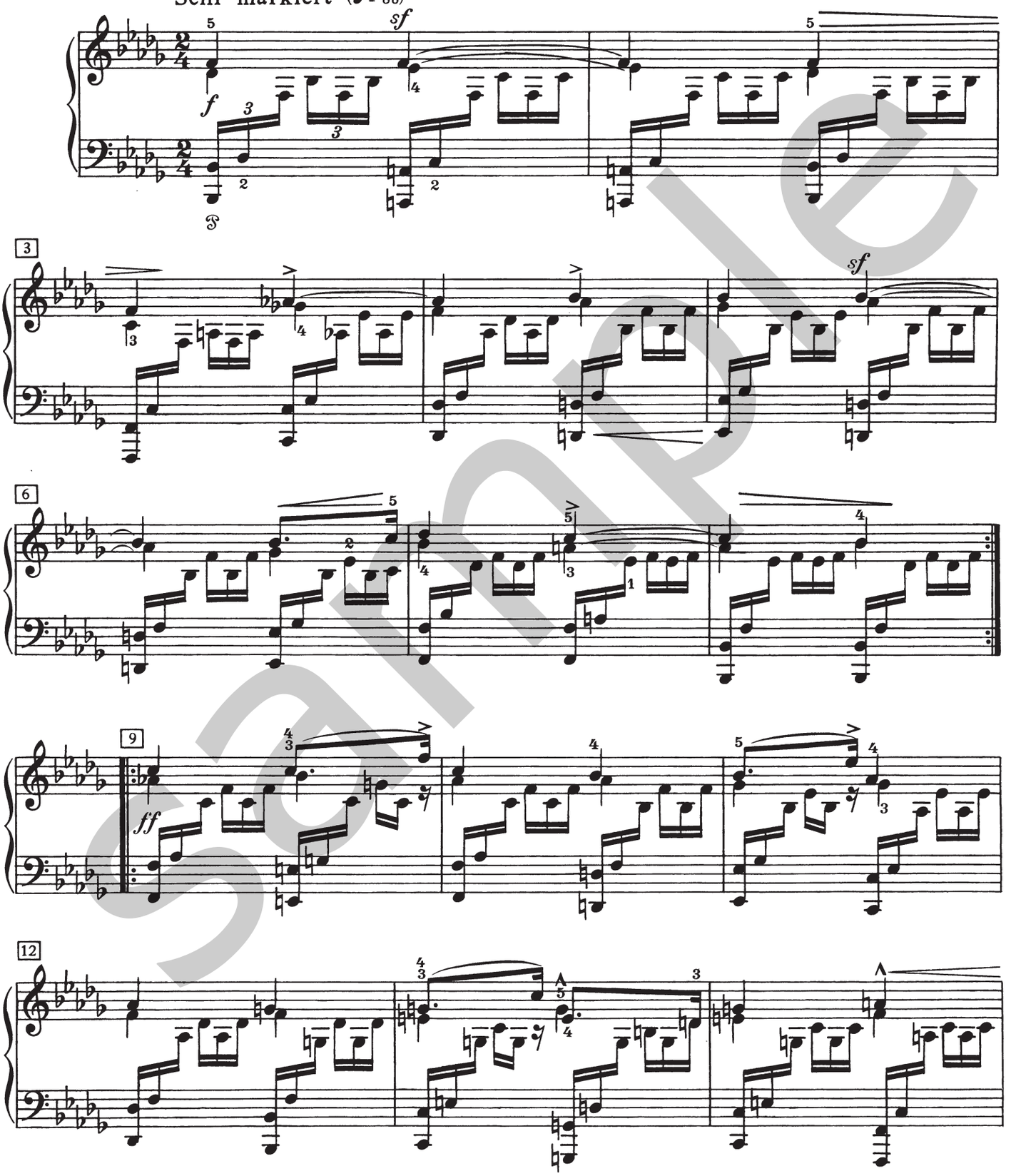
DREI ROMANZEN

Graf Heinrich II. Reuss-Köstritz zugeeignet

Romanze I

