

## Konzertmomente ...

### Andreas Rombergs Klavierquartett d-Moll op. 19

WOLFGANG MECHSNER

## Konzerte und Kanones

»Seine Werke ... sind in der ganzen musikliebenden Welt verbreitet, haben auf Tausende geistweckend, bildend, erfreuend gewirkt, und werden es hoffentlich noch lange.«<sup>1</sup>

Ein Konzert im Kreishaus zu Ehren des Sohnes der Stadt Vechta – wie gewohnt jährlich und großzügig veranstaltet vom Landkreis Vechta.<sup>2</sup> Klavierquartette gab es, das g-Moll von Mozart, und die beiden Quartette der Cousins Andreas und Bernhard Romberg. Ein Konzert mit der Absicht, die Musik des Komponisten zum Klingen zu bringen, den Namen des Komponisten im Bewusstsein der Öffentlichkeit wach zu halten.<sup>3</sup> Stadt und Landkreis helfen da immer, auch die vorliegende Publikation wie auch das bevorstehende Werkverzeichnis dürfen sich der Unterstützung sicher sein. Der Landrat hält eine launig-liebenswürdige Ansprache, spricht von Andreas Romberg als von »unserem Mozart«.<sup>4</sup>

Mittlerweile kennt man den Namen Andreas Romberg in Vechta. Noch 1960 wurde sein Geburtshaus abgerissen, eine Marketingsünde, die der Stadt heute nicht mehr unterlaufen würde. Heute gibt es eine Plakette an dem nun dort stehenden Haus und ein »Gedächtniszimmer« im Alten Rathaus der Stadt enthält ein Archiv. Dank der nachhaltigen Betreuung des Werkes durch die von Prof. Dr. Karlheinz Höfer (1928–2013)<sup>5</sup> gegründete und von Dr. Klaus G. Werner fortgeführte Arbeit der Arbeitsstelle

---

1 Friedrich Rochlitz, »Andreas Romberg«, in: *Für Freunde der Tonkunst*, 1. Bd, 2. verb. Aufl., Leipzig 1830, S. 125f.

2 26. Oktober 2013 im Kreishaus Vechta. Das Programm: Klavierquartett op. 19 (Andreas Romberg), Klavierquartett op. 22 (Bernhard Romberg), Klavierquartett g-Moll, KV 478 (Wolfgang Amadeus Mozart). Die Musiker: Michal Majerski (Violine), Adrian Wonnemann (Viola), Karsten Nagel (Violoncello), Wolfgang Mechsner (Klavier)

3 Vechta hat zwei bedeutende »Söhne«. Den einen, Andreas Romberg, hatte man fast vergessen, den anderen, den Dichter Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975), mochte man eigentlich nie so richtig. In beiden Fällen war es die Universität der Stadt, die sich dieser bedeutenden Persönlichkeiten annahm und sie ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte.

4 Albert Focke (1947–2014). Erster hauptamtlicher Landrat des Kreises Vechta von 2001 bis 2014.

5 Siehe dazu Klaus G. Werner, »Nachruf auf Prof. Dr. Karlheinz Höfer«, in: *Beiträge zur Andreas-*

---

Andreas Romberg an der Universität Vechta<sup>6</sup> und einer Andreas-Romberg-Gesellschaft ist der Komponist in der Stadt präsent und das Wort von »unserem Mozart« eine schöne Anerkennung dieser langjährigen Bemühungen.

Natürlich berührt die Bemerkung des stolzen Politikers das Phänomen der Kanonbildung in der Musikgeschichte – Mozart als der bedeutendste Referenzpunkt.<sup>7</sup> Doch über die »Die Größe in der Musik« nachzudenken, gar einen Kriterienkatalog zu entwickeln wie Alfred Einstein in seinem bekannten Buch, das erküht sich heute keiner mehr – es ist schlicht nicht mehr zeit- und sachgemäß.

