sein Kompositionsstudium setzte er in Berlin bei Ferruccio Busoni fort.

Nach seiner Rückkehr in die Schweiz war er als freischaffender Komponist und Dirigent verschiedener Chöre und Orchester tätig. Breiten Kreisen wurde er insbesondere durch seine Musiken zu Schweizer Spielfilmen der 40er- und 50er-Jahre bekannt, auch wenn er diese Tätigkeit nur als Nebenbeschäftigung ansah. Als Dirigent leitete er zahlreiche Uraufführungen, z.B. auch jene von Frank Martins „Le vin herbé“, einer Auftragskomposition des von Blum geleiteten Madrigalchors Zürich. Sie begründete bekanntlich Martins Weltruhm.

1935 war er Mitbegründer der Zürcher Sektion der IGNM.

Von 1943 bis 1973 wirkte er als Dozent für Kontrapunkt und Komposition an der Musikakademie Zürich (heute „Zürcher Hochschule der Künste ZHdK“).

1942 erhielt er den Conrad Ferdinand Meyer-Preis, 1960 den Musikpreis der Stadt Zürich, 1968 den Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins.

Sein umfangreiches Oeuvre enthält Werke aus fast allen Musikgattungen und umspannt stilistisch eine enorme Bandbreite. Diese Fähigkeit, Einflüsse aus der gesamten Musikgeschichte – von vormittelalterlicher Pentatonik bis zu Werken mit mikrotonalen Clusterbildungen – zu assimilieren und doch immer eine eigene Sprache zu sprechen, kann an Strawinsky erinnern, mit dem ihn auch einige ästhetische Grundsätze verbinden, z.B. die Auffassung, Musik sei in erster Linie „klingende Ordnung“. Blum konnte sich diese geistige Beweglichkeit und schöpferische Lebendigkeit bis ins höchste Alter bewahren. Die hier vorgelegte Sonate ist dafür ein schönes Zeugnis.

Robert Blums Nachlass liegt in der Zentralbibliothek  
Zürich.

# Sonate für Viola solo

Meinem lieben Freund Giselher Langscheid

Robert Blum (1900-1994)  
Hrsg. Felix Lindenmaier

## I

**Allegro**

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a 6/4 time signature. The second staff has a measure number '3' and a 5/4 time signature. The third staff has a measure number '5' and a 6/4 time signature. The fourth staff has a measure number '7' and a 6/4 time signature, with the instruction *sempre f*. The fifth staff has a measure number '8' and a 4/8 time signature, with a trill (*tr*) and a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The sixth staff has a measure number '11' and a 4/8 time signature. The seventh staff has a measure number '12' and a 6/4 time signature, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff has a measure number '13' and a 3/8 time signature. The ninth staff has a measure number '14' and a 4/4 time signature. The tenth staff has a measure number '16' and a 8/8 time signature, with a piano (*p*) dynamic. The eleventh staff has a measure number '18' and a 7/4 time signature, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

19

20

21

24 **Ruhiger cant.**

27

30

33

36

39

42

44

\* zu diesem "cant." siehe Kritischen Bericht

45

46

47   
*cresc.*

48

49

50

52   
*mp*

56

60   
*p*

61   
*poco cresc.*

63   
*mf*

66 *cresc.* *f* *dim.*

69 *p* *mf*

73 *mp* *pizz.* *cant.*

77 *mp* *pizz.*

80 *mp* *pizz.*

84 *mp* *pizz.*

86 *p*

88 *f*

90 *f*

91 *p* *cresc.*

*b* *tr* *f* *ossia* *f*

II

Adagio (etwas frei im Tempo)

♩ = ca. 48

1 *mf*

4 *p* *mf*

8 *p*

12 *mf* *cresc.*

15 *f*

18 *mp* *p*

Piu mosso (♩ = ca. 112)