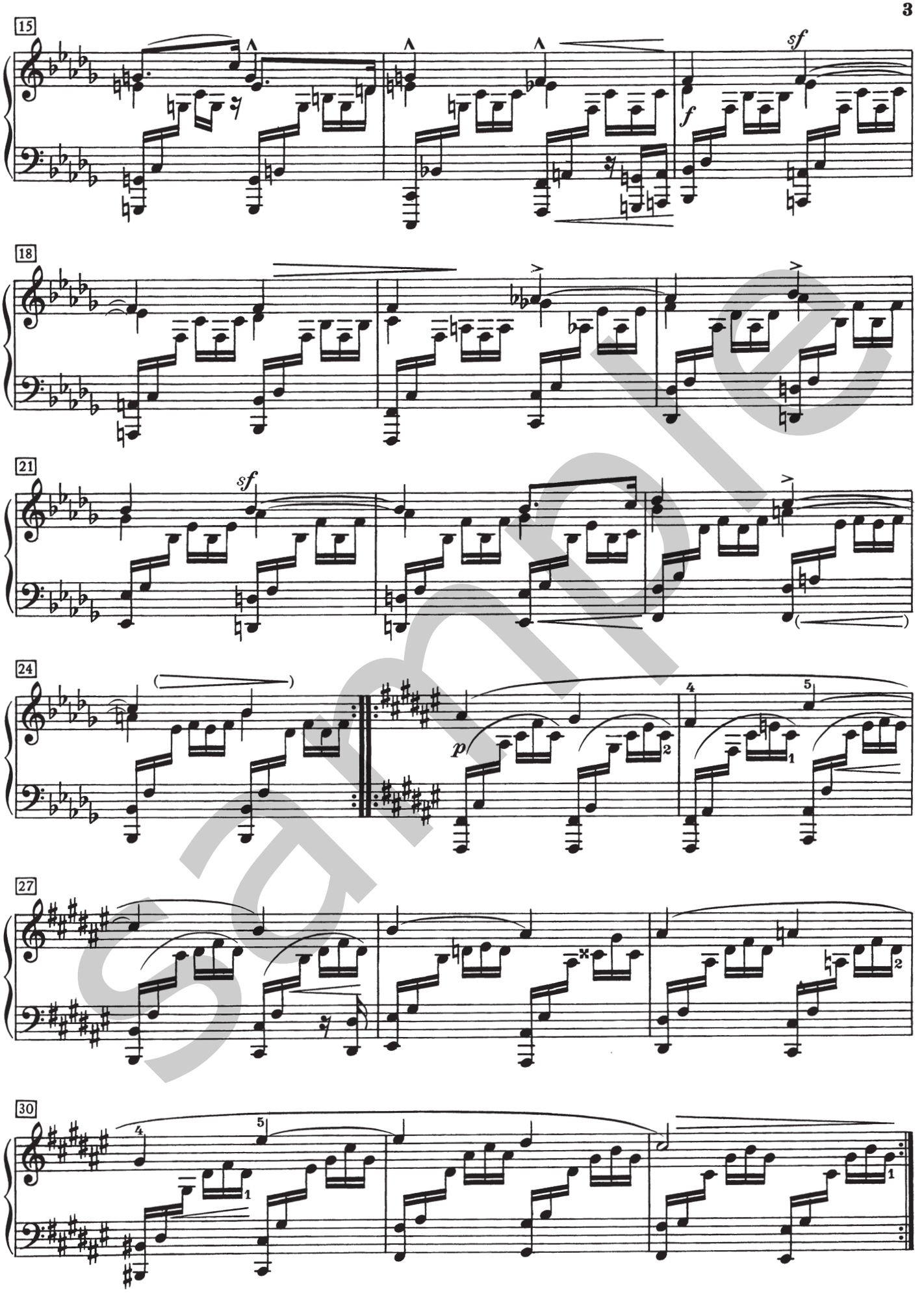
Robert Schumann (1810—1856)
op. 28

Sehr markiert (♩ = 88)