Dann gab es lange – auch vor dem Hintergrund, dass zum guten Ton des Kenners die Klage gehörte, man höre ja immer nur die gleichen kanonisierten Werke – bis in die 90er Jahre des letzten Jahrhunderts die Formel vom »zu Unrecht vergessenen Komponisten«<sup>8</sup>. Diese appellatorische Formulierung hat sich ebenfalls überholt, kanonische Empfehlungen und Wertungen sind verdächtig,<sup>9</sup> alles was Musik ist, ist Musik. Auch Vergessenes und Abgelegenes findet also gelassene Beachtung.<sup>10</sup>

### **MUSIK 1, op 19, 1. Satz**

Ein Werk von Andreas Romberg im Konzert also, dem Ernstfall der Musik: Die Musik drängt sofort. Das Klavier spielt nach vorne, das Cello

---

*Romberg-Forschung*. Jg. 2015, Heft 2, hrsg. im Auftrag der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Universität Vechta Klaus G. Werner und Wolfgang Mechsner, Wilhelmshaven 2015, S. 7–9.

6 Der Autor wirkt seit 2013 in der Arbeitsstelle mit.

7 »Der universellste aller Meister ist Mozart«. (Alfred Einstein, *Größe in Der Musik*, Zürich 1951. S. 129.)

8 Der Autor selbst begann seine Biographie über den Komponisten Wilhelm Petersen: »Ein zu Unrecht unbekannter Komponist? Fast scheut man sich, diese um Beachtung werbende Phrase zu verwenden, will sie doch oft nur die eigene Entdeckung ohne Augenmaß für den geschichtlichen Kontext aufwerten.« Wolfgang Mechsner, *Wilhelm Petersen. Leben und Werk. Biographie mit thematischem Werkverzeichnis*. Frankfurt 1996. S. V.

9 Die sich der Pop-Musik öffnende Musikwissenschaft ist da wohl am radikalsten und sorgt durch neue – natürlich innerhalb der Fachdisziplin heftig umstrittene – Orientierungen doch für eine gewisse Entspannung hinsichtlich eines hierarchisierenden Wertekanons. Der Begriff des »Werkes« wird dort apodiktisch abgelehnt, da er eine »unangemessene eigene Fortschreibung dieser eurozentristischen und hegemonialen akademischen wie kulturpolitischen Praxis« bedeute, so etwa Michael Ahlers unter Hinweis auf die maßgebenden Arbeiten von Peter Wicke. Michael Ahlers, »Pop-Musik-Analysen: Theorien, Techniken, Methoden.« In: *Diskussion Musikpädagogik*, 71, S. 27.

10 Zum Kanon Grundlegendes (auch Kontroverses) siehe Klaus Pietschmann, Klaus and Melanie Wald-Fuhrmann, *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. Ed. Text + Kritik, München 2013.

Andreas Rombergs Klavierquartett d-Moll op. 19

unterstützt den Schwung mit dem Punktierungsmotiv (T. 2), vom Klavier wieder aufgenommen. – Man halte hier einmal inne und stelle sich vor, wie es denn weiter gehen könne, wie dieser starke Anfangsimpetus vorwärts treibt, etwa durch eine Sequenzierung der ersten Phrase sich entwickelt zu einem satzartigen Thema (4+4+8): eine schnelle dramatische Musik.

Allegro spiritoso

V. *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Kl. *f*

4 *p*

Umso überraschender aber der tatsächliche 4. Takt: Das Klavier – unvermittelt allein gelassen – wird ausgebremst durch den neapolitanischen Sextakkord (der alte Akkord der Klage), die Musik sinkt resigniert zurück, und es braucht eine Weile, bis der Schwung wieder da ist. Alle Stimmen helfen da durchimitierend mit.<sup>11</sup> Die Form baut sich wieder auf, der Themenkomplex (14 Takte) findet allmählich wieder zum Anfangsschwung zurück.

Dieser Moment der Überraschung in Takt 4, diese besondere »Stelle« – geht es zu weit, hier von einer Art musikalischen Berührungsmomentes zu sprechen, dieser Moment, bei dem man im musikalischen Nachvollzug aufhorcht, den man »behält«, einer dieser Augenblicke, den jeder Musiker

11 »Kontrapunktische Strukturen tauchen nicht erst an Stellen auf, wo man sie noch am ehesten erwarten dürfte, nämlich in überleitenden und durchführenden Teilen, sondern brechen sich zur Erfindung der Thematik selbst gehörenden Substanz Bahn.« Klaus G. Werner, »Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs« in: *Die Musikforschung*, Jahrgang 2000, Heft 2, S. 174.

und Hörer kennt, der das Ohr für ein Werk aufschließen und gewinnen kann?<sup>12</sup>

Kurt Stephenson übrigens charakterisiert diesen ersten Satz op. 19 als »eine Art Programmmusik«<sup>13</sup>, da Romberg selbst dafür einen Hinweis im eigenen Werkverzeichnis liefere: »Am 23. November (1806), wo mir französische Einquartierung angesagt wurde.«<sup>14</sup> Aber die Musik braucht hier kein Programm, sie wirkt durch sich selbst. Es gibt keinen »Effekt«, sondern alles ist sich entwickelnder Zusammenhang: Klassik eben.

