

Die gesamte Faktur der *Romanze I* aus Robert Schumanns [*Drei*] *Romanzen für Oboe mit Begleitung des Pianoforte* op. 94^[1] ist mehrdeutig. Dieses wahrzunehmen setzt einen genauen Blick in die Noten voraus, denn die Mehrdeutigkeit liegt allem Anschein nach im Verborgenen. Das „zwischen den einzelnen Motiven [hochgradig dichte] Beziehungsnetz“^[2] läuft Gefahr überhört zu werden, da es offenbar mühelos von einer vermeintlich wohlvertrauten Klangaura verschleiert und überspielt wird. Vielleicht ist das ein Grund dafür, warum sich über einen der wenigen bedeutsamen kompositorischen Beiträge des 19. Jahrhunderts für die Oboe nur kurze Randbemerkungen in der Schumann-Literatur finden lassen, die flüchtig von „recht gut gelungenen schlichten“^[3], „hintergründig-heiteren“^[4] Stücken sprechen, welche dem Instrument Oboe „sehr gut Rechnung“^[5] tragen und außerdem mit „gelegentliche[n] satztechnische[n] und harmonische[n] Kühnheiten“^[6] aufwarten.

Schumann komponiert die *Romanzen* zwischen dem 7. und 12. Dezember 1849. Von den *Romanzen I* und *II* ist nur ein unvollständiger autographischer Entwurf erhalten geblieben; sowohl die Skizze zur *Romanze III* als auch die Abschriften und Korrekturabzüge (ggf. auch Stichvorlagen?) für die 1851 von Nikolaus Simrock in Bonn veröffentlichte Erstausgabe^[7] sind verschollen.^[8]

Die 87 Takte der *Romanze I* lassen sich in vier (drei) Formabschnitte unterteilen:

Der *1. Abschnitt* ist dreiteilig, seine eröffnenden *Teile A* und *B* kadenzieren jeweils nach a-Moll (zu T. 9 bzw. 25); zudem ist *B* mit einer e-Moll Ausweichung (T. 18ff.) nochmals intern gegliedert. Ein weiteres 8-taktiges Gebilde, dass über eine d-Moll Zwischenkadenz (T. 29) nach C-Dur moduliert (zu T. 33) bildet die *Brücke* zwischen dem *1. Abschnitt* und der *Mittelpartie*.

[1] Schumann, Robert. *Romanzen für Oboe oder Violine oder Klarinette und Klavier, Opus 94*. Hg. Georg Meerwein. München: G. Henle Verlag, 1988.

[2] nach Nagler, Norbert. *Gedanken zur Rehabilitierung des späten Werks* in: *Robert Schumann I*. Hg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte. Sonderband. München: edition text+kritik, 1981. 321.

[3] Rehberg, Paula und Walter. *Robert Schumann*. 2. Aufl. Zürich und Stuttgart: Artemis-Verlag, 1969. 546.

[4] Best, Walther. *Die Romanzen Robert Schumanns*. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 1998. 135.

[5] siehe Fußnote 3.

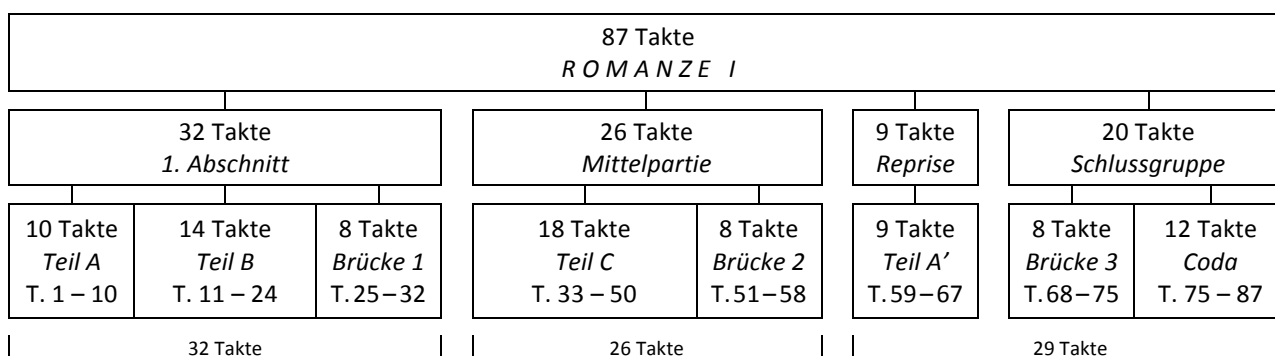
[6] Spies, Günther. *Reclams Musikführer Robert Schumann*. Stuttgart: Reclam, 1997.