sample

 © 1982 by Edition Peters, Leipzig



sample

NACHWORT

Robert Schumanns Wien-Aufenthalt (Oktober 1838 bis April 1839) wird in biographischen Abhandlungen oft zu eng als ein Fehlschlag seiner beruflichen und privaten Ziele dargestellt. Zugegeben, die Absicht, seine *Neue Zeitschrift für Musik* und seinen zukünftigen Hausstand nach dort zu verlegen, scheiterte. Die bittere und aufreibende Konsequenz war der Prozeß gegen Friedrich Wieck, der sich ermächtigt gefühlt hatte, eine solche Bedingung an die Freigabe seiner Tochter Clara zu heften. Darüber werden aber häufig zwei wichtige Momente übersehen: In dem vom äußeren Erscheinungsbild her heterogenen Schaffen des Wiener Halbjahres verbergen sich Ansätze einer neuen ästhetischen Konzeption (vgl. dazu die Nachworte zur Neuausgabe der Werke op. 18/19, 20, 23, 26, 32). Der poetisch-zyklische Grundimpuls, typisch für sein frühes Werk, tritt zugunsten einer sich allmählich vorbereitenden neuen Synthese von wachsender Formbeherrschung (Annäherung an die klassische Großform und polyphone Technik) und lyrischer Emotionalität zurück. Das zweite Moment ist die Unterschätzung der sich im Stillen vollziehenden Entwicklung in der Nachwiener Zeit, von der Wasielewski, der erste Schumann-Biographe, lakonisch sagt: „*Nach der Rückkehr von Wien entstanden während des Jahres 1839 nur noch: Fughette in g-Moll* (enthalten in op. 32), *der letzte Satz des Faschingsschwanges*[1] *und drei Romanzen für Clavier* (op. 23[2]). *Von allen diesen Compositionen fordert allein der Faschingsschwang aus Wien zu einigen Bemerkungen auf.*"[3] Hier sei Schumanns eigene Bewertung der *Romanzen* unmittelbar dagegen gesetzt, an der er noch im Jahre 1843 festhält: „*Von den Claviercompositionen, die ich für meine besten halte, konnte ich leider kein Exemplar mehr auftreiben; es sind das, wie ich glaube: Die Kreisleriana, 6(8) Phantasiestücke, 4 Hefte Novelletten und ein Heft Romanzen. Gerade diese vier sind die letzten Claviercompositionen, die ich geschrieben ...*"[4] Er zählt sie demnach zu den besten Werken und kennzeichnet sie vier Jahre nach Komposition mit anderen als seine letzten[5]. In ihnen verkörpert sich – sind sie doch in der zum Zerreißen gespannten und musikarmen Zeit der sich anbahnenden Entscheidungen entstanden[6] – eine Art durch die Wiener Erfahrungen geläutertes ästhetisches Resumé, wohl auch so etwas wie ein Empfindungskern. Den Fingerzeig zu tieferem Verständnis gibt uns der Titel *Drei Romanzen*, wenig helfen hier persönlicher Bezug oder die Chiffre, gedankenverspielte Hintergründigkeiten oder die zyklische Idee. Das Werk steht der kleingliedrigen variativen Technik der frühen Werke ferner, öffnet sich dagegen dem frei strömenden Melos, dem in der Linie gelegenen Ausdruck, der sich entfaltenden und nicht gedanklich eingeengten Emotionalität. Zweifellos führt von hier aus der Weg direkt zum Liedschaffen Schumanns, aber er kommt auch letztlich vom Vokalen her, das ihm bisher wesensfremd erschienen war, dessen zwingende Gewalt ihm aber in Wien aufgegangen sein muß. Es ist aufschlußreich, die Fortsetzung des oben zitierten Briefes unter diesem Blickwinkel zu betrachten. Die Suche nach den Gründen des relativ geringen Publikumserfolges seines Klavierschaffens führt 1843 zu folgender präziser Äußerung: „*Diese Sachen sind alle nur wenig bekannt geworden, aus natürlichen Gründen; 1) aus inneren der Schwierigkeiten in Form und Gehalt, 2) weil ich kein Virtuos bin, der sie öffentlich vortragen könnte, 3) weil ich Redacteur meiner Zeitschrift, in der ich sie nicht erwähnen konnte, 4) weil Fink Redacteur der andern, der sie nicht erwähnen wollte. Es ist aber Manches anders geworden ...*"[4] Wie stark muß er, der bis in die tiefsten Bereiche seines Erlebens ehrliche Musiker, von dem Wiener Musiktaumel brüskiert worden sein, der die Hörer auch solcher Werke, besonders der Opernbühne, erfaßte, die den ästhetischen Ansprüchen, die er selber hegte, nicht im entferntesten entsprachen. Es sei gestattet, eine sachkundige Stimme aus dem Paris von 1838 sprechen zu lassen: „*Als Componist zur comischen Oper zugelassen zu werden, genügt, 500 Romanzen und darunter eine einzige gute geschrieben zu haben.*"[7] Anders wird es in Wien nicht gewesen sein, hat sich doch die Romanze auch solcher Meister wie Haydn (*La Reine*, 1785), Mozart (*Kleine Nachtmusik*) und Beethoven (*Violinromanzen op. 40* und *50*) versichert, bevor sie eine solche Verbreitung – besonders als Klavierform – gefunden hatte, daß ihre Trivialisierung nicht mehr aufzuhalten war. Doch hat auch Mendelssohn das zweite Heft seiner *Lieder ohne Worte* 1835 in Paris als „*6 Romances*" veröffentlicht, und John Field versah einen Teil seiner *Nocturnes* mit dem gleichen Titel. Schumann greift bereits in Wien nach dieser Form, streift ihr das Triviale ab, belebt sie neu und verleiht ihr seine Innerlichkeit. In der *Humoreske op. 20* nimmt er Bezug auf eine Romanze Claras, im *Faschingsschwank op. 26* spielt er ihr einen Satz als *Romanze* (g-Moll) zu. In den *Klavierstücken op. 32* erscheint als Nr. 3 eine bravouröse, aber nichtsdestoweniger leidenschaftliche Romanze, eine Art Modell für das erste Stück von op. 28. Im Typ ist es zugleich dem *Intermezzo* des *Faschingsschwankes* (Nr. 4) ähnlich. Eruptive, aber auch verhaltene Leidenschaft, Lyrik und in klarer Periodizität sich ausbildende Gesanglichkeit sind die Grundmerkmale der Schumannschen Romanze – die er ihr auch später zuspricht, als er die vollen Register der Kammer- und Orchestermusik zieht.

