

## Nachwort

Das Revolutionsjahr 1848 war für Robert Schumann eine Zeit, die von extremen kompositorischen Gegensätzen geprägt war. Von Beginn des Jahres bis über den Sommer hinaus beschäftigte er sich mit seiner Oper *Genoveva* op. 81. Aufgerieben zwischen der Oper und einem weiteren gewichtigen, mit Emotionen aufgeladenen Werk, dem Melodram *Manfred* op. 115 nach Lord Byron, gestattete er sich eine Unterbrechung und komponierte eine Reihe von Klavierstücken für Kinder. Der Anlass, der diese Arbeit vorantrieb, war der siebte Geburtstag seines ältesten Kindes am 1. September 1848. Die stolzen Eltern der begabten kleinen Marie wussten nur zu gut, dass es an zufriedenstellender pädagogischer Literatur für musikalische Kinder fehlte. Mit seinem *Klavieralbum für die Jugend* op. 68 wollte Schumann diesen Zustand ändern. Nachdem er die Skizzenarbeit am *Manfred* und an dem *Adventlied* für Chor op. 71 abgeschlossen hatte, wandte sich der Komponist Mitte Dezember erneut dem Klavier zu; er begann nun eine Sammlung mit heiteren Charakterstücken für Klavier zu vier Händen, die *Bilder aus Osten* op. 66. Am 24. Dezember, Heiligabend 1848, entstanden die ersten Skizzen zum Klavierzyklus *Waldszenen* op. 82.

Die genannten Klavierwerke markieren die erste Beschäftigung Schumanns mit Musik für Tasteninstrumente seit der Zeit der 1830er Jahre, abgesehen von den Stücken für Pedalflügel bzw. Orgel aus dem Jahr 1845. In der Zwischenzeit hatte sich Schumann mit den zentralen Gattungen der Vokalmusik – sowohl Solo- als auch Chorwerke – und Instrumentalmusik beschäftigt, was sich in einem stetig anwachsendem Werkkatalog mit Liedern, Kammermusik, Sinfonien, Solokonzerten und schließlich einer Oper niederschlug. 1848 befasste sich Schumann also wieder mit dem Klavier, nun allerdings auf dem Gebiet der Hausmusik des Biedermeier, einer Musik für den häuslichen

Zeitvertreib des musikbegeisterten Bürgertums, das nur über ein bescheidenes technisches Können verfügte.

Die romantische Landschaft spielte in einigen Werken Schumanns aus dem Jahr 1848 eine zentrale Rolle. Hervorzuheben ist der letzte Akt der *Genoveva*, in dem die verratene Heldin in einen trostlosen felsigen Wald verbannt wird. Emil Flechsig, ein Freund aus Schumanns Schulzeit, beschrieb einen Besuch beim Komponisten während der Arbeit an der Oper; demnach hatte sich Schumann mit Bildern und Stichen umgeben, auf denen Waldszenen dargestellt waren – u. a. auch Hirsche und Jagdszenen –, um sich in die zugehörige Stimmung zu versetzen.<sup>1</sup> Vielleicht als Folge dieser Versenkung in die Welt des Waldes erkannte Schumann die Möglichkeit, dieses Sujet auch im Kontext einer anderen Gattung einzusetzen.

Die Waldszenen bedienen sich eines romantischen Topos, der besonders reich an Konnotationen ist, die Dichter und Maler bereits in großem Umfang ausgeschöpft hatten. Seit der Premiere von Carl Maria von Webers *Der Freischütz* fast drei Jahrzehnte zuvor und seiner anschließenden Rezeption als Musterbeispiel einer Nationaloper war der „Jäger im Wald“ zudem zu einem bildkräftigen Symbol für den deutschen Volksgedanken geworden. Simon Schama spitzt in seinem monumentalen Werk „Der Traum der Wildnis“ diese Überlegung wie folgt zu: „Religion und Patriotismus, Altertum und Zukunft – all das fand sich in der germanischen Waldromantik zusammen.“<sup>2</sup> Es mag daher kein Zufall gewesen sein, dass sich Schumann aus Nostalgie ausgerechnet in den Nachwehen der vereitelten Freiheitsbestrebungen und des aufkommenden Nationalismus entschied, die Symbolwelt des Waldes in ihrer sowohl positiven wie auch negativen Konnotation zu verarbeiten. Die neun nicht allzu anspruchsvollen Stücke können als auf diesen Kontrast hin angelegt verstanden werden: der naiven Würdigung der idyllisch-beschaulichen Freuden des Waldes werden Einbrüche in beängstigende mythische Bereiche gegenübergestellt.

Schumann würde zwar das Ausmaß, mit dem er die Einbildungskraft von Ausführendem und Zuhörer durch programmatische Mottos für die Stücke lenken wollte, später noch einmal überdenken; trotzdem zeigt sich bereits in seinen Aufzeichnungen im Tagebuch und Skizzenbuch, dass er von Beginn an den Plan verfolgte, einen Zyklus zu komponieren, der vertraute Erfahrungen mit dem Wald behandeln sollte. Der knappen Entstehungszeit zwischen dem 24. Dezember 1848 und dem 6. Januar 1849 folgte ein langsam voranschreitender Prozess hin zur Veröffentlichung im Herbst 1850. In der Zwischenzeit experimentierte Schumann mit verschiedenen Titeln und sammelte passende Verse aus Waldgedichten zeitgenössischer Dichter – Joseph von Eichendorff, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube und Gustav Pfarrus –, die als Mottos in Frage kamen.