## Norddeutsche Frühromantik

Ein grundstürzend Neuerer war Andreas Romberg nicht. Er gehört nicht zu jenen vergessenen Künstlern, die »etwas erfanden oder in die Kulturgeschichte zum ersten Mal einschleppten, das spätere zur Vollendung führten«, auch nicht zu den »Bastlern und Übertreibern, Manieristen oder modisch Affektierten.«<sup>15</sup> Oder wie Friedrich Rochlitz in seinem Aufsatz kurz nach Rombergs Tod schrieb: »Solch ein bisher unbekanntes Land zu entdecken, war unserm Romberg nicht beschieden; besonnen aber und kenntnisreich, wie er war, vermied er jede Mischung und entschied sich ohne Hehl und eitle Selbsttäuschung zur Nachfolge.«<sup>16</sup>

---

12 Angeregt zu diesem Gedanken wurde der Autor durch Roland Barthes' Buch *Die helle Kammer* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985), der dort eine Art subjektzentrierter Fotografie-Theorie entwickelt. Vielleicht sind diese Berührungsmomente in der Musik jenem »punctum« vergleichbar, wie Barthes es nennt, um die besondere Wirkung zu erklären, die manche Photographien auf ihn als Betrachter haben. Punctum wäre eine Art unwillkürliche Besonderheit, die unmittelbar berührt. Das punctum ist ein »Detail . . . (das, was mich besticht)« (S. 52), »ein Detail bestimmt plötzlich meine ganze Lektüre; mein Interesse wandelt sich mit Vehemenz, blitzartig« (S. 59). Eine Analogie zum Erleben von Musik scheint da nicht abwegig, zumal Barthes' wenige aber eindruckliche Essays zur Musik ihn als profunden Musikkenner ausweisen.

13 Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte*, Veröffentlichung des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. XI, Hamburg 1938, S. 149.

14 Zit. n. Klaus G. Werner, »Vorwort« in: Andreas Romberg, *Ausgewählte Werke*, Beihefte zur Edition, 23: *Klavierquartett op. 19*, Wilhelmshaven 2012, S. 5.

15 Jens Jessen: »Schaut hin, sie leben,« in: *Die ZEIT*, Heft 2, 2015, S. 41. Die ZEIT titelte in der zweiten Januarausgabe 2015 »Die verkannten Genies« und stellte in kurzen Artikeln 12 Künstlerpersönlichkeiten vor. Die Komponisten darunter waren Giovanni Paisiello, Ferruccio Busoni und Fanny Hensel. Carl Philipp Emanuel Bach wurde im Hauptartikel von Jens Jessen gewürdigt.

16 Friedrich Rochlitz a. a. O., S. 128.

---

Dieser Text von Rochlitz markiert den Anfang einer Reihe von abwägenden Urteilen über Romberg nach dessen Tode. Waren die Urteile zu Lebzeiten des Komponisten bis etwa 1810 oft positiv bis begeistert, änderte sich später der Tonfall. Als möglicherweise gewichtigsten Grund konstatiert Jin-Ah Kim (mit Blick auf die Symphonien), »dass sich die Vorstellung davon, wie eine Symphonie idealerweise zu sein habe, zwischen dem Ende des 18. Jahrhunderts und 1820 radikal wandelte. Nicht mehr das ‚Maßhaltende‘, ‚Klare‘, ‚Ausgewogene‘, ‚Formschöne‘, sondern das ‚Bizarre‘, ‚Phantasieartige‘, ‚Wilde‘, ‚Kolossale‘ galt nunmehr als Inbegriff der neuen Symphonie, wofür Beethovens Symphonien als paradigmatisch gesehen wurden.«<sup>17</sup> Möglicherweise wollte Romberg – so etwa mit der Kantate *Die Kindesmörderin* (nach Friedrich Schiller) – auf den Zeitgeschmack mit »Romantisch Schauerlichen«<sup>18</sup> Sujets eingehen, Versuche, die allerdings keinen bleibenden Eindruck hinterließen.<sup>19</sup>

