

Inhalt / Contents

1 *Äußerst bewegt* (♩ = 104) 1

2 *Sehr innig und nicht zu rasch* (♩ = 72) 6

3 *Sehr aufgeregt* (♩ = 138) 14

4 *Sehr langsam* [♩ = 66] 20

5 *Sehr lebhaft* (♩ = 160) 28

6 *Sehr langsam* [♩ = 84] 28

7 *Sehr rasch* (♩ = 144) 30

8 *Schnell und spielend* (♩ = 108) 33

Seinem Freunde F. Chopin zugeeignet

KREISLERIANA

FANTASIEN

Robert Schumann (1810–1856)

Opus 16

Herausgegeben von Hans Joachim Köhler

Äußerst bewegt (♩ = 104)

1

3

5

7

f

f

sf

sf

f

f

*) Erste Ausgabe ohne Wiederholung.

*) First edition without repetition.

*) Première édition sans répétition.

Musical score system 1, measures 1-11. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *ff* and *sf*. Fingerings 1, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2 are indicated. A box containing the number 9 is placed above the first measure.

Musical score system 2, measures 12-14. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *sf*. Fingerings 1, 2, 3, 1 are indicated. A box containing the number 12 is placed above the first measure.

Musical score system 3, measures 15-17. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *sf* and *f*. Fingerings 5, 3, 5, 5, 5 are indicated. A box containing the number 15 is placed above the first measure.

Musical score system 4, measures 18-20. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *f*. A box containing the number 18 is placed above the first measure.

Musical score system 5, measures 21-23. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *ff*. Accents (>) are present. Fingerings 2, 2 are indicated. A box containing the number 21 is placed above the first measure.

Musical score system 6, measures 24-26. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics include *sf* and *f*. Fingerings 5, 4, 1 (m.d.), 5, 4, 5, 4 are indicated. A box containing the number 24 is placed above the first measure. A double bar line with repeat dots is present at the end of the system.

*) Erste Ausgabe ohne Wiederholung.
Edition Peters

*) First edition without repetition.
10476

*) Première édition sans répétition.

NACHWORT

Mit den 1838 geschriebenen *Kreisleriana* wird die frühe Gruppe von Klavierwerken Robert Schumanns überschaubar. Bereits den in der Heidelberger Studienzeit komponierten *Abegg-Variationen*, dem Erstling unter den zu Lebzeiten veröffentlichten Werken, verlieh Schumann Eigenschaften, durch die sich sein jungendliches Schaffen überhaupt auszeichnet. Es weist bestimmte Züge in unterschiedlicher Akzentuierung auf, die es von dem damals verbreiteten pianistischen Blendwerk entscheidend abhob, die aber andererseits auch Ursache dafür sind, daß es das volle Verständnis breiter Hörerkreise entbehren mußte. Die frühen Werke Schumanns sind geprägt durch poesievolle und charakteristische Sinngebung, ästhetische Neubewertung und Verfeinerung der Variationstechnik und durch eine weniger expansive als vielmehr sensibilisierte Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten des Klavierspiels. Zugleich verbirgt sich in der Chronologie der Klavierwerke Schumanns bis etwa 1838 die sich allmählich verstärkende Neigung zur Selbstcharakterisierung, die in den *Kreisleriana* einen Höhepunkt findet. Schumann heftet sehr häufig – sei es innerhalb der schriftstellerischen Tätigkeit oder der musikalischen Sphäre – seine Gedanken an in seiner Umgebung oder in der Vorstellung lebende Gestalten. Zwar findet diese künstlerische Haltung eine Parallele in der Literatur der Zeit, bei Jean Paul oder E. T. A. Hoffmann, aber Schumann vermochte es, Züge seines eigenen Wesens mit diesen „Personen“ unlöslich zu verquicken.

Die Davidsbündlerschaft, jene streitbare Schar der Gleichgesinnten, begann in der von ihm geführten *Neuen Zeitschrift für Musik*, aber auch in den Klavierwerken, etwa vom *Carnaval* op. 9 (1835) an, eine Rolle zu spielen. Doch findet sich statt der zahlreichen „Masken“ des *Carnaval* schon in der Sonate op. 11 (1835) und vor allem in den *Davidsbündlertänzen* op. 6 (1837) das Doppelantlitz seines Wesens, so wie er es selbst erforscht hatte, in den Gestalten Florestan und Eusebius verkörpert. Zur Kunst der Charakterisierung trat zunehmend die künstlerisch reflektierte Erkenntnis seiner eigenen Persönlichkeit, die Kunst der Darstellung weicht der Identifizierung. Dieser Prozeß ist in den *Kreisleriana* am weitesten fortgeschritten.