22 *mf* *p* simile

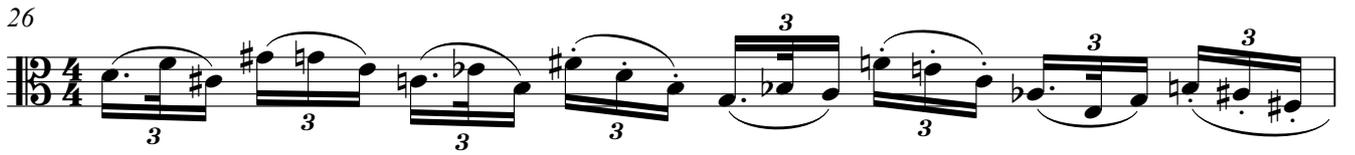
23

24 ③\*

25 ④

\* zu diesen Ziffern siehe Krit. Bericht

26



27



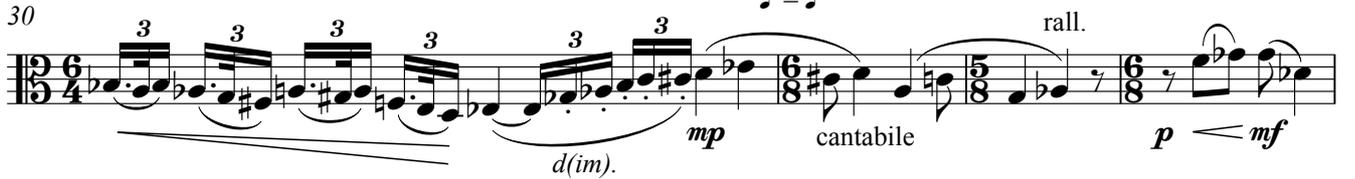
28



29



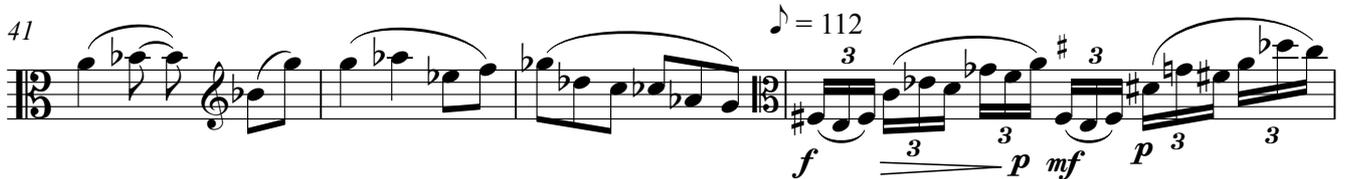
30



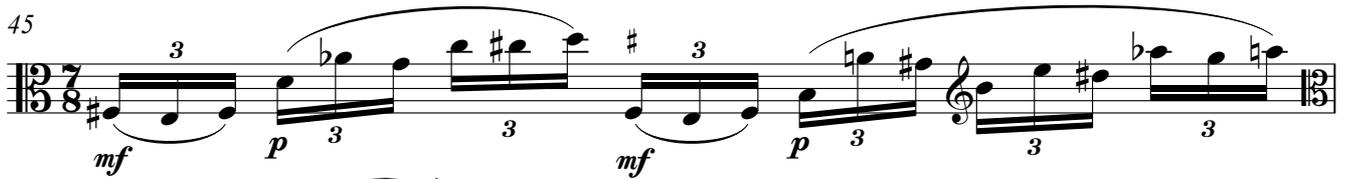
34



41



45



46



47



49



53 *rall.*

57 **Tempo primo**  
*mp*

62

67

72

77

82

87

92

95

97

Diese Seite ist leer, um gute Wendestellen zu erzielen.

# Sonate für Viola solo

Meinem lieben Freund Giselher Langscheid

Robert Blum (1900-1994)  
Einrichtung: Giselher Langscheid

**Allegro** **I**

12 *f*

13 *sempre f*

14 *mf*

16 *p*

18 *mf*

19 *cresc.* *f*

20 *f*

21 *dim.* *mf* *rall.* *pp*

24 **Ruhiger** *p* *cant.* *pizz.* *mf*

27 *V*

30 *V*

33 *f*

36 *V*

39 *V*

42 *V*

44 *p*



66 *cresc.* *f* *dim.*

69 *p* *mf*

73 *mp* *pizz.* *cant.*

77 (sul D) (sul A)

80

84

87 *p*

89 *f*

91 *p* *cresc.*

*tr* *tr* *ossia* *f*

II

Adagio (etwas frei im Tempo)

♩ = ca. 48

1 *mf*

4 *p* *mf*

8 *p*

12 *mf* *cresc.* *f*

16

19 *mp* *p*

Piu mosso (♩ = ca. 112)

22 *mf* *p*

23

24

25



18  
53 *V* 4 0 4 2 3 0 3 *rall.*

57 *Tempo primo* *mp*

62

67

72

78

83

88

93 *mf* *p*

96 *mf* *p*

98 *f* *p* *mf* *f*



## Kritischer Bericht

### Quelle

Grundlage dieser Ausgabe ist das Autograph, derzeit im Besitz von Tobias Langscheid, einem Sohn des Auftraggebers.