[7] [http://imslp.org/wiki/3_Romances,_Op.94_\(Schumann,_Robert\)](http://imslp.org/wiki/3_Romances,_Op.94_(Schumann,_Robert)), aufgerufen am 6.8. 2014.

[8] http://www.henle.de/files/margit-mc-corkle_robert-schumann_300dpi.pdf, aufgerufen am 6.8. 2014.

Die *Mittelpartie* ist mit ihrem deutlich definierten C-Dur Anfang mindestens zweigeteilt: einer e-Moll Kadenz (zu T. 50) ist ein sich öffnendes 8-taktiges Gebilde mit einer deutlichen d-Moll Einkerbung (T. 54) angeschlossen, dass – ähnlich dem Formverlauf zwischen 1. Abschnitt und *Mittelpartie* – die *Brücke* zum nächsten Formabschnitt schlägt.

Ab Takt 59 werden geringfügig variiert die Takte 2–9 wiederholt. Dieser *Reprise* folgt ab Takt 67.3 eine zweigeteilte 20-taktige *Schlussgruppe*, die sich aus einer 8-taktigen Sequenz (*Brücke 3*) und einer 12-taktigen *Coda* mit einem plagal ausgerichteten Schluss zusammensetzt.



Teil A (T. 1–10) ist von einem 7-taktigen *Oboenthema* geprägt, das sich aus zwei *Teilstücken* zu insgesamt fünf *Bögen* und zwei *Liegetönen* zusammensetzt.

1stes Teilstück

1. Bogen = 5 • 2. Bogen = 3 • 3. Bogen = 3 • 1. Liegeton = 4 •

Nicht schnell ♩ = 100 2 *p* 3 4 5 6 7a

2tes Teilstück

4. Bogen = 3 • 5. Bogen = 2 • 2. Liegeton = 2 •

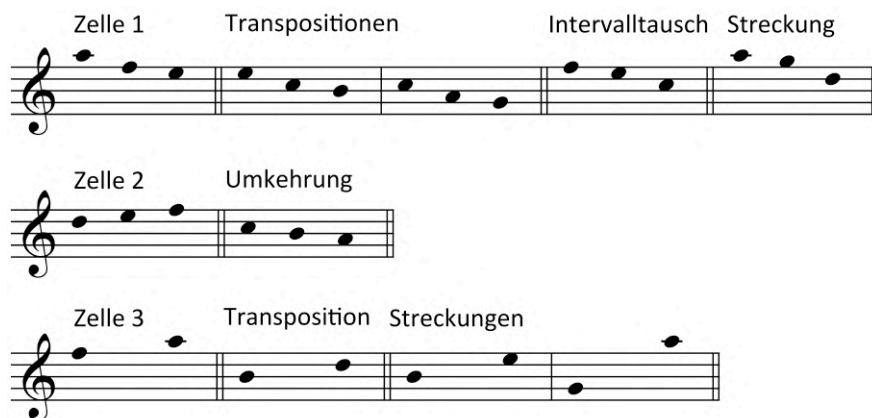
7b 8 9

Notenbeispiel 1: *Oboenthema*

Das 2te Teilstück ist mit Abspaltungen aus dem 1sten Teilstück gebildet: 4. Bogen = verkürzter 1. Bogen und 5. Bogen = verkürzter 3. Bogen. Daraus resultieren ungleiche Teilstücklängen: 1stes Teilstück = drei Bögen plus Liegeton = $5 + 3 + 3 + 4 \text{ ♩}$, 2tes Teilstück = zwei Bögen plus Liegeton = $3 + 2 + 2 \text{ ♩}$.