Dennoch wäre es einseitig, wollte man in diesem Zyklus nur die Zerrissenheit und die an die Grenze der Allgemeinverständlichkeit getriebene Individualisierung der Schumannschen Musik in den acht außerordentlich verschieden- und neuartigen Stücken sehen. Es gehört zu den großen Ereignissen in der Geschichte des musikalischen Denkens, daß Schumann, treu seinem Streben, daß „gute Musik herauskommt, die immer auch rein als Musik befriedigt“¹, das gleiche Werk als ein Ergebnis der „persönlichen Bach-Renaissance“² zu erkennen gibt. Schumann bannt das Gewagte, Übersteigerte durch die neuerlebte polyphone Dimension.

Seit Wasielewski, einem der ersten Schumann-Biographen, wird versucht, die Beziehungsebene E. T. A. Hoffmann – Kreisler – Schumann näher zu bestimmen. Wasielewski erwähnt E. T. A. Hoffmann, der in seinen Schriften die Leiden des exzentrischen Kapellmeisters Kreisler schildere, die zugleich Selbstbekennt-

nis des Dichters selbst seien³. Korte bezeichnet das Werk als „gelungenste Selbstporträt Schumanns, ja ganz allgemein des romantischen Künstlers, wie er in Kapellmeister Kreisler eine dichterische Variante besaß“⁴. Karl H. Wörner äußert die Vermutung, daß Schumann bei der Lektüre der 1819 erschienenen *Lebensansichten des Katers Murr* von Hoffmann durch einige besonders gut musikalisch nachempfindbare Passagen des Romans möglicherweise zur Komposition angeregt worden sei⁵.

Ebenso legitim ist die Annahme, daß die *Kreisleriana* ein musikalischer Niederschlag seiner Erinnerung an Ludwig Böhner sind, den er mit der Gestalt Kreislers in Verbindung bringt und über den er schon 1834 an von Fricken schreibt: „Das neueste und bedeutendste ist, daß der alte Ludwig Böhner gestern hier Konzert gegeben hat. Sie wissen, daß er in seiner Zeit so berüht wie Beethoven war und dem Hoffmann als Original zu dessen Kapellmeister Kreißler saß. Aber seine ärmliche Erscheinung hat mich niedergedrückt. – Der alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze – das ist sie. Vorgestern phantasierte er ein paar Stunden bei mir; die alten Blitze schlugen hier und da hervor, sonst ist aber alles dunkel und öde . . . Hätte ich Zeit, so möcht ich einmal für die Zeitung *Böhnerianen* schreiben, zu denen er mir selbst viel Stoff gegeben.“⁶

Die Vielfalt der gedanklichen Beziehungen, die sich an das Werk knüpfen, wäre nicht erfaßt, würde man übersehen, daß Schumann es ursprünglich seiner Braut Clara Wieck widmen wollte. Während ihrer Wienreise entstand das Werk von März bis Mai 1838, wie die meisten seiner frühen Werke durch sie inspiriert. Am 13. April 1838 teilte er ihr brieflich mit: „*Kreisleriana* will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen“⁷. Allerdings konnte ein musikalischer Gedanke Claras (wie etwa in op. 6) nicht nachgewiesen werden. Auch die Zuordnung der Stücke zu den Namen Florestan und Eusebius begegnet nicht mehr, wohl weil der hohe Anspruch des Opus 16 eine solche Einengung zurückwies. Dennoch darf man die B-Dur-Stücke als Eusebische, die in g-Moll stehenden als Florestansche ansehen, aber auch das einleitend d-Moll-Stück und Nr. 7 in c-Moll entsprechen der wilden Natur Florestans. Diese zyklische Einheit d B g B g B c g wird von einer weiteren Gruppierung überlagert: Nr. 2, 4 und 6 bilden die regelmäßig eingestreuten Ruhepunkte, verhalten sich aber zugleich wiederum kontrastbildend zu den sie umgebenden Kompositionen.

Das leidenschaftlich synkopierte und akzentuierte Eröffnungstück gewinnt durch quasi-Bachsche tokkatenhafte Motorik Konsequenz, vielleicht sogar einen Zug der Unerbittlichkeit. Es schließt sich das weitausgeführte lyrisch-liedhafte Stück Nr. 2 an. Beide haben in den Innenpartien jeweils den Gegensatz in sich: Nr. 1 den sensiblen, homophonen Mittelteil, Nr. 2 die beiden Intermezzi, das erste ein lebhaftes Fugato, das zweite in freien Imitationen der Außenstimmen dahinstürmend. Eine Synthese dieser Elemente gelingt Schumann in dem *Langsamer* überschriebenen Teil: Choralartige Kantabilität wird im doppelten Kontrapunkt geboten und erhält dennoch typische Eigenschaften eines klangfarbigen Klavierstils. Der dritte Satz steigert sich zu uner-

REVISIONSBERICHT

Abkürzungen: ED = Erstdruck, ZA = Zweite Ausgabe, CS = Clara-Schumann-Ausgabe, NA = Neuausgabe, O. S. = Oberes Klaviersystem, U. S. = Unteres Klaviersystem.