Zu den allgemein bekannten Wald-Topoi zählten Jagdhörner, Vogelrufe, raschelndes Laub, gurgelnde Bäche, Hirsche auf der Flucht und Trinkszenen in Wirtschaftshäusern. Weniger zum Standard gehörten sakrale Visionen von mystischen, magischen und dämonischen Riten. Schumanns geplante Überschriften geben keinen eindeutigen Aufschluss darüber, ob er ausdrücklich die Erlebnisse eines Jägers vom Eintritt in den Wald bei Tagesanbruch bis zur Heimkehr in der Abenddämmerung ins Blickfeld rücken wollte, oder ob er in einem weiteren Sinne den Streifzug eines Passanten schildern wollte, der unterwegs, neben anderen Eindrücken, auch auf Jagdszenen stößt. Da sich Schumann stets mit Sorgfalt um Details des gedruckten Erscheinungsbildes seiner

<sup>1</sup> Emil Flechsig, Erinnerungen an Robert Schumann, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXVII, 1956, S. 395.

<sup>2</sup> Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996, S. 126. Zu einer näheren Untersuchung des Motives des romantischen Waldes im Kontext von Musik siehe auch Peter Jost, Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82: Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik, Bd. 3 in *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Saarbrücken 1989.

Werke kümmerte, und da er ausdrücklich dem Titelblatt der Erstausgabe von op. 82 zustimmte, könnte die Vignette mit ihrer Darstellung eines Jägers im Wald darauf hinweisen, dass Schumann tatsächlich die Erlebnisse eines Jägers zu schildern beabsichtigte. Dennoch war sich Schumann jenes schmalen Grenzbereiches bewusst, der entscheidet, ob die Phantasie durch außermusikalische Andeutungen angeregt oder durch zu konkrete Bezugnahme auf programmatische Inhalte eingengt wird. Schumanns untrügliches poetisches Gespür erlaubte es ihm, mit sparsamsten verbalen Andeutungen die Atmosphäre des Geheimnisvollen zu beschwören.

Mit Annette Preusser entschied sich Schumann für eine junge Dilettantin als sehr geeignete Widmungsträgerin der *Waldszenen*; sie war die Tochter eines bekannten Leipziger Geschäftsmannes, mit dessen Familie die Schumanns seit langem freundschaftliche Beziehungen unterhielten. Während ihrer Besuchsaufenthalte in Leipzig wohnten Robert und Clara Schumann im Haus der Preussers, zuletzt anlässlich der Vorbereitungen für die Premiere der Oper *Genoveva* im Juni 1850. Höchstwahrscheinlich entschied Schumann die Frage der Widmung zu diesem Zeitpunkt. Nur wenig später, nach der Rückkehr nach Dresden, veranlasste er die Anfertigung eines Widmungsexemplares durch seinen Kopisten Carl Gottschalk. Am 1. September kam Schumann mit seiner Familie auf der Durchreise zu seiner neuen Anstellung als Düsseldorfer Stadtmusikdirektor wieder nach Leipzig; bei dieser Gelegenheit überreichte er dieses Exemplar der Widmungsträgerin.

Bis zum 25. September 1850 nahm Schumann noch letzte Korrekturen in seinem Arbeitsmanuskript vor (vgl. die Datierung auf dem Titelblatt des Autographs) und schickte es am 8. Oktober als Stichvorlage an den neu gegründeten Verlag Bartholf Senff in Leipzig. In seinem Begleitschreiben spricht er von einem „lang und viel von mir gehegten Stück“, von dem er hoffe, es werde sich für das neue Unternehmen auszahlen – und Senff, wenn nicht zu einem ganzen „Wald“, doch zu-

mindest zu einem „Stamm“ verhelfen, hier mit einem Wortspiel auf einen neuen ‚Kundenstamm‘ anspielend.<sup>3</sup> Für die neun Stücke erhielt der Komponist vom Verleger ein Honorar von 16 Louisdor (= 90 Thaler 20 Groschen).

Die Drucklegung des Werkes erfolgte unverzüglich. Schumann las einen Abzug Korrektur und schickte ihn am 12. November an Senff zurück, der bereits am 30. November 1850 Schumanns op. 82 als eine seiner neuesten Ausgaben annoncierte. Die erste Auflage der Erstausgabe schmückte ein ansprechend gestaltetes Titelblatt, das einen sitzenden Jäger mit zwei Jagdhunden zu seinen Füßen zeigt, umrahmt vom Wald, im Vordergrund einen Grabstein mit dem Titel des Zyklus, der Widmung und dem Namen des Komponisten als Inschrift. Eine spätere Auflage der Erstausgabe erschien merkwürdigerweise mit einer Umgestaltung der Titelillustration; am auffälligsten erscheint, dass Jäger und nur