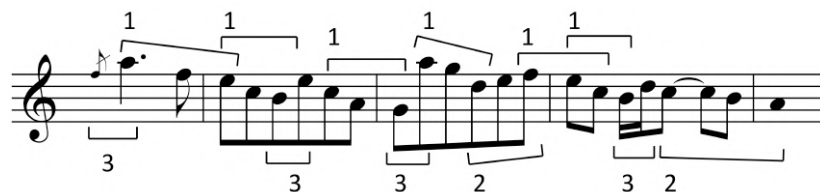
Auf einer a-Moll Folie durchmisst der 1. Bogen im Achtelgleichmaß den Oktavraum $a^2 - a^1$ (T. 2+3). Die Weiterführung (T. 4+5) zum zweiten Oktavfall ist durch die Zwischendominante nach C-Dur milde betont, dessen Endstück (T. 5+6) mit einer trugschlüssig aufgelösten a-Moll Kadenz harmonisiert ist. Unter dem festgehaltenen a^1 schiebt sich eine d-Moll Schicht (T. 6+7a), aus der der dritte Oktavfall (T. 7b–9) hervorgeht. Eine a-Moll Kadenz mit klanglich exponierter Dur-Subdominante (T. 8+9) schließt das gesamte Thema ab.

Das Thema selbst ist aus einer Kombination von Drei- und Zweitonzellen geformt.



Notenbeispiel 2: Drei- und Zweitonzellen

Von den sechs Permutationsmöglichkeiten Drei- und Zweitonzellen miteinander zu verbinden (1–2, 1–3, 2–1, 2–3, 3–1, 3–2) sind bereits im 1sten Thementeilstück fünf gemischt.



Notenbeispiel 3: Das verschlungene Beziehungsnetz der Drei- und Zweitonzellen im 1sten Teilstück

Teil B (ab T. 11) wird von einer neuen 3-taktigen Phrase mit einer besonderen Intervallphysiognomie (verminderte Septime $f^2 - gis^1$, verminderte Quarte $gis^1 - c^2$) eröff-

net. Sie wirkt in ihrem Viertelgleichmaß als eine in Reinkultur überlieferte Barockformel.^[9]



Notenbeispiel 4:

Phrase T. 11–13 und Johann Sebastian Bach, *WTK Band I, Fuge XVI*, (BWV 861), Soggetto (transponiert)

Ein harmonisch-funktional undeutliches Basspendel d–c (T. 12.3ff.) begünstigt den überraschend-unvermittelten *fp*–Einbruch des 1sten Thementeilstückes in die Phrase (Klavier, T. 13). Dieser Einbruch bewirkt, dass die Phrase, obwohl in sich ruhend, als Ansatz zu einem noch zu vervollständigenden Ganzen gehört wird.

Ein nach e-Moll kadenzierender Takt 17 leitet zu einer ab Takt 18 rollenvertauschten, quinthöheren Wiederholung der Takte 11ff. über, die mit veränderter Schlusswendung den gesamten Teil B wieder in die Ausgangstonart a-Moll zurückführt.

Abweichend von der Erstausgabe sind im autographen Entwurf die Takte 12 bis 25 in Wiederholungszeichen gesetzt. Vielleicht verknüpfte Schumann mit der Setzung der Wiederholungszeichen die Vorstellung, dass nach einer 10-taktigen *Introduktion* die 'eigentliche' *Romanze* erst in Takt 11 mit der Phrase beginnt. Dies würde sowohl den auf den ersten Blick unverständlichen Doppelstrich auf der Grenze von Takt 10 zu Takt 11 als auch die zwei schmucklosen Takte 9 und 10 erklären, die geradezu vollkommen der Geste eines konventionellen Klaviervorspiels, dass das 'Eigentliche' bedeutungsvoll ankündigt, entsprechen. Ein Grund für die nachträglich vorgenommene Streichung der Wiederholungszeichen mag vielleicht in einem verworfenen Formkonzept liegen, welches dem Teil B in der Gesamtanlage der *Romanze* eine außerordentliche formale Bedeutung zugeschrieben hätte.