Es besteht aus 4 ineinandergelegten Bögen Notenpapier: ein Bogen dient als Umschlag; darin liegen zwei ineinandergelegte Bögen für den ersten Satz und ein separater Bogen für den zweiten Satz.

Der Umschlag und die Bögen des ersten Satzes sind 14-zeiliges handelsübliches Papier der Marke „E A L“ in der Grösse „No 114“. Der zweite Satz steht auf 16-zeiligem Papier der Marke „Carpentier“, Grösse „Nr. 116“.

Der Umschlag-Bogen diente zuerst für Skizzen zum 2. Satz. Dann wurde er so gewendet, dass seine ursprüngliche 4. Seite als Titelblatt verwendbar war, seine ursprüngliche 1. Seite – jetzt jedoch auf dem Kopf stehend – die 4. Seite bildet.

Blum begann die Notation des ersten Satzes auf dem inneren von dessen beiden Bögen, schrieb diesen voll und beendete den Satz auf Seite 3 des äusseren Bogens. In der definitiven Lage der 8 Seiten füllt der Satz also die Seiten 3 bis 7.

Satz 2 füllt seinen Bogen über dreieinhalb Seiten gleichmässig aus.

Das Werk ist durchwegs mit Bleistift in einer sehr gut lesbaren Schrift, der man das Alter des Komponisten kaum anmerkt, notiert. Sie ist so klar und eindeutig, dass allfällige Zweifel über die Intentionen des Komponisten nur an wenigen Stellen auftreten (z. B. T. 57 in Satz 1; oder die Metronomangabe zu Satz 2).

Allerdings ist Blums Orthographie bei der Vorzeichensetzung nicht ganz konsequent. Oft – insbesondere bei längeren Sechzehntelpassagen – gelten die Vorzeichen offenbar jeweils nur für die betreffende Note; an vielen anderen Stellen jedoch gelten sie für den

### Abweichungen des Autographs gegenüber dieser Ausgabe

T. = Takt;  
N. = Note im Takt (mit einem Haltebogen angebundene Noten werden ebenfalls gezählt)

Die Titelseite lautet original: „Sonate/für/Solo-Viola/komp. von/ Robert Blum/1987“. Am oberen Rand: „Meinem lieben Freund Gisela Langscheid“.

Keine Wiederholung des Titels („Sonate für Viola solo“), des Komponisten und der Widmung am Kopf der Partitur.

**Satz 1: Allegro** (der Satz hat keine Metronomangabe)

T. 1: keine Taktvorzeichnung.

T. 5: keine Takt(wechsel)vorzeichnung.

T. 8: Haltebogen von N. 9 zu N. 10 undeutlich (s. aber T. 93).

T. 9 und 10: die Taktvorzeichnung für T. 10 ist nachträglich über dem System über dem Altschlüssel eingefügt worden; und als Taktvorzeichnung für T. 9 steht 8/4. Dies ist kein Versehen (für 4/8), sondern war die für den ursprünglichen Zustand der Stelle richtige Taktvorzeichnung. Denn am Ende von T. 9 steht (versehentlich) auch heute noch kein Taktstrich, sondern nur der Schlüsselwechsel; die Takte 9 und 10 waren also zuerst ein einziger Takt. Wie im Manuskript deutlich zu sehen ist, waren die Noten 1, 6 und 11 im (heutigen) T. 10 ursprünglich Viertel; zusammen mit dem heutigen T. 9

ganzen jeweiligen Takt. Die fraglichen Stellen werden alle unten bei „Abweichungen des Autographs gegenüber dieser Ausgabe“ diskutiert.

