

# INHALT

1. **Markiert und kräftig** ( $\text{♩} = 108$ ) Seite 3



2. **Äußerst rasch und mit Bravour** ( $\text{♩} = 92$ ) Seite 11



3. **Leicht und mit Humor** ( $\text{♩} = 138$ ) Seite 22



4. **BallmäÙig. Sehr munter** ( $\text{♩} = 66$ ) Seite 28



5. **Rauschend und festlich** ( $\text{♩} = 116$ ) Seite 34



6. **Sehr lebhaft, mit vielem Humor** ( $\text{♩} = 72$ ) Seite 44



7. **Äußerst rasch** ( $\text{♩} = 116$ ) Seite 52



8. **Sehr lebhaft** ( $\text{♩} = 100$ ) Seite 56



Herrn Adolph Henselt zugeeignet

# NOVELLETTEN

Robert Schumann (1810-1856)

op. 21

Herausgegeben von Hans Joachim Köhler

Markiert und kräftig (♩ = 108)\*)

1

6

11

16

\*) Einklammerung in ED.  
Brackets in ED

21 Trio

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A large slur covers measures 21-23. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 24-26. The system continues the grand staff. Measure 24 begins with a new phrase. The piano accompaniment continues with eighth notes. A large slur covers measures 24-26.

Musical notation for measures 27-29. The system continues the grand staff. Measure 27 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment continues with eighth notes. A large slur covers measures 27-29.

Musical notation for measures 30-32. The system continues the grand staff. Measure 30 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings 5, 4, 5 are shown in the treble clef. A large slur covers measures 30-32.

Musical notation for measures 33-35. The system continues the grand staff. Measure 33 is marked with *ritard.* and fingerings 4, 3, 4, 3. Measure 34 is also marked with *ritard.* and fingerings 5, 3, 5. Measure 35 starts with a *pp* dynamic. A large slur covers measures 33-35.

36

Musical score for measures 36-38. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present.

39

Musical score for measures 39-41. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes.

42

Musical score for measures 42-44. The right hand features a more active melodic line with frequent slurs and ties. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

45

Musical score for measures 45-47. The right hand includes fingerings (1-5) and slurs. The left hand accompaniment features some rests and a dynamic marking of *pp*.

48

Musical score for measures 48-50. The right hand includes fingerings (1-4) and slurs. The left hand accompaniment features a dynamic marking of *f* and includes triplets.