Obwohl unmissverständlich in Takt 11 ein neuer Formteil beginnt, bleiben unüberhörbar formale Irritationen erhalten. Wie schon erwähnt, wird ab Takt 59 Teil A ge-

[9] Nicht selten finden sich in Kompositionen Schumanns Zitate oder Reminiszenzen, die sowohl aus einem Eigen- als auch aus einem Fremdbereich stammen (siehe auch Fußnote [19]). Neben der Phrase suggeriert auch das *Oboenthema* scheinbar Bekanntes:



ringfügig variiert wiederholt. In diesem fortgeschrittenen Stadium der Komposition erhält diese einmalige Wiederholung eines Formteiles eine einzigartige architektonische Bedeutung und widerspricht somit der Annahme, dass es sich bei *Teil A* bloß um eine formal untergeordnete 'Einleitung' handelt. Ebenso steht der *Introduktions-*idee die herausragende Präsenz des *1sten Thementeilstückes* innerhalb der *Romanze* entgegen: in fast 50 von 87 Takten ist ihr Material in ständig variierenden Wiederholungen anwesend.

The image displays a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Klav.), and Oboe (Ob.). The score is organized into measures, with measure numbers 2, 3, 4, 5, 20, 21, 22, 23, 34, 35, 39, 40, 41, (40), 41, (41), 42, 43, 84, and 85 indicated. The notation shows various melodic and harmonic variations of the first theme across these measures. Dashed lines connect some measures, indicating variations or continuations. The instruments are labeled 'Ob.' and 'Klav.' below their respective staves.

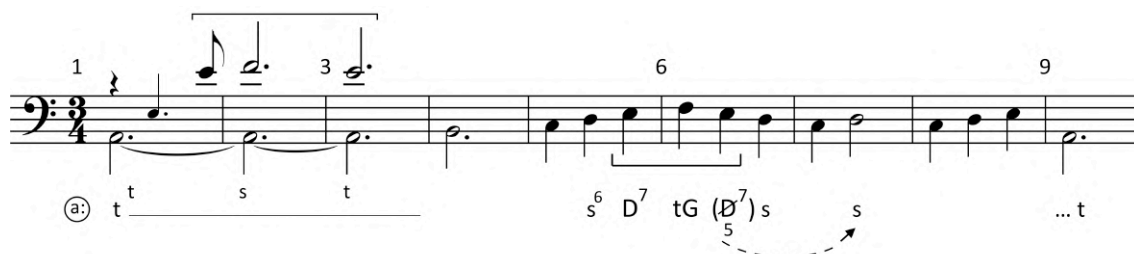
Notenbeispiel 5: Auswahl der variierenden Wiederholungen des *1sten Thementeilstückes*

Die erreichten harmonischen Stationen sind funktional klar aufeinander bezogen: *1. Abschnitt* Einführung und Betonung der Ausgangstonart a-Moll, *Mittelpartie* Pendelbewegung C-Dur/e-Moll, *Reprise* und *Schlussgruppe* a-Moll-Bestätigung. Dabei dominieren Orgelpunkte dieses einfache harmonische Konzept: in nahezu der Hälfte aller Takte sind sie anwesend (T. 1–3, 9–11, 33–46, 67–75 und 79–83 [–87]) und fesseln deren Harmoniebewegungen.

Eine besondere harmonische Färbung erhält die *Romanze* aber durch einen ausgeprägt plagalen Tonfall.^[10] Dazu sechs Beispiele:

1. Die Anfänge der charakteristischen Oktavfälle des *Oboenthemas* grundiert Schumann vornehmlich mit der Moll-Subdominante (siehe z.B. die T. 2, 7, 13, 76, 77) und stellt dieses Subdominantische durch die Verschiebungen der Taktbetonungen jeweils auf die Zählzeit 2 besonders heraus.

2. Die erste eindeutige Kadenz in a-Moll bekundet eine subdominantische Verwandtschaft durch ihre trugschlüssige Auflösung (F-Dur Akkord zu Takt 6) mit nachfolgender Hinwendung zum d-Moll Bereich (T. 6+7). In unmittelbarer Verbindung zum Trugschluss steht am Scheitelpunkt der 9-taktigen Basslinie das e–f–e *Halbtonpendel*, das sich wiederum direkt auf das eröffnende *Halbtonpendel* in der Klavieroberstimme bezieht (T. 1–3).



Notenbeispiel 6: *Halbtonpendel*

3. In der abschließenden Kadenz des *Oboenthemas* zeigt sich die Subdominante in klanglich exponierter Dur-Version (T. 8 und T. 65).