ZA dient als Quelle. Hinweise auf in ED abweichende Fassungen, die dem Text der NA beigegeben wurden (Kleinstich), erfolgen abgekürzt durch TNA (Text der Neuausgabe). MM-Angaben in runden Klammern sind Empfehlungen des Herausgebers, in eckigen Klammern gegebene MM-Angaben entsprechen ZA (Nr. 4 und 6).

Nr. 1 Äußerst bewegt

T. 1–8: ED ohne Wiederholung.

T. 8, prima und seconda volta, O. S.: Alle Quellen a''' ohne Akzent.

T. 9–24: ED ohne Wiederholung.

T. 15 O. S.: CS faßt je 3 Noten unter einem Bogen zusammen ab 5. Note, bis 10. Note des Folgetaktes.

U. S.: CS ohne Staccato-Punkt zu 1. Note.

T. 20 U. S.: Alle Quellen notieren 2. Note altertümlich: NA vereinfacht.



T. 25: ED und CS pp-Angabe.

CS faßt 1.–3. und 3.–5. Note zu Triolen zusammen.

T. 34 O. S.: ED ohne Bogen von letzter Note zu 1. Note des Folgetaktes.

T. 40: ED und CS *ritard.*-Angabe nach 5. Note. NA gleicht an.

T. 46 O. S.: Vgl. T. 34.

T. 63 O. S.: Vgl. T. 15.

T. 68 U. S.: Vgl. T. 20.

Nr. 2 Sehr innig und nicht zu rasch

Auftakt zu T. 1: ED mf-Angabe.

T. 1, 3, 11, 21, 23, 55, 57, 65, 75, 77, 139: In den Quellen uneinheitliche Zuordnung der Crescendo-Decrescendo-Gabeln zu den Systemen. NA nimmt in Mitte.

T. 2 und 4: ED f-Angabe zu 1. Zählzeit.

T. 4: ZA ohne p-Zeichen zu letzter Zählzeit. NA ergänzt analog ED und CS.

T. 10 und 11 O. S.: ED abweichender Text, vgl. TNA.

T. 12, 16, 18, 66 U. S.: NA ergänzt Bogen von letzter Note der Unterstimme zu 1. Note des Folgetaktes.

T. 20 O. S.: ED Bogenende erst letzte Note.

ED ohne Angabe *Im Tempo*. Alle Quellen ohne p-Zeichen, NA ergänzt analog Auftakt zu T. 1.

U. S.: NA ergänzt in allen Quellen fehlenden Bogenansatz auf d analog T. 22.

T. 21 O. S. und U. S.: ED ohne Bogen.

T. 22: vgl. T. 2.

O. S.: ED ohne Bogen bis T. 23, letzte Note.

U. S.: ED und ZA ohne Bogen bis T. 23, letzte Note. NA ergänzt analog CS und T. 2/3.

T. 24: Vgl. T. 2.

T. 28: ED und CS *ritard.*-Angabe.

T. 31: ED ohne Vorschlagnoten.

Intermezzo I

T. 38 U. S.: CS 1. Sechzehntelnote mit Punkt.

T. 39 O. S.: In allen Quellen Behaltung des a' nach oben. NA ändert.

T. 41 O. S.: Alle Quellen versehen Achtelnote c' mit Punkt. NA ändert.

U. S.: ED und CS *Marcato*-Zeichen zu letzter Note.

T. 46–54: ED ohne Wiederholung.

T. 47 O. S.: ED 6. Sechzehntelnote ges.

T. 50 O. S.: ED letzte 3 Sechzehntel ohne Staccato-Punkt.

T. 52 O. S.: ED letzte 3 Sechzehntel ohne Staccato-Punkt.

T. 53 O. S.: ED Notenfolge d'', a, d', c', b ohne Staccato-Punkt.

T. 54, seconda volta, U. S.: ED Noten f, es ohne Bogen.

Erstes Tempo

Auftakt zu T. 55 bis letzter Viertelwert, T. 74, entfällt in ED.