Noch einige Bemerkungen zu den drei Stücken selbst sind angebracht. Sie scheinen den Ausgleich der Probleme zu bieten, die Schumann in seinem Koßmalybrief mit den „*Schwierigkeiten in Form und Gehalt*" benennt.

Düster ist die Farbe des b-Moll-Stückes, mit dem der Zyklus aufgebrochen wird, drängend die Aktivität der „*sehr markierten*", sich völlig vom Begleitmotiv lösenden Melodie. Ungehemmt strömt dieses Melos, ohne Scheu vor Periodizität und Wiederholungen. Der Klang enthält farblichen Eigenwert: es ist nicht sinnvoll, das Fis-Dur des Teiles ab T. 25 in seinem Verwandtschaftsgrad zum b-Moll zu deuten. Fis-Dur ist Vorankündigung der zweiten *Romanze* und ergibt sich als Unterterzung (das abschließende b der Oberstimme in Takt 24 wird zur Terz ais im folgenden Takt). Löst man die liedhaft geschlossene Melodie aus dem Klaviersatz heraus, scheint die Struktur des Schumannschen Sololiedes auf. Dieser Prozeß wird geradezu mit Händen greifbar in der zweiten *Romanze*, deren Melodie er in den Tenor verlagert. Schumann bedient sich dabei der dreisystemigen Notation, zu der er durch Kompositionen de Sires angeregt wird (abgesehen davon haben sich auch andere Zeitgenossen ihrer bedient, z. B. Liszt): „*Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich; die Menschen werden leider kaum mit zwei Systemen fertig*". Und mit fast unverhohlenem Spott fügt er hinzu: „*Auch werden Hünten und Czerny in Verzweiflung geraten, wenn das aufkäme, da sie kaum Gedanken für ein System haben.*"[8] Von bezaubernder Schlichtheit ist die im 6/8-Takt schwebende Tenorstimme, in Terzen sekundiert durch die Oberstimme des Baßsystems und klangflächig umspielt durch Begleitfigurationen in beiden Händen. Fast grüblerisch tief berührt die Passage Takt 9–17, die in ihrer berückenden Vorhaltsdissonantik inhaltlich wie musikalisch noch nicht Ausgesprochenes anrührt. Die Mitte des Stückes und des Zyklus bildet die imitatorisch-rezitativische Partie ab Takt 24 – Sinnbild des Bedürfnisses nach echtem Zwiegespräch, nach Ausbruch aus der Einsamkeit, eine Parallele zu mehreren Stellen bei Schumann, nicht zuletzt aber zu dem 4. der soeben komponierten *Nachtstücke op. 23*. Die Kürzung der Reprise (Takt 31) belegt die Feststellung, daß sich der innere Sinn der Komposition in diesem Rezitativ manifestiert.