# NACHWORT

„Von mir sind jetzt vier Hefte *Novelletten* erschienen, innig zusammenhängend und mit großer Lust geschrieben, im Durchschnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes, wo ich auf den Grund gekommen“<sup>1</sup> schreibt Schumann an H. Hirschbach am 30. Juni 1839. Fast beiläufig erscheint diese Reminiszenz am Schlusse des Briefes, und doch ist sie so konzis und treffend in jedem Worte, daß sie zum Ausgangspunkt von Überlegungen genommen werden kann, die die Frage nach der inneren Verbindung zwischen den acht in Kolorit und Form sehr unterschiedlichen Stücken stellen. Selbst wenn Schumann im Jahre 1843 von den Klavierwerken, die er für seine besten hält (op. 12, 16, 21 und 28), kein Exemplar mehr auftreiben kann und bedauernd bemerkt, daß sie alle nur wenig bekannt geworden sind<sup>2</sup>, so sind doch die an Hirschbach gerichteten Zeilen prophetisch im Hinblick auf die heutige Beliebtheit der *Novelletten*, die doch sicherlich nicht zuletzt in ihrem heiter-gelösten Grundcharakter beschlossen liegt. Allerdings sei gesagt, daß sich weder in der Literatur noch im allgemeinen Bewußtsein die Vorstellung von einem Zyklus durchgesetzt hat. Einige Stücke werden häufig einzeln gespielt (Nr. 1, 2, 5, 8), andere hingegen (Nr. 3, 4, 6, 7) widersetzen sich einer Herauslösung aus dem Verband entschieden. Schumann selbst, der Franz Liszt die zweite *Novellette* einzeln zuschickt<sup>3</sup> (vermutlich noch vor Fertigstellung des Gesamtwerks), hat nichts dagegen einzuwenden, daß Clara dieselbe öffentlich spielt<sup>4</sup> („... mit der zweiten in D würdest Du den meisten Effekt machen – gewiß; das hat Anfang und Ende, spinnt sich gut aus, daß das Publikum folgen kann, und das Trio hat auch einen guten Gesang...“), ja er spekuliert sogar darüber, ob die in E (Nr. 7) oder die genannte (Nr. 2) „mehr wirken wird“<sup>4</sup>. Aber er stellt doch z. B. bezüglich der 6. in A-Dur mit Klarheit fest: „... das wirkt nur im ganzen Zyklus...“<sup>4</sup> Diese Bemerkung berührt sich mit dem im o. g. Hirschbachbrief gegebenen Hinweis auf das „Innig-Zusammenhängende“ der Stücke und mit der folgenden Äußerung gegenüber Fischhof vom 3. April 1838: „Nächstens erscheint viel. So ist mir’s noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit – drei [sic!] Hefte *Novelletten* (größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten)...“<sup>5</sup> Der Suche nach diesem „Zusammenhang“ wird durch die in der Schumannliteratur zu findenden Annotationen zu op. 21 nicht die Richtung gewiesen. Wasielewski<sup>6</sup> spricht von zugrundeliegenden Erlebnissen in Verbindung mit Clara und betrachtet die Form der Stücke als dem Lied bzw. Rondo angenähert; Dahms<sup>7</sup> schließt sich an und konstatiert, daß der Komponist von einer Verarbeitung der musikalischen Themen (auf Nr. 6 bezogen) hier Abstand genommen habe, daß im übrigen ein Einfluß Mendelssohns zu erkennen sei. – Um dem zyklischen Gedanken näherzukommen, muß etwas weiter ausgeholt werden. In jedem der Klavierwerke seiner ersten großen schöpferischen Phase bis 1840 sucht Schumann nach einer spezifischen Lösung des sich vor ihm immer wieder aufrichtenden Problems der Weiterentwicklung überkommener Formen, um sie seinem Streben nach subjektivem und doch allgemeingültigen, konventionsfreien Ausdruck anzupassen. War der von der Literatur her angeregte Inhaltsbezug am prägnantesten in den *Papillons op. 2* sichtbar, so schlug sich persönliches Erleben am differenziertesten in den beiden Großwerken, der *Sonate op. 11* und der *Fantasie op. 17*, beide Auseinandersetzungen mit der überlieferten Sonatenform, nieder. Zu einer zyklischen Großform gelangte Schumann in seinen *Davidsbündlertänzen op. 6*, deren Binnenstruktur derjenigen der *Novelletten* am nächsten zu stehen scheint. Seine oft zitierte Äußerung zum ehemaligen Lehrer H. Dorn gibt den Fingerzeig auf den emotionalen Hintergrund