4. Die den *Teil C* beschließende e-Moll-Kadenz (zu T. 50) ist durch den Einsatz des neapolitanischen 6-Akkordes von besonderem (subdominantischem) Klanggehalt.

5. Die 12-taktige *Coda* (T. 75–87) ist vollständig von der plagalen Grundtonbewegung d–a dominiert.

6. Die d-Moll Binnenkadenzen in den *Brücken 1* und 2 (T. 29 und 54) sind jeweils der Auftakt für die wenigen harmonischen Bewegungen: Takt 29 führt in die wechselnden C-Dur/e-Moll-Felder, Takt 54 in die Fauxbourdon-Sequenz.

Den sogenannten *Brücken 1–3* (T. 25–32, 51–58, 68–75) schließt sich stets der 1. *Bogen* aus dem *Oboenthema* an: nach der *Brücke 1* folgt er in einer augmentierten Durversion (Klavier T. 33f.) mit anschließenden Quintimitationen (Oboe T. 34f. und Klavier T. 35f.) und nach den *Brücken 2* und 3 erscheint er jeweils in Originalgestalt

[10] vgl. Brinkmann, Reinhold. *Subdominante* in: *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39*. Hg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte. Bd. 95. München: edition text+kritik, 1997. 26ff.

(Oboe T. 59f., Oboe/Klavier T. 76ff.). Darüberhinaus ist den *Brücken* die Verwendung von chromatisch-eingefärbtem Tonmaterial vorbehalten:

in *Brücke 1* eine Achtelnotenlinie vom Tonumfang einer verminderten Quinte ...

Notenspiel 7: Achtelnotenlinie

... in *Brücke 2* eine Fauxbourdon-Sequenz mit chromatischem Großterzbass ...

Notenspiel 8: Fauxbourdon-Sequenz mit (vereinfacht dargestelltem) chromatischem Bass

... und in *Brücke 3* die zusammengefügt Umkehrungen von Achtelnotenlinie und chromatischem Bass.

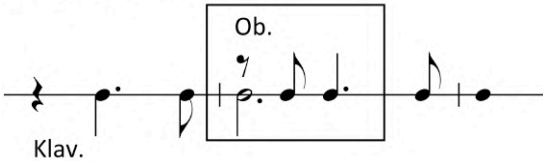
Notenspiel 9: Achtelnotenlinie mit chromatischem Bass

In der *Romanze* wirken simultan vielfältige, kontrastierende Kräfte. So widerstreiten energisch-zielgerichtete Tonfolgen (dreimaliger Oktavfall *im Oboenthema*) mit statisch-repetierenden Tonzellen (Permutation der Drei- und Zweitonzellen); oder die Wahrnehmung der übersichtlichen Großform ist unterschwellig durch Teilabschnitte mit undeutlich-formalen Zuordnungen gestört; oder der begrenzte harmonische

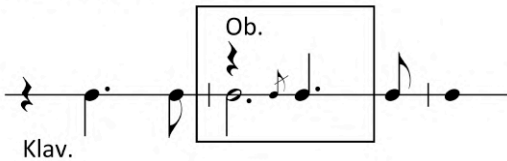
Raum, der die 87 Takte transparent konturiert, wird durch die auffällige Betonung des Subdominantenbereiches ^[11] signifikant geöffnet.

Von Aussagewert ist hier auch eine Beobachtung gleich zu Beginn der *Romanze*. Den im autographen Entwurf dramaturgisch wohlgesetzten ersten Oboeneinsatzpunkt in Takt 2 auf Zählzeit 1+, der sinnfällig das rhythmische Modell des ersten Taktes fortführt und die Oboe organisch in den eröffnenden Klaviersatz integriert ^[12], verschiebt Schumann nachträglich um einen 'flüchtigen' Wert nach hinten (Vorschlagsnote zu Zählzeit 2): 'emphatischer Auftritt' oder 'Stolpern' ins *Oboenthema*?

autographer Entwurf



Erstausgabe



Notenbeispiel 10: Änderung erster *Oboeneinsatzpunkt*

Auch der Titel *Romanze* hinterlässt einen undeutlichen Eindruck. Er bezeichnet vielleicht ein formal überschaubares, kantables Stück mit einer durchaus schwärmerisch-stimmungsvollen Grundhaltung. Darüber hinaus benennt der Titel keine gattungsspezifischen Verbindlichkeiten, sondern ermöglicht stets aufs Neue subjektive Deutungen dessen, was mit einer *Romanze* gemeint sein könnte.