Das 3. Stück ist schon vom Umfang her anspruchsvoll. Der zündende Marschgestus (2/4-Takt) scheint dem Titel *Romanze* direkt zu widersprechen. Schumann unternimmt aber den Versuch, den einfachen Bau der beiden vorangehenden Romanzen durch Mehrteiligkeit und die damit verbundene unterschiedliche Charakteristik zu einer klavieristischen Großform weiterzuentwickeln. Das bedeutet, daß die Romanze geprüft wird, ob sie imstande ist, eine große Vielfalt der Emotionen aufzunehmen und sich nicht auf ihre mode-

check. The plate-number is R.S. 63 and a note reads *"published in 1880"*. The copy used is in the Musikbibliothek, Leipzig.

General Remarks: The present edition adheres strictly to the original text, retaining from the 1st edition the beaming and slurring, the ordering of dynamic markings among the staves, the pedal indications, which must be regarded as instructions for regulating the tone-colour, and the composer's verbal instructions. The division of the music between the hands has been altered for reasons of clarity in certain passages. The 1st edition contains no fingering. The editor has revised those of Emil von Sauer, taking the articulation markings of the original into account. Editorial additions were made only with extreme caution and are distinguished by brackets or by a short vertical stroke in the case of slurs and ties. The editor would like to thank Herr Dr. Martin Schoppe, Director of the Robert-Schumann-Haus, and Frau Ellen Roeser of the Musikbibliothek, Leipzig, for placing source-material at his disposal.

Leipzig 1979

Hans Joachim Köhler

Notes

1 Wasielewski's orthography has been retained.
2 The opus number must be 28.
3 W. J. von Wasielewski, *Robert Schumann*, 3rd ed., Bonn 1880, p. 147.
4 Gustav Jansen, *Robert Schumanns Briefe*, new series, Leipzig 1904, letter of 5/5/1843 to Kossmaly. The date, January 1838, given in the letter must be wrong and should read 1839. Cf, for example, the letter to F. A. Becker of 6/12/1839, printed in Erler, *Robert Schumanns Leben*, Berlin 1887, I, p. 219, *"Apart from a series of Romances, I have been able to finish nothing, altough I have begun a great deal"*.
5 For a long time, in fact, his *Romanzen* remained his last piano pieces.
6 Clara Schumann returned from Paris only in August 1839. The build-up of thoughts and emotions testifies to his loneliness.
7 Cf MGG, article *'Romanze'*. C. A. Mangold also served as Schumann's Paris correspondant, see Erler, loc. cit., p. 155, letter of 9/5/1838.
8 Cf Erler, loc. cit., p. 192.
9 The head of the title page of the 1st edition reads *'Three Romances for Pianoforte/Dedicated to his Highness Heinrich II of Reuss-Köstritz by Robert Schumann*. The price is *1 Thlr.'*

REVISIONSBERICHT

Abkürzungen: ED = Erstdruck (Primärquelle); AM = Album Möhring; CS = Clara-Schumann-Gesamtausgabe; O. S. = Oberes Klaviersystem; M. S. = Mittleres Klaviersystem; U. S. = Unteres Klaviersystem; NA = Neuausgabe.
MM-Angaben sind bereits in den Quellen eingeklammert (Die Einklammerung bedeutet also in NA in diesem Falle nicht eine Empfehlung des Herausgebers). Die Widmung befindet sich in ED nur auf dem Vorsatzblatt.