dieser Gruppe von Werken: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die *Davidsbündlertänze* und die *Novelletten* [op. 14, 11, 6, 21] hat sie beinahe allein veranlaßt.“<sup>8</sup> Die Kampfposition Schumanns gegen den Vater Claras, Friedrich Wieck, der sich mit verbissenem Egoismus gegen die Verbindung Roberts mit Clara wehrte, wird ebenso wie seine psychische Verfassung in jedem der Werke individuell abgespiegelt. Die *Sonate op. 11* entspricht einer zugleich vornehmen und leidenschaftlichen Werbung, die *C-Dur-Fantasie op. 17* wird beherrscht von der Größe der inneren Überwindung der Verzweiflung. – In den unmittelbaren biographischen Kreis treten wir mit der Betrachtung eines Briefes an Clara (vom 6. Februar 1838), die sich zur Zeit in Wien befand, während die von ihm wegen ihrer Einfachheit und Natürlichkeit geschätzte Sängerin Clara Novello in Leipzig gastierte und ebenfalls sich anschickte, nach Wien zu reisen – möglicherweise hat die Duplizität der Ereignisse und Namen den für derartige Parallelen empfänglichen Schumann zur Namensgebung des Zyklus veranlaßt). „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel komponiert in den letzten drei Wochen – *Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdige – und das Ganze ‚Novelletten‘ genannt; weil Du Clara heißt und ‚Wiecketten‘ nicht gut genug klingt.*“<sup>9</sup> Wichtig zu wissen ist, daß Robert und Clara große Hoffnungen an den Wien-Aufenthalt Claras knüpften. Wiecks Forderung, daß beide sich außerhalb Leipzigs verhelichen sollten, zog Schumanns Überlegungen nach sich, seine *Neue Zeitschrift für Musik* nach Wien zu verlegen. Schumann korrespondierte damals bereits mit Wiener Persönlichkeiten, die er für einflußreich hielt. Bekanntermaßen reiste Schumann selbst im September des Jahres dorthin, um seine Dispositionen zu verwirklichen, eine Unternehmung, die in Hoffnungslosigkeit zerging (vgl. NA zur *Humoreske, op. 20*). Die Heiterkeit, die der Brief aus der Schaffenszeit und natürlich auch das Werk selbst ausstrahlen, entspringt jenem Optimismus, der einer frisch und klug begonnenen Tat eigen ist. – Interessant ist, daß in dieser Briefstelle (6. Februar 1838) noch nicht die persönliche Tragik angedeutet wird, die der Hirschbachbrief berührt (1839) und die nur im letzten der Stücke musikalisch aufgenommen wird. Vielleicht klärt sich darin die Frage, weshalb noch im April 1838 von drei Heften die Rede ist<sup>10</sup>, obwohl der Erstdruck vier Hefte zu je zwei Stücken enthält. Die Anlage des Gesamtwerkes läßt die Möglichkeit offen, daß Schumann ursprünglich nur bis zum 6. Stück konzipiert hatte und wenig später den Schluß hinzufügte. (In einem Brief an Simonin de Sire vom März 1839 erwähnt er in einer Werkliste noch einmal „3 große Hefte, die bald bei Härtels herauskommen“. Zu dieser Zeit war das Werk in Druck. Es ist möglich, daß sich die ursprüngliche Konzeption hier noch einmal als Gedächtnislücke offenbart<sup>11</sup>. Die folgenden Hinweise aus dem *Hausaltbuch*<sup>12</sup> bringen uns dem Anliegen des Werkes näher: „... Von da [Sa., 20. Januar 1838] bis Mittwoch komponiert an die *Novelletten*... Bis Freitag, den 22. Februar unaufhörlich *Novelletten* mit wahrer Wuth; Sonnabend, den 3. März 1838 *Macbeth-Novellette* gemacht... Bis 11. März 1838: Noch keinen Brief [von Clara] erhalten, bin und herkomponiert und manches Artige. Glückes genug [op. 15] und *Polonaise zu den Novelletten* [op. 21,5] komponiert... 10. April: Wie im Himmel gelebt und wie ein Seliger binausgewandert. *Sonderbare Novelle* komponiert in B-Dur und D-Dur. – *Geschwärmt.*“ Letzterer Hinweis läßt sich durchaus auf die achte *Novellette* beziehen, die zwar in fis-Moll beginnt, in der aber die o. g. Tonarten im abschließenden Teil eine be-

# REVISIONSBERICHT

Abkürzungen: ED = Erstdruck Zwickau, CS = Clara-Schumann-Ausgabe, AZ = Autograph Zwickau von Nr. 8, NA = Neuausgabe, O. S. = Oberes Klaviersystem, U. S. = Unteres Klaviersystem.

In ED und CS erscheinen die acht Novelletten in vier Heften zu je zwei angeordnet. Die Einklammerung der MM-Angaben in der Mehrzahl der Stücke ist original und wurde in dieser Form auch von CS übernommen. Der Herausgeber verzichtet auf diesbezügliche eigene Empfehlungen, betrachtet die Schumannsche, dem Wiener Hammerflügel angemessene Angabe allerdings nur als Richtwert.