T. 69 U. S.: ED und CS balken durchgehend. NA entspricht T. 15.

T. 74: ZA ohne p-Zeichen zu letztem Viertel. NA entspricht CS.

O. S.: ED ohne Bogen bis letzte Note, T. 75.

T. 76: Vgl. T. 2.

O. S.: ED ohne Bogen von letztem Viertelwert bis letzte Note, T. 77.

T. 78: Vgl. T. 2.

T. 82: ED und CS *ritard.*-Angabe.

O. S.: ED endet Bogen auf 4. Note.

T. 88 O. S.: ED Bogen ab 1. Note bis T. 89, 4. Note.

T. 90 O. S.: ED und CS Halsierung nur nach unten.

Intermezzo II

T. 99 letzter Viertelwert bis T. 118: ED ohne Wiederholung.

CS pp-Angabe zu letztem Viertelwert.

T. 105 O. S.: ED Bogen von e'' bis T. 106, Viertelnote b'.

T. 107 und 108 O. S.: ED und CS Akzente zu b'.

T. 109 U. S.: ZA letztes Sechzehntel ohne Staccato-Punkt.

NA entspricht ED, CS und O. S.

T. 117: ED und CS *ritard.*-Angabe zu letztem Viertel.

Langsamer

T. 119 und 123 O. S.: ED und ZA halsieren cis' als Achtel nach oben,

CS nach unten. NA kennzeichnet als Viertel.

T. 121 und 125: ED und CS *ritard.*-Angabe.

T. 127 U. S.: ZA 3. Note, c, als Achtel notiert. NA entspricht ED und CS.

T. 129 U. S.: ZA und CS angebundenes gis als Achtel notiert. NA entspricht ED.

T. 140 O. S.: ED und CS 1. Note ohne Akzent.

U. S.: ED notiert Sechzehntel durchgängig als Achtel.

T. 142 U. S.: ED ohne Bogen zu 2.–4. Achtel.

T. 146: Vgl. T. 121.

T. 147: In ED Einschub analog T. 21–27, CS in Kleinstich.

T. 148 bis 150 U. S.: ED ohne Bogen zu Oberstimme.

T. 162: ED und CS *Adagio*.

Nr. 3 Sehr aufgereg

T. 1 ff: Bogen zu Triolengruppen zugleich Funktion des Artikulationsbogens in den Quellen. Beweis: doppelte Bogung in ZA, T. 116/117 U. S.

T. 1: ED ohne p-Angabe zu Oberstimme.

O. S.: CS ohne Bogen zu 2. Triolengruppe.

T. 2 O. S.: ED ohne Akzent auf g.

T. 4 U. S.: CS Staccato-Punkt zu 1. Note.

T. 5 O. S.: ZA ohne Staccato-Punkt zu c'. NA folgt ED und CS.

T. 8 U. S.: CS letzte Note mit Staccato-Punkt.

T. 14 O. S.: CS ohne Staccato-Punkt zu 4. Note und ohne Bogen zu letzten beiden Noten.

T. 18–20: ED Diminuendo-Zeichen zu letzten Noten in U. S. In ZA an gleicher Stelle Akzent in Mitte. NA setzt Akzente zu beiden Stimmen. CS Akzente nur zu U. S.

T. 24 O. S.: ED und CS mit Akzenten zu den Sechzehntelnoten b und g.

U. S.: ED und CS mit Staccato-Punkt zu letzter Note.

T. 25: ED und ZA Akzente zu 1. und 2. Viertelwert in Mitte. NA setzt Akzente zu den Stimmen. CS ohne Akzente.

T. 29 O. S.: ED Staccato-Punkt zu 2. Note.

T. 31: CS f-Zeichen zu 1. Note in Mitte.

Etwas langsamer

T. 34: ZA und CS ohne Crescendo-Gabel. NA gleicht an ED an.

T. 36 O. S.: CS markiert g' zugleich als Sechzehntel, c' lediglich als Achtel.

T. 40: ED *ritard.*-Angabe zu Quintole.

T. 41 O. S.: ED ohne Pause zu 1. Viertel der Oberstimme.

Prima volta, 2. Takt O. S.: Alle Quellen enden Bogen auf b. NA berücksichtigt Anschlußtakt 34.

T. 55: ED und CS *ritard.*-Angabe zu 2. Takthälfte.

T. 62 U. S.: ED führt Bogen ab Sechzehntel des bis T. 63, es'.

T. 68 O. S.: CS Bogenende bei b'.

T. 76 O. S.: Alle Quellen ohne Kennzeichnung der Sechzehntelnoten zu letztem Viertelwert als Quintole.

O. S. und U. S.: ED keine Bögen zu Sechzehntelnoten auf letztem Viertelwert.