Nahezu bei jedem Autor über Romberg gab es diese relativierenden Bewertungen. Doch spürt man oft neben einer Sympathie für den Komponisten auch den Wunsch ihm gerecht werden zu wollen. So stellt etwa das Musikalische Conversations-Lexikon eine »echte künstlerische Gesinnung ... bei einem nicht gerade tiefen und reichen Talent« fest. Darüber hinaus habe Romberg aber gewusst wie »den Anforderungen seiner Zeit im besten Sinne des Worts zu genügen« sei. »Andreas Romberg wurde damit<sup>20</sup> der Hauptvertreter jener guten Musik, die für die Durchschnittskreise der allgemeinen Bildung immer Geltung behält.«<sup>21</sup>

Stephenson nimmt die Formulierung mit seiner Bemerkung – »nur ein Talent ... und nicht ein Genie« – am Ende seines biographischen Teils auf, möchte aber den Komponisten gleichfalls im gleichen Atemzug wertschätzen, verunglückt allerdings mit einer etwas eigenartigen Formulierung:

---

17 Jin-Ah Kim, »Vorübergehend ‚Klassiker‘ – Andreas Romberg und seine Symphonien«, in: *Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung*. Jahrgang 2014, Heft 1, hrsg. im Auftrag der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Universität Vechta Klaus G. Werner und Wolfgang Mechsner, Wilhelmshaven 2014, S. 73.

18 Stephenson a. a. O., S. 176.

19 So zitiert Ludwig Finscher einen Rezensenten der Leipziger Uraufführung 1810: »Ein seltsamer, sehr seltsamer Gedanke, eben dies Gedicht Schillers, und eben in dieser Weise in Musik zu setzen.« S. 175 ff.

20 Der Autor bezieht sich hier auf die *Glocke*.

21 Mendel/Reißmann, »Andreas Romberg«, in, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände* Bd. 8, Berlin 1877, S. 403.

»Aber es war nicht vergebens. Man fühlte dies bei seinem Hinscheiden«, um dann ein zeittypisch pathetisches Gedicht über Romberg zu zitieren: »Trauert, Söhne/Der ächten Kunst! und mög' ein neuer Sänger,/Ihm ähnlich, bald aus eurer Mitt' ersteh'n ...«<sup>22</sup> In seinem MGG Artikel formuliert Stephenson später so: »Als beschauliche, nach innen gekehrte Natur neigte Andreas früh zu universalem Kunstschaffen, dem er mehr und mehr seine besten Kräfte gewidmet hat. Ohne eine ausgeprägte Originalität entwickeln zu können oder über seine Zeit, der er volles Genügen tat, hinauszuweisen, hat er das Erbe Haydns und Mozarts in allen Gattungen mit seiner gediegenen, in der Motiv-Aufschließung und im Kontrapunkt gewandten Satzkunst norddeutsch abgewandelt, am bedeutendsten in seiner Kammermusik.«<sup>23</sup>

Es ist das Verdienst von Klaus G. Werner mit seinem Aufsatz aus dem Jahre 2000 seitdem Romberg mit der Einordnung in einer von der Wiener Klassik unabhängigen und eigenwertigen Entwicklungslinie einer Art objektiver Beurteilung unterziehen zu können.<sup>24</sup> Dabei verwies Werner auf Carl Dahlhaus und Ludwig Finscher, die in Publikationen der späten 90er Jahren zeigten, dass es da in der Tat eine ernstzunehmende Strömung jenseits der Wiener Klassik gab. Die Beiden konnten so die bis dahin gültige Fixierung auf die Wiener Klassik relativieren. So machte Finscher im neuen MGG (1996) eine »von der Wiener Klassik fast gänzlich unabhängige« Linie aus: »von C. Ph. E. Bach über Joh. Fr. Reichard bis zu den Frühromantikern.«<sup>25</sup> Und Carl Dahlhaus sprach von »Entwicklungen in zwei Regionen« im späten 18. Jahrhundert, eben in Wien und aber auch im norddeutschen Raum, in der er »Umriss einer regionalen geschichtlichen Kontinuität außerhalb der Wiener Klassik« sich abzeichnen sah.<sup>26</sup>