Inkonsequent ist Blum auch beim Setzen von Taktvorzeichnungen, die bei vielen Taktwechseln fehlen – ob aus Vergesslichkeit, Sorglosigkeit oder um das Auge weniger zu belasten, muss offen bleiben.

Bei den Skizzen auf der letzten Umschlagseite verwendet Blum zum Teil noch ein zweites Schreibgerät, anscheinend einen Kugelschreiber.

An vielen Stellen ist erkennbar, dass mit einem Gummi radiert und eine neue Fassung anstelle der alten gesetzt wurde. Auch sind alle Seiten (durch das Verwischen des Bleis beim Schreiben usw.) leicht „wolkig“.

Ausser bei den Skizzen überspringt Blum beim Schreiben immer eine Zeile, so dass pro Seite nur 7 (bzw. beim zweiten Satz 8) Zeilen beschrieben sind. Dies unterstützt zum einen die gute Lesbarkeit des Textes und erlaubt es, unterwegs notwendige zusätzliche Überschriften (z.B. für ein neues Tempo) ohne Platznot einzufügen; vor allem aber ermöglicht es, notfalls auch noch Korrekturen und neue Fassungen einzufügen, ohne dass der alte Text zuerst mühsam ausradiert werden muss (T. 50-51 im ersten Satz).

Dadurch sowie durch zahlreiche handschriftliche Verlängerungen der Zeilen an deren Ende, die manchmal wegen der zwei-drei letzten Noten eines Takts nötig wurden, erweckt das Manuskript den Eindruck eines Mitteldings zwischen einer ersten Reinschrift und einer letzten Arbeitspartitur. Zu einer wirklichen Reinschrift kam es jedoch nie, so dass dieses Autograph als „Fassung letzter Hand“ zu betrachten ist.

ergeben sich so exakt 8/4. Als diese Noten durch die Hinzufügung von Fähnchen auf Achtel verkürzt wurden, wurde zwar die Taktvorzeichnung 9/8 für den heutigen Takt 10 als Einfügung notiert, aber sowohl der Taktstrich zwischen T. 9 und 10 wie auch die für T. 9 jetzt notwendige neue Taktvorzeichnung 4/8 ging vergessen.

T.11: die ursprüngliche Taktvorzeichnung war 6/4; auch hier wurde Note 8 nachträglich von einem Viertel auf ein Achtel gekürzt; in der Folge wurde die alte Taktvorzeichnung durchgestrichen und die korrekte neue darüber (über dem System) eingefügt.

T. 12: N. 19 kein Auflösungszeichen, doch dürfte H und nicht B gemeint sein; wie oben erwähnt, setzt Blum bei längeren Sechzehntelpassagen alle Vorzeichen offensichtlich nur für die jeweilige Note, wiederholt er doch bei N. 16 das Be und bei N. 17 das Kreuz, obwohl dies nach gängiger Orthographie nicht nötig wäre.

T. 14: N.11 kein Auflösungszeichen, doch dürfte auch in diesem Takt dasselbe wie in T. 12 gelten; man hat in diesem Takt als Beweis zwar keine Wiederholung von Vorzeichen, doch spricht die motivische Analogiebildung der Noten 1-8 und 9-16 dafür.

T. 16: die Taktvorzeichnung 8/8 wurde nachträglich über dem System eingefügt, wohl auch hier als Folge einer Verkürzung der Noten 1 und 6 von Viertel auf Achtel (siehe die Bemerkungen zu T. 10 und 11) und einer Veränderung des letzten Takteils (Rasuren).

T. 17: Taktvorzeichnung 11/8 nachträglich über dem System eingefügt, wohl wegen einer Verkürzung der N. 1 auf ein Achtel (s. vorigen Takt).

T. 20: hier steht fälschlicherweise die Taktvorzeichnung 7/4. – N. 22 hat kein Auflösungszeichen, dürfte jedoch mit grösster Wahrscheinlichkeit H und nicht B sein (siehe die Bemerkungen zu T. 12; allerdings notiert Blum gerade bei der Note davor unnötigerweise ein Auflösungszeichen).

T. 21: N. 9 kein Auflösungszeichen, dürfte jedoch mit grösster Wahrscheinlichkeit A und nicht As sein (siehe die Bemerkungen zu T. 12; allerdings gilt gerade das Kreuz vor der nächsten Note aus dem Zusammenhang heraus sicher für den ganzen restlichen Takt).