Romanze I, Sehr markiert
Die Spielanweisung lautet in den Quellen: *sehr markirt*. NA modernisiert orthographisch.
T. 5 O. S.: CS ges' nicht nach unten halsiert.
T. 6: ED Crescendo-Gabel zwischen beiden Stimmen des O. S. NA folgt CS.
T. 6 O. S.: ED 2. Note der Oberstimme doppelt punktiert. Die direkte Zuordnung der letzten Noten von Ober- und Mittelstimmen erfolgt in allen Quellen. Die Takte 9 und 13 äußern sich orthographisch eindeutig zur metrischen Relation zwischen den Stimmen des O. S. Weder die einfache noch die doppelte Punktierung ist metrisch korrekt. NA gleicht sich der Näherungsform in CS an. Es sei darauf hingewiesen, daß die zeittypische Vortragsmanier, speziell Schumanns selbst, eine relativ freie, metrisch nicht streng koordinierte Spielweise der Stimmen in Grenzen gestattet.
Die Notation der analogen Takte geschieht in NA nach dem Muster des Taktes 6.
T. 17: ED ohne *f* am Taktanfang. NA und CS stellen Analogie zu T. 1 her.
T. 22 O. S.: vgl. T. 6 O. S.
T. 33, 34, 37, 38 O. S.: CS 1. Note der Oberstimme ohne Staccato-Punkt.
T. 35 O. S.: ED und CS Bogen ab 1. Note der Oberstimme. NA entspricht T. 39.
T. 43 O. S.: CS Bogen kongruent mit Achtelbalkung.
T. 44: ED und CS trennen 3. und 9. Note der Mittelstimme vom Balken ab. NA vereinheitlicht im Sinne der durchgängigen Gruppierung des Begleitmotivs.
T. 44O. S.: CS Bogen kongruent mit 1. Achtelbalken.
U. S.: Quellen ohne Bogen zu Notenfolge E-Eis. NA entspricht ersten beiden Noten des Taktes.
T. 55 O. S.: ED und CS zusätzlicher Bogen cis''-h'. NA eliminiert, da funktionslos.
T. 58 O. S.: CS ohne Staccato-Punkt zur 1. Note der Oberstimme.
T. 60 O. S.: Quellen Bogen von d'' bis cis''. NA eliminiert, da bedeutungslos innerhalb des übergreifenden Bogens.
T. 92 U. S.: ED ohne *sf*-Angabe zu F. NA gleicht an T. 90 und CS an.
T. 96 und 104 O. S.: CS 1. Note mit Staccato-Punkt versehen.
T. 97 und 105 O. S.: In Quellen Noten der Oberstimme nur nach oben halsiert.

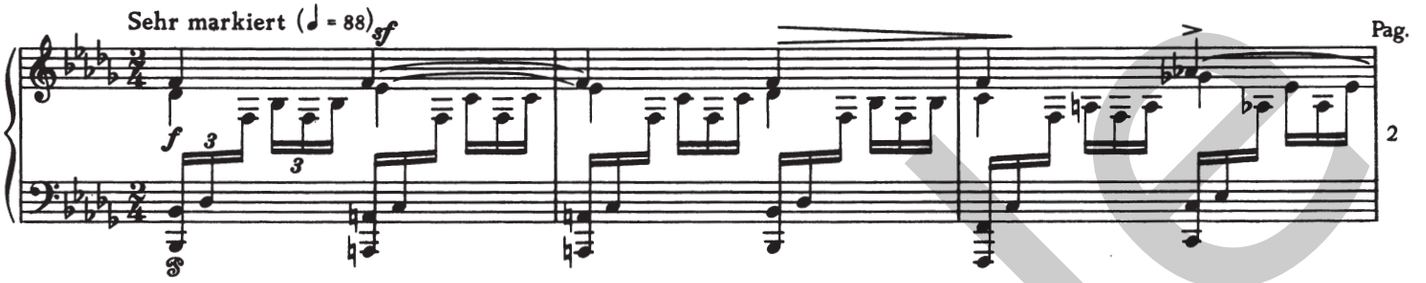
Romanze II, Einfach
AM überschreibt: *Andantino*. Das Dedikationsblatt ist durchgängig auf zwei Systemen notiert. Daher ergibt sich insbesondere für den A-Teil eine veränderte Orthographie. Die Mittelstimme ist ins O. S. einbezogen, die Balkensetzung erfolgt halbtaktig. Die Bögen werden am Anfang in O. S. über 2 Takte geführt, dann aber ausgelassen. Der Mittelteil weist ebenfalls in O. S. den Bogen über 2 mal 2 Takte auf. U. S. ist nur sporadisch mit Bögen versehen.