Werner ordnet in seinem Text Andreas Romberg dieser norddeutschen Linie zu, da dieser wichtige und lange Perioden seines Lebens in Hamburg gewirkt habe. Werner sieht darüber hinaus in den Haydn'schen Einflüssen auf Rombergs Oeuvre ein entscheidendes Merkmale Rombergscher Originalität: »Mehr denn je wird deutlich, dass die Aufteilung in ‚zwei Regionen‘ (Dahlhaus) eine Ergänzung darin finden sollte, die sich kreuz-

---

22 Stephenson, a. a. O. S. 119.

23 Kurt Stephenson, »Andreas Romberg« in MGG alt, Bd. 11, Kassel u.a. 1963, Sp. 858.

24 Werner 2000, a. a. O.

25 Ludwig Finscher, Artikel »Klassik«, in MGG neu, Sachteil Bd 5, Kassel 1996, Sp. 234.

26 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= NhdB 5), Laaber 1985, S. 340.

---

zenden Fäden wahrzunehmen und in die Musikgeschichtsschreibung zu integrieren.«<sup>27</sup>

Mit dieser Neuorientierung waren weiterhin sachlich orientierte, auf latente Wertung verzichtende Beschäftigungen mit Romberg möglich geworden. 2001 erschien innerhalb des *Handbuch der musikalischen Gattungen* ein umfangreicher Aufsatz von Friedhelm Krummacher: »Im Schatten Beethovens. Die Streichquartette der Vettern Romberg«<sup>28</sup> Weitere Untersuchungen erschienen von Ludwig Finscher<sup>29</sup> und Magda Marx-Weber.<sup>30</sup>

Der wohl wichtigste Aspekt in dem Aufsatz von Werner ist der Hinweis auf das frühromantische Element in Rombergs Werk: »Was sich in den Sinfonien Rombergs abzeichnet, lässt sich nicht allein unter dem Aspekt Klassik fassen. Es zeichnet sich eine Linie ab, die das Erbe von ‚Empfindsamkeit‘ sowie ‚Sturm und Drang‘ in der Musik fortführt, kultiviert und für die Kunst der Romantik vorbereitet.«<sup>31</sup>

## MUSIK 2, Larghetto Takt 42

»Romantische Vorerregungen«?<sup>32</sup> Ein unerwarteter zauberhafter Moment, der Klaviersatz zerstäubt sich in kleine Notenwerte, eine wahrhaft »schöne Stelle«<sup>33</sup>. Ein nur kurzer Des-Dur Moment im breit angelegten Satz, der sich im Wesentlichen in der Hauptart B-Dur und der Dominante bewegt.

---

27 Werner, a. a. O., S. 160.

28 Friedhelm Krummacher, »Im Schatten Beethovens. Die Streichquartette der Vettern Romberg«, in: *Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung*. Jahrgang 2016, Heft 3, hrsg. im Auftrag der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Universität Vechta Klaus G. Werner und Wolfgang Mechsner, Wilhelmshaven 2016, S. 92–111. (Vom Autor überarbeitetes Kapitel aus: Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband I *Von Haydn bis Beethoven* (Handbuch der musikalischen Gattung, Hrsg. S. Mauser, Bd. 6/1), Laaber 2001, S. 273–282.)

29 Siehe Fußnote 38.

30 Magda Marx-Weber: »Andreas Rombergs Messias-Komposition«, in: *Klopstock und die Musik*, Beeskow 2005, S. 85–97. Zum Forschungsstand siehe auch Klaus G. Werner: »20 Jahre Romberg-Forschung in Vechta« in *Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung*. Jahrgang 2014, Heft 1, hrsg. im Auftrag der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Universität Vechta Klaus G. Werner und Wolfgang Mechsner, Wilhelmshaven 2014, S. S. 52f.

31 Werner 2000, a. a. O., S. 174

32 Stephenson, a. a. O., S. 119.

33 Dazu Fußnote 37.



Andreas Rombergs Klavierquartett d-Moll op. 19

Man kann dem Satz eine an der Sonatensatzform angelehnte Form zu Grunde legen. Doch bleibt ein Vorbehalt, fehlt diesem Satz doch jene polare Spannung, wie sie dem Sonatensatz eigen ist. Die Musik breitet sich aus in einer Art fortspinnenden Fließens in B-Dur mit ausgeprägten Dominantpendeln. Es gibt allerdings eine evidente Reprisensituation in Takt 66.