T. 25: das „cant.“ (cantabile) für die untere Stimme (pizz.) steht nur hier, nicht jedoch bei der Parallelstelle in T. 75; allerdings notiert er dort Viertel, hier immer Achtel. Giselher Langscheid hält das „cant.“ in der Unterstimme für einen Irrtum Blums.

T. 32: im Manuskript hat keine der Halben in der Oberstimme einen Punkt. Die Entscheidung darüber, welche zu verlängern sei (oder ob einfach eine Viertelpause dazwischen vergessen ging), muss dem Interpreten überlassen bleiben.

T. 35: dieser und der folgende Takt umfassten ursprünglich nur je 5 Viertel; nach der Abänderung vergass Blum, die Taktwechsellvorschrift 5/4 zu eliminieren.

T. 37: die nun überflüssige Vorzeichnung zur Wiederherstellung des 6/4-Takts blieb stehen.

T. 47 und 48: bei den Noten 11, 20 und 22 von T. 47 und N. 12 von T. 48 fehlen die Auflösungszeichen (s. die Bemerkung zu T. 12).

T. 49: falsche Taktwechsellvorschrift 7/4.

T. 50-52: auch in diesen Takten – wie in den Takten 9-11 und 16-17 – verkürzte Blum nachträglich Viertelwerte zu Achteln. Da er diesmal aber auch in der Melodik einige Veränderungen und am Ende eine Verkürzung vornahm, zog er es vor, die ursprüngliche Fassung durchzustreichen und die Stelle im (ursprünglich leeren) System darüber neu zu notieren. Dabei vergass er, in T. 50 und 52 die sich aus der Neufassung ergebenden Taktwechsel (9/8 bzw. 6/8) zu notieren.

T. 52: Giselher Langscheid findet, die Phrase ende in der neuen Fassung durch die Verkürzung etwas abrupt, und fügte daher in seiner Einrichtung des Satzes an dieser Stelle die letzten 4 Sechzehntel aus der ursprünglichen Fassung dieses Takts ein.

T. 57: dieser Takt wurde nachträglich eingefügt. Er stellt das erste der beiden einzigen ernsthaften Leseprobleme des Manuskripts, weil bei ihm offensichtlich eine erste Fassung einfach – ohne zuvor zu radieren – überschrieben wurde. Für die ersten beiden Töne ist dieser Vorgang im Manuskript klar und eindeutig rekonstruierbar; für die Töne 3 und 4 hingegen nicht. Dadurch ist insbesondere Ton 3 nicht ganz eindeutig lesbar.

Die ersten beiden Töne lauteten in der ersten Fassung Ces und As; für die endgültige Fassung modifizierte Blum die Be's zu Auflösungszeichen, indem er die Rundungen der Be's oben mit einem waagrechten und rechts mit einem über die Unterkante der Be's verlängerten senkrechten etwas härter geführten und daher deutlich als (dunklere) Korrektur erkennbaren Strich überschrieb.

Bei Ton 4 verrät nichts, ob in der ersten Fassung bereits Des stand oder nur D, dem dann in der zweiten Fassung ein Be vorgesetzt worden wäre; dem Herausgeber erscheint jedoch nur ein Des plausibel, da die „Septakkorde“, die durch dieses 4-Ton-Motiv entstehen, bei einem D als tiefstem Ton je nach Lesart von Ton 3 (F oder Fes; siehe gleich hiernach) entweder einen zwei- oder dreifach verminderten Septakkord ergeben würden; beide Klänge wären im Zusammenhang der in den Takten 54-64 erscheinenden „Septakkord“-Motive absolute Fremdkörper.