## 1 Markiert und kräftig

- T. 5 und 7: CS *sf*-Angabe in Mitte.  
U. S.: CS Staccato-Punkte zu 1. Note.
- T. 9: ED nicht eindeutig identifizierbare Bogeneintragung von 3. Note in U. S. bis T. 10, 1. Note in O. S. CS und NA eliminieren.
- T. 13: CS alle *sf*- und *f*-Angaben in Mitte.  
O. S.: ED ohne Staccato-Punkt zu 2. Note. NA folgt CS.
- T. 15: CS alle *sf*- und *f*-Angaben in Mitte.
- T. 17: CS *ff*-Angabe in Mitte.
- T. 26 O. S.: ED ohne Bogen von 3. zu 4. Viertelwert. NA folgt Sequenzstellen und CS.
- T. 29–32: ED und CS notieren jeweils 1. Triolennote in U. S., außer bei punktierter Gruppe in T. 30 und 32. NA notiert im Sinne einer vorteilhafteren Handverteilung.
- T. 32 O. S.: CS beendet Crescendo-Gabel bei Taktanfang.
- T. 34 U. S.: ED ohne Viertelkennzeichnung der 7. und 10. Noten der Mittelstelle. NA folgt CS.
- T. 41–44: ED und CS notieren jeweils 1. Triolennote in U. S., außer bei punktierter Gruppe in T. 42 und 44. NA notiert im Sinne einer vorteilhafteren Handverteilung.
- T. 51: CS beendet Crescendo-Gabel auf Höhe des 4. Viertels.
- T. 52 U. S.: CS Bogen ab 3. Note.
- T. 53 O. S.: CS Staccato-Punkte zu 2. und 3. Note.  
U. S.: CS Staccato-Punkte zu letzter Note, zusätzlich dort *f*-Zeichen.
- T. 54 O. S.: ED und CS notieren 1. Note als doppelt punktiert.  
U. S.: CS 1. Note staccato, deutet Akzent zu vorletzter Note als Decrescendo-Gabel.
- T. 55: CS *sf*-Zeichen in Mitte.  
O. S.: CS Staccato-Punkte zu 2. und 3. Note, *f*-Angabe zu 2. Note.  
U. S.: CS Staccato-Punkt und *f*-Zeichen zu letzter Note.
- T. 56 O. S.: ED und CS notieren 1. Note als doppelt punktiert.  
U. S.: CS 1. Note staccato; ED ohne Crescendo-Gabel zu Triolengruppe, NA gleicht an CS an.
- T. 57: CS sämtliche Noten mit Staccato-Punkt.
- T. 58 O. S.: CS 1. und 2. Note mit Staccato-Punkten.  
U. S.: CS sämtliche Noten staccato, außer 5. Note.
- T. 59: CS alle Noten staccato, außer 1. und 5. Note in U. S.
- T. 61 U. S.: CS Bogenende bei B.
- T. 62 O. S.: ED Balkenunterbrechung zwischen *f'* und *es'*, NA und CS gleichen an übliche Balkung an.  
U. S.: ED ohne Bogen zu *des*, NA übernimmt Bogen aus CS.
- T. 63 O. S. ED Bogen bis *ges'*, NA und CS Bogen analog der für diese Passage typischen Artikulation.  
U. S.: ED und CS ohne Bogen ab *es*. NA gleicht an T. 60 an.
- T. 64 U. S.: CS Bogung zu 1. verbalkter Gruppe. ED ohne Pause zu 2. Viertelwert der Unterstimme. NA übernimmt aus CS.
- T. 67: ED Bogen ab 1. Note U. S. bis letzte Note U. S. NA übernimmt Bogung aus T. 67 und 76 CS.
- T. 68 U. S.: CS verleiht 2. Note Akzent und führt Bogen analog T. 77 durch.
- T. 70 O. S.: ED Bogenende bei *ges'*, NA und CS entsprechen der für diesen Abschnitt typischen Artikulation.
- T. 73 O. S.: ED setzt überflüssigen Akzent auf 1. angebundene Note. NA folgt CS.
- T. 76 O. S.: ED ohne Bogen ab *ces*, NA folgt CS.
- T. 77 O. S.: ED ohne Akzent zu *es'*, NA folgt T. 68 und CS.
- T. 79 O. S.: ED Bogenenden bei *des'* und *ges'*, NA folgt CS.
- T. 82–85 O. S.: CS sämtliche Noten staccato, außer T. 84, letzte, und 85, erste.

T. 82: CS *f*-Angabe in Mitte.

T. 85: CS *f*-Angabe in Mitte.

T. 87: ED und CS setzen Crescendo-Gabel über O. S. wegen Zeilenwechsels neu an. NA setzt Gabel ab T. 86 fort.

T. 94–97: ED und CS notieren jeweils 1. Triolennote in U. S., außer bei punktierter Gruppe in T. 95 und 97. NA notiert im Sinne einer günstigeren Handverteilung.

T. 96: CS Crescendo-Gabel von 2. bis 4. Viertelwert über O. S.

T. 99 O. S.: CS Crescendo-Gabel zu 1. Note analog T. 34. ED und CS Vorschlagnote als kleinstochene Achtel wiedergegeben, NA gleicht an T. 34 an. ED ohne Bogen zu letzten beiden Noten der Oberstimme. NA folgt CS.