1-36	37-65	66-80
Erster Teil	Mittelteil	Reprise
B-Dur (+ Dominantpendel)	b-Moll (über C-Dur nach F-Dur)	B-Dur

Die in den Fokus genommene Des-Dur Stelle taucht nun gerade dort im Satz auf, wo die Vermollung der Tonika B-Dur (die einzige tonartliche Ausweitung) wieder »zurückgeholt« werden muss, formal an der Stelle, wo die Form sich »rundet«, also kurz vor der Reprise.

---

Der Verzicht auf umfangreichere modulatorische Arbeit gibt dem Satz Ruhe und Tiefe, wie sie großen langsamen Sätze der Klassik zu Grunde liegt – und gibt Raum für ausgiebige Figurations- und Variationskünste:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, marked 'Larghetto' and 'p'. It features a slow, melodic line with long notes and some grace notes. The middle and bottom staves are for Klavier (Kl.) in treble clef. The middle staff is marked 'dolce' and the bottom staff is marked 'mf p'. Both piano parts feature dense, rhythmic figuration with many sixteenth and thirty-second notes, creating a complex texture. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

## Pour le Pianoforte ...

Diese Figurationstafel wie auch das folgende Beispiel zeigen, dass Romberg mit dem Klavier umgehen konnte. Gemessen am Umfang des Gesamtwerks hat er allerdings eine verschwindend geringe Anzahl an Werken geschrieben, in denen das Klavier eine Rolle gespielt hat. Dabei konnte er offenbar recht gut Klavier spielen. Er hatte bei Joseph Anton, dem Domorganisten in Münster (seit 1782) Kompositions- und Klavierunterricht bekommen.<sup>34</sup>

Die Beispiele zeigen, welchen Klavierstil Romberg beherrschte: Es ist der Stil des (früheren) Mozarts. Evident wird diese Einschätzung, wenn man diesen Klaviersatz mit den Klavierwerken Beethovens (den Romberg aus der gemeinsamen Zeit in der Bonner Hofkapelle kannte) vergleicht: man sehe etwa auf die um 1805 entstandenen drei Sonaten op. 31 oder die Eroika-Variationen op. 35, von Beethoven selbst erklärtermaßen in »ganz neuer Manier« komponiert.<sup>35</sup> Der Klavierstil Rombergs ist – wenn man so will – um die Entstehungszeit von op. 19 – 30 Jahre alt.

---

<sup>34</sup> Rombergs Dankbarkeit für den Lehrer zeigte sich an der Tatsache, das Anton Widmungsträger seiner dritten Symphonie op. 33 war.

<sup>35</sup> Zit. nach Dahlhaus, *Beethoven*, Laaber 1988, S. 15 und ebd.. S. 208: »Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten«, so schreibt Beethoven nach der Komposition von op. 28. Ein Satz, der Romberg wohl wesensfremd gewesen wäre.

MUSIK 3, 1. Satz Takt 15ff

The musical score shows five staves. The top three staves are for Violin (V.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.), each with a whole note followed by a rest. The fourth staff is for Piano (Kl.), starting with a forte dynamic (f) and a sixteenth-note pattern. The bottom two staves show the piano's right and left hands, with the right hand playing a complex sixteenth-note figure and the left hand providing a steady bass line.

Neben zahlreichen Klavierliedern gibt es ein weiteres Werk mit zentraler Klavieraufgabe: die drei Sonaten op. 9 aus dem Jahr 1804/05, also etwa zeitgleich mit der Entstehungszeit von op. 19. Es scheint eine Zeitspanne gewesen zu sein, in der Romberg dem Klavier besonders zugeneigt war. Er komponierte diese Werke offenbar, weil er sie mit seiner Schwester Therese spielen wollte. Der ungewöhnliche Titel stellt das Klavier als Hauptinstrument heraus: „Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d’un violon“. Stephenson schätzte diese »sehr gründlich gearbeitete Kammermusik«: »Die Stücke gehören wie die Solosonaten op. 32 zu den wertvollsten, neuer Belebung durchaus würdigen Arbeiten des Meisters.«<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Stephenson a. a. O., S.154.

---

## Ein Konzert und »schöne Momente« ...

### MUSIK 4, Finale



Keine spektakuläre Stelle im Finale (T. 177f), aber ein schöner schlichter Einfall: die Achtelfigurationen liegen gut in der Hand, der Pianist erinnert sich gerne. Vorangegangen war (vor einer groß angelegten Schlussgruppe in D-Dur) wieder eine Art Absinken ins d-Moll, *morendo*, man erinnert den Beginn ... Fermate auf der Dominante A-Dur, eine Art retardierender Moment. Dann aber die entschlossene Wendung, die das 2. Thema des Satzes (hier im Cello) in D-Dur bringt, vom Klavier liebenswürdig umspielt.