Bei Ton 3 sieht das Erscheinungsbild der Handschrift zwar ähnlich aus wie bei den Tönen 1 und 2, nur sind hier alle Striche gleich dunkel, so dass nicht klar ist, ob auch hier zuerst ein Be stand, das dann

in ein Auflösungszeichen verändert wurde, oder ob ein Auflösungszeichen nachträglich mit einem Be überschrieben wurde. Dem Herausgeber erscheint die erste Variante aus drei Gründen plausibler zu sein. Erstens bestand bei der ersten Fassung keine Notwendigkeit, das F mit einem Auflösungszeichen zu versehen; Blum bezeichnet nichtalterierte Töne ja in der Regel nur, wenn sie im gleichen Takt vorher alteriert waren. Zweitens wäre der „Dur-kleine Septakkord“, den die vier Töne dieses Motivs (Ton 4 immer als Des angenommen; siehe oben) dann gebildet hätten, ein Einzelfall innerhalb der übrigen durch diese 4-Ton-Motive zuvor und danach gebildeten „Septakkorde“ gewesen und hätte als der häufigste und „verbrauchteste“ funktional-tonale Septakkord schon als reiner Klang für jeden Hörer unangenehm herausgestochen, während der mit einem Fes entstehende „moll-grosse Septakkord“ schon in T. 54 erklang und danach in T. 58 gleich noch zweimal erscheint. Drittens erscheint die Annahme, Blum habe den „moll-grossen Septakkord“ Des-Fes-As-Ces zum „übermässig-grossen Septakkord“ Des-F-A-C verändert, auch kompositorisch-ästhetisch am überzeugendsten, hätte der Komponist dadurch doch einerseits vermieden, dass in T. 57 und 58 langweiligerweise dreimal hintereinander ein „moll-grosser Septakkord“ erklingt, und hätte er damit andererseits einen Bezug zum sonst isoliert dastehenden „übermässig-grossen Septakkord“ von T. 55 gewonnen, so dass jetzt nur in T. 56 der „Dur-grosse Septakkord“ als einziger seiner Art dasteht und so den Phrasenhöhepunkt markiert. Aus diesen Gründen geht der Herausgeber davon aus, dass hier ursprünglich „Ces-As-Fes-Des“ stand und zu „C-A-F-Des“ verändert wurde.

T. 59: die letzten zwei Sechzehntel lauteten ursprünglich „es, c“; die hier gedruckte Änderung hat Blum als eine zweite Fassung darunter gesetzt; sie ist nach Auskunft von Giselher Langscheid der endgültige Wille des Komponisten, auch wenn die erste nie gestrichen wurde.

T. 61: N. 13 ohne Auflösungszeichen (s. Bemerkung zu T. 12).

T. 66: Taktwechsellvorschrift 6/4 und Auflösungszeichen bei N. 14 fehlen (s. T. 12).

T. 72: eine (unnötige) nicht mehr klar erkennbare Taktwechsellvorschrift (7/4) ist durchgestrichen.

T. 78: Blum notiert den ersten Zweiklang der Unterstimme zwar klar an der Stelle des 4. Achtels im Takt, verschreibt sich aber davor und danach in den Pausenlängen: unter die ersten beiden Achtel der Oberstimme setzt er 2 Viertelpausen, unter den 3. Viertel nur eine Achtelpause. Aus dem Zusammenhang ist klar, dass nur das 4. Achtel des Takts gemeint sein kann.

## Satz 2: Adagio

### Metronom-Angabe:

Dies ist die zweite nicht bzw. nur teilweise lesbare Stelle des Manuskripts. Anscheinend wurden mehrere (und unterschiedliche) Angaben (mit und ohne Klammern) neben- und übereinander geschrieben; sehr wahrscheinlich wurde auch radiert. Klar lesbar ist nur: „Viertel = ca“; dann folgen in einer Klammer vier (!) ziffernartige Zeichen, wovon nur das vierte klar eine „8“, ist. Der Herausgeber übernahm die Angabe „Viertel = 48“ aus den Skizzen zu diesem Satz (auf der Rückseite des Umschlages). Sie scheint ihm in einer vernünftigen Relation zum „Achtel = 112“ des späteren „Piu mosso“ zu stehen. Auch scheint ihm, die lesbare „8“ könnte zu einem ursprünglichen „48“ gehören.

T. 5: die ersten beiden Noten und die Vorzeichnung für den Taktwechsel wurden später (auf dem darüber liegenden leeren System) hinzugefügt, wobei die (sonst bei allen parallelen Stellen vorhandene) Bindung offensichtlich vergessen ging.

T. 7: Blum schreibt bei den sechs mit dieser Figur vergleichbaren Stellen bald eine doppelte, bald eine dreifache Punktierung des Viertels vor: doppelt in T. 2, 5 und 63; dreifach in T. 7, 58 und 93.