In Schumanns Werkverzeichnis mit Opuszahlen führen mindestens 10 Kompositionen ausdrücklich *Romanze* im Titel. Allein im Entstehungsjahr der *Oboen-Romanzen* 1849 komponiert Schumann sieben *Romanze* (& *Ballade*)-Zyklen (op. 67, 69, 75, 91, 94, 145, 146), von denen sechs für gemischten Chor bzw. Frauenchor bestimmt sind und in denen er Wert auf Volkstümlichkeit und folkloristische Momente legt. ^[13] „Mit den Kompositionen der *Romanzen* op. 94, der *Stücke im Volkston* op. 102 und der *Märchenbilder* op. 113 für jeweils ein Melodieinstrument und Klavierbegleitung bringt Schumann den Volkston auch in die 'Hausmusik' ein.“ ^[14] Damit ist keineswegs eine Musik „aus Wohlklang und angenehme[r] Unterhaltung“ ^[15] gemeint – vielmehr ist das Bemühen um eine allgemein verständliche Kunst im Kontext der Revolution von 1848/49 zu sehen, dessen bürgerlich-liberalen Bestrebungen Schumann aufge-

[11] vgl. Brinkmann, Reinhold. *Subdominante* a.a.O.

[12] vgl.: Schumann, Robert. *Romanzen* ... Hg. Georg Meerwein. a.a.O., Vorwort.

[13] vgl. Geck, Martin. *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848 – 1871*. Stuttgart und Weimar: Metzler Verlag; Kassel: Bärenreiter Verlag, 2001. 61.

[14] Geck, Martin. *Zwischen Romantik* a.a.O., 59.

[15] Brief vom 17.06. 1849 von Robert Schumann an Franz Brendel. zit. nach: Geck, Martin. *Zwischen Romantik* a.a.O., 53.

schlossen gegenüberstand.^[16] Hier formuliert sich eine Ästhetik, innerhalb der „die Musik nicht länger als autonom und selbstbezüglich, gar als romantische Kunst par excellence erscheint“, sondern sich „vielmehr als Teilmoment des gesellschaftlichen Prozesses“ versteht.^[17]

Schumann komponiert aber nicht bloß einen „Volkston“. Innerhalb seiner facettenreichen *Romanzen*-Werkreihe ist die Besetzung von *Opus 94* Oboe/Klavier ein Unikat. Zwar entstehen allein 1849 vier Kompositionen für Klavier und ein Melodieinstrument, davon je eine für Klarinette/Klavier und Violoncello/Klavier (op. 73, 102). Schumann schreibt aber auch zwei Raritäten mit den singulären Besetzungen Horn/Klavier bzw. Oboe/Klavier (op. 70, 94) und verteidigt (im Falle der *Oboen-Romanzen*) dieses 'Experiment' gegenüber seinem Verleger Simrock, der die *Romanzen* auch für die einträgliche Alternativbesetzung Klarinette/Klavier herausgeben möchte: „Wenn ich originaliter für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde es wohl etwas ganz anderes geworden sein.“^[18]

Vielleicht liegt eine innovative Kraft der *Romanze I* in genau diesem, fein austarierten Verhältnis zwischen 'Volkstümlichkeit' und 'Experiment'. Schumanns 'Untersuchungen' mit außergewöhnlichen Werkbesetzungen wurden jedenfalls von anderen Komponisten aus seinem (in)direkten Umfeld aufgegriffen: Carl Reinecke, Pianist der ersten nachgewiesenen öffentlichen Aufführung der Schumann *Romanzen*, schreibt 1886 ein *Trio für Klavier, Oboe und Horn* (a-Moll, op. 188); 1889 veröffentlicht der mit Clara Schumann in Kontakt stehende Heinrich von Herzogenberg ebenfalls ein *Trio für Klavier, Oboe und Horn* (op. 61, 1889) und im gleichen Jahr entstehen die *To Fantastykker* für Oboe und Klavier (op. 2) von Carl Nielsen, einem Schüler von Niels Wilhelm Gade, dessen in Tonbuchstaben 'übersetzte' *G-A-D-E* Widmung aus Schumanns *Nordisches Lied* (*Album für die Jugend*, op. 68/41) in der zweiten und dritten *Oboen-Romanze* op. 94 erneut anklingt.^[19]

Aber nicht nur Schumanns einzigartige Besetzung ist Anregung für Neues. Igor Strawinsky komponiert in *Le Sacre du Printemps* (1911) melodische Phrasen und rhy-

[16] <http://www.schumann-portal.de/biografie.html>, aufgerufen am 6.8. 2014.