T. 101 O. S.: ED notiert undurchstrichene Sechzehntel als Vorschlagnote. NA folgt T. 36 und CS.

T. 105: CS beschränkt Decrescendo-Gabel auf Raum zwischen 1. und 3. Note der Oberstimme.

T. 106–109: ED und CS notieren jeweils 1. Triolennote in U. S., außer bei punktierter Gruppe in T. 107 und 109. NA notiert zugunsten einer vorteilhafteren Handverteilung.

T. 107 und 109 O. S.: CS Bogen von 3. zu 4. Viertel.

T. 109 O. S.: CS Decrescendo-Gabel von *fis''* bis *d''*. ED ohne Bogen zu beiden letzten Noten der Oberstimme. NA folgt CS.

T. 111 U. S.: CS Crescendo-Gabel zu 1.–3. Note der Unterstimme. ED ohne Pause zu letztem Viertelwert in Unterstimme. NA folgt CS.

T. 112 U. S.: ED ohne Bogenansatz zu *cis*. NA gleicht an CS an.

T. 113 O. S.: CS Decrescendo-Gabel zu Oberstimme von *h'* ab.

T. 114–116 O. S.: CS Staccato-Punkte zu allen Noten, außer T. 116, letzte Note.

T. 117 U. S.: CS Bogen ab 3. Note.

T. 118: CS *sf*-Zeichen in Mitte.

O. S.: CS Staccato-Punkte zu 2. und 3. Note.

T. 119 O. S.: ED und CS 1. Note doppelt punktiert notiert.

T. 120: CS *sf*-Angabe in Mitte, *f*-Angabe in Höhe des 2. Viertels in Mitte.

O. S.: CS Staccato-Punkte zu 2. und 3. Note.

T. 121 O. S.: ED und CS 1. Note doppelt punktiert.

U. S.: CS vorletzte Note mit Akzent.

T. 122 O. S.: CS 3. Note *sf*-Angabe.

T. 135: CS *ff*-Angabe in Mitte.

T. 136 und 137: CS *f*-Angaben nur über Oberstimme.

## 2 Äußerst rasch und mit Bravour

T. 26 O. S.: ED ohne Staccato-Punkt zu 1. Note. NA gleicht an CS und Parallelstellen an (z. B.: T. 18, 22, 30).

T. 42 O. S.: ED letzte Note ohne Akzidenz. NA folgt CS und entspricht der durch 2. Note gegebenen Wahrscheinlichkeit.

T. 45 O. S.: ED notiert 6. Note als *g'*. CS entspricht T. 245. ED nicht einwandfrei identifizierbare Bleistiftnotation des *h'* (Clara Schumann, Kreisig?). NA folgt T. 245.

T. 47 O. S.: CS ohne Staccato-Punkt zu 1. Note.

T. 61–62 O. S.: CS notiert Staccato-Punkte zu Unterstimme.

T. 64 U. S.: CS 1. Note ohne Akzent.

T. 71 U. S.: ED überflüssiger Verlängerungspunkt zu A. CS und NA eliminieren.

T. 95 und 97 O. S.: ED ohne Staccato-Punkte zu 1., 4., 5. und 8. Note. NA und CS betrachten Passage ab T. 91 bis T. 106 als einheitlich staccatiert.

T. 117: CS setzt *f*-Angabe auf 2. Takthälfte. NA folgt ED bzw. der im Folgetakt durch *f* markierten synkopischen Akzentuierung.

T. 126 U. S.: ED ohne Staccato-Punkt zu 2. Note. NA folgt CS.

T. 139: CS *rfz* nur in Mitte.

T. 141: CS *p*-Angabe in Mitte.

T. 149 O. S.: ED und CS Bogenende undeutlich zwischen *cis'* und *d'* NA schließt bei *cis'*, da dadurch die vom Vortakt ausgehende ideelle Stimmführung einen Anschlußpunkt findet. (Die Parallelstelle T. 195 verzichtet auf übergreifenden Bogen.)

T. 152 O. S.: CS Bogenende bei vorletzter Note.

T. 155 U. S.: CS führt Bogen ab Vortakt bis zu letzter Note des O. S.

T. 165 U. S.: CS beendet Bogen ab Vortakt bei *c'*.