Es sind diese vielen kleinen Stellen, die einem das Werk liebenswert machen, die dem Hören und Spielen eben jene »Berührungsmomente« bieten, die »Stellen«, die das Werk in seiner Ganzheit ausschließen.<sup>37</sup> Und wenn sich das Klassische mit dem Schmelz des Frühromantischen zu verbinden weiß, berührt die Musik Andreas Rombergs unmittelbar, wirkt als Musik durch sich selbst.

Fremd bleibt einem die Seite des Komponisten, welche sich vor allem in der *Glocke* zeigt. Dieser »biedere Ton«, den Ludwig Finscher konstatiert<sup>38</sup> und der offenbar in der bürgerlichen Gesellschaft bis in das 20. Jahrhundert hinein goutiert wurde – Finscher spricht vom »Repräsentations- und

---

<sup>37</sup> Wusste Theodor W. Adorno dieses »Hören von Stellen« zwar grundsätzlich zu verurteilen, so etwa: »Wer atomistisch hört, vermag es nicht, Musik ... sinnlich als Geistiges wahrzunehmen«, so fordert er (im gleichen Zusammenhang) in seiner berühmten Radiosendung (1964) »Schöne Stellen« gerade dieses Hören als »Komplement« des von ihm ansonsten favorisierten »strukturellen Hören« und als eine »Konkretion« desselben. Theodor W. Adorno, »Schöne Stellen«, in: *Musikalische Schriften*, Bd. V, Frankfurt 1984, S. 695 und S. 697.

<sup>38</sup> Ludwig Finscher, »Musik für das Bürgertum. Bemerkungen zu Andreas Rombergs Schiller-Kompositionen«, in: *Dichtungen Friedrich Schillers im Werk Franz Schuberts*, Bericht über das Schubert-Symposium Weimar 2005, Schubert Jahrbuch 2003/2005, Duisburg 2003/2005, S. 175.

Identifikationsobjekt der bürgerlichen Ideologie«<sup>39</sup> –, erscheint heute allzu zeitgebunden. Dass Romberg »die Konkurrenz mit Beethoven nicht«<sup>40</sup> annahm, machte ihn schnell zum Unzeitgemäßen, wie man es auch an seinem Violinspiel festmachte.<sup>41</sup> Paganinis Konzertreisen ab 1810 waren hier Signaturen einer neuen Musikepoche. Und so blieb er ein »zeitweiliger Klassiker« (Kim), ein Komponist »zeitenthobener Meisterschaft«<sup>42</sup>, ein »bemerkenswerter Musiker«<sup>43</sup>, dessen Büste es immerhin als einer von 18 berühmten Komponisten ins 1819 neu erbaute Nationaltheater in Berlin schaffte.<sup>44</sup>

\*\*\*

Es war ein schönes Konzert in Vechta, eines was Spieler und Publikum leicht werden lässt und inspiriert zu freundlichen Gedanken. Und das Klavierquartett von Andreas? Eben »geistweckend, bildend, erfreuend«<sup>45</sup>, es braucht kein »ganz erstaunlich«, keinen vergleichenden Seitenblick ... Und das gut gelaunte Klavierquartett seines Cousins Bernhard war ein heiterer, effektvoller Nachbar. Und Mozart? ... War halt Mozart.

---

39 ebd. S. 175.

40 Krummacher 2016, a. a. O., S. 110

41 Vgl. Bert Hagels, »Meisterwerke im Schatten: Andreas Rombergs Violinkonzerte«, in: *Beiträge zur Andreas-Romberg-Forschung*. Jahrgang 2015, Heft 2, hrsg. im Auftrag der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Universität Vechta Klaus G. Werner und Wolfgang Mechsner, Wilhelmshaven 2015, S. 66–89.

42 Hagels, a. a. O., S. 89.

43 Krummacher 2016, a. a. O., S. 104

44 Martin Blindow, »Andreas Romberg. Quellen zu seiner Biographie«, Serie III Editionen Band 2., edited by Karlheinz Höfer / Klaus G. Werner. Vol. Band 2, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2016. S. 9f

45 S. Fußnote 1