T. 6 O. S.: AM letzte Note ohne Doppelkreuz.
M. S.: ED und CS letzte vier Sechzehntel zu je zwei gebalkt. NA gleicht an T. 5 und 7 an.
T. 8 O. S.: ED und CS Tonfolge gis'-his nach unten halsiert. NA gleicht an die Orthographie des gleichen metrischen Ortes in T. 5–7 an.
T. 11 O. S.: ED und AM vorletzte Note der Mittelstimme e'. NA und CS verfahren nach dem Sequenztakt 9.
T. 12 O. S.: ED cis' ohne Viertelhalsierung. NA und CS entsprechen T. 10.
T. 13 O. S.: ED versieht a mit Verlängerungspunkt. CS und NA löschen, da ohne Sinn.
T. 18: AM *pp*-Angabe am Taktanfang.
T. 19 O. S.: ED beendet die in diesem Abschnitt ganztaktig ausgeführte Bogensetzung (Vorstufe des Phrasierungsbogens) bei ais'. CS und NA gleichen am Umgebungstakte an.
U. S.: AM dritte Note vor Taktende nach unten oktaviert.
T. 20 O. S. und U. S.: AM letzte Noten ohne Doppelkreuz.
T. 25 U. S.: ED und CS verbinden 1. bis 4. Note durch Achtelbalken. NA trennt, um Motivkopf sichtbar zu machen (drei Sechzehntelnoten), ohne jedoch Einschnitt nach 1. Note suggerieren zu wollen.
T. 30 O. S.: ED und CS Note cis' des 1. Akkordes mit Verlängerungspunkt,

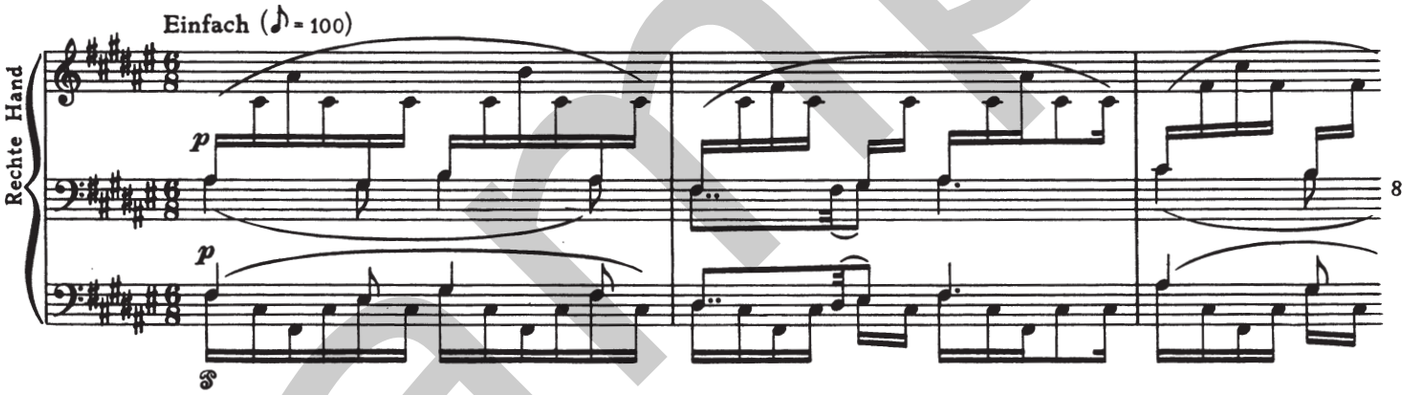
Sample

DREI ROMANZEN op. 28

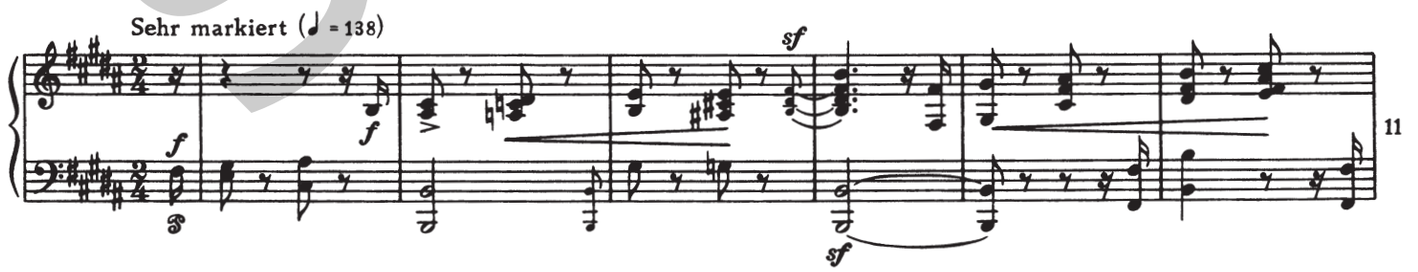
Romanze I



Romanze II



Romanze III



sample