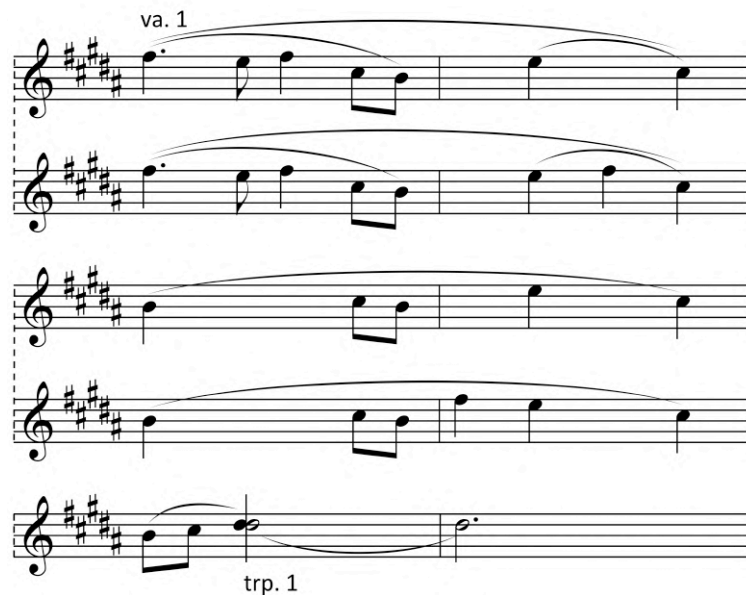
zit. nach: Nauhaus, Gerd. *Robert Schumann*, in: *Sächsische Lebensbilder*. Hg. Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Leipzig: 1999. 299ff.

[17] Geck, Martin. *Zwischen Romantik ...* . a.a.O., 64.

[18] zit. nach: Schumann, Robert. *Romanzen ...* Hg. Georg Meerwein. a.a.O., Vorwort.

[19] vgl. Kohlhase, Hans. *Zitate bzw. Reminiszenzen, die Assoziationen wecken sollen*, in: *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Hg. Constantin Floros. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 19. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1979. 44ff.

mische Zellen, deren strukturelle Verknüpfungen denen von Schumanns *Oboenthema* nicht unähnlich sind.^[20]



Notenbeispiel 11: Igor Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*,
Cercles mystérieux des Adolescents, Ziffer 91 Orchesterpartitur (vgl. Nbsp. 1)

Oder: im Schlussteil von Jörg Birkenkötters *Schwebung und Strenge für Klavier* (1991) permutieren wenige Akkorde nach einem Prinzip von Erweiterung und schleifenförmiger Wiederholung.

Notenbeispiel 12: Jörg Birkenkötter, *Schwebung und Strenge*, Partiturseite 8

Der Bezug zu Schumanns *Oboenthema* ist deutlich: die dortigen verwickelten Permutationen entfalten sich auf einer Dur-Moll-tonalen Formfolie; dieser entzogen eröffnen sich „vielschichtige Prozesse“, die „'unendlich' fortgesetzt werden“ können und „eine Form mit offenem Ende“^[21] entstehen lassen.

[20] vgl. Boulez, Pierre. *Strawinsky bleibt*, in: *Anhaltspunkte Essays*. Hg. Josef Häusler. Kassel und München: Bärenreiter, dtv Verlag, 1979. 163ff; hier 166f.

[21] Birkenkötter, Jörg. *Schwebung und Strenge für Klavier* (1991), in: *Noten und Notizen*. Red. Roswitha Euler. Zeitschrift der Hannoverschen Gesellschaft für Neue Musik e.V. Nr. 27 Juli 2000. Hannover, 2000. 10f.