T. 15: N. 12 ohne Auflösungszeichen.

T. 22: Blum stellte sich ursprünglich vor, dass alle Sechzehntel dieses Takts ab der 4. Note (und wohl bis zur 3. Note des nächsten Takts) spiccato in einem einzigen Aufstrich gespielt werden sollten. Als Langscheid ihm die Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit einer solchen Ausführung darlegte, willigte er sofort in eine Ausführung mit springendem Détaché ein. – N. 18 ohne Auflösungszeichen, doch ist sicher G und nicht Gis gemeint; wie im ersten Satz scheint Blum bei diesen langen Sechzehntelpassagen die Vorzeichen nur für die betreffende Note zu setzen.

T. 23: N. 11 ohne Vorzeichen, doch ist sicher Fis und nicht F gemeint. – Auch hier wollte Blum ursprünglich ab Note 13 alles spiccato auf einem einzigen Aufstrich, ausgedrückt durch den „offenen“ Bindebogen mit Pfeil (s. auch die Takte 27, 29 46 und 52).

T. 24: hier setzt Blum am Taktanfang eine eingekreiste 3, offensichtlich als Taktzählung ab dem „Più mosso“; ebenso erscheint im folgenden Takt eine 4 und in T. 28 eine 7. Der Grund für diese Ziffern ist dem Herausgeber nicht einsichtig.

T. 25: Noten 12 und 15 ohne Be, doch ist sicher weiterhin Es gemeint (verdeckte Zweistimmigkeit mit den Liegetönen D und Es in der einen und der absteigenden Skala Cis-C-H in der anderen Stimme). – N. 14 ohne Auflösungszeichen, doch ist sicher nicht mehr His gemeint. – N. 18 ohne Auflösungszeichen, doch ist sicher A und nicht mehr das Ais des Taktanfangs gemeint.

T. 26: Noten 16, 17 und 22 ohne Auflösungszeichen.

T. 27: N. 23 ohne Auflösungszeichen.

T. 28: N. 15 auch im Autograph mit Kreuz.

T. 30: im Autograph erstreckt sich dieser Takt über 2 Zeilen: die ersten zwei Viertel stehen auf der einen, der Rest auf der anderen. Beim Schreiben auf der zweiten Zeile übersah Blum offensichtlich, dass er mitten in einem 4/4-Takt ist und schrieb noch einen vollständigen Takt hin; dadurch ergibt sich die Dauer eines 6/4-Takts, ohne dass der Komponist einen Taktwechsel notiert. Der Herausgeber hat dies ergänzt im Bewusstsein, dass die Vorzeichnung „6/4“ nur bedingt richtig ist, da dessen übliche Unterteilung 3 + 3 Viertel ist, hier jedoch eher eine solche in 2 + 4 sinnvoll wäre (oder allenfalls in 4 + 2, wie es Langscheid in seiner Einrichtung vorschlägt). – Unterhalb N. 15 scheint „d.“ zu stehen (es könnte aber auch eine punktierte Halbe sein. Nur: was soll diese hier?); der Herausgeber deutet dies als eine Abkürzung für „diminuendo“, was im Hinblick auf das folgende „mp“ Sinn machen würde.

T. 44 und 45: N. 10 jeweils ohne Kreuz, aber es dürfte immer Fis gemeint sein.

T. 46: N. 15 ohne Auflösungszeichen, doch ist nach Ansicht von Langscheid sicher C gemeint.

T. 48: Blum schreibt einen 6/8-Takt vor, notiert aber alle folgenden Takte bis T. 53 als 3/8-Takte.

T. 54: logischerweise fehlt hier dann das 6/8.

T. 83 und 84: Blum notierte bei beiden Takten einen Taktwechsel, strich diese dann aber so kräftig durch, dass sie nicht mehr lesbar sind. Die Notation der Notenwerte ist aber eindeutig, so dass die Taktdauern und Taktwechsel klar sind.

T. 86: der erste Bindebogen geht (wohl versehentlich) bis zur 4. Note, wo zugleich auch der zweite beginnt.

T. 92: die Vorzeichnung 4/4 für den Taktwechsel ging vergessen.

T. 94: N. 8 ohne Auflösungszeichen, doch ist sicher H und nicht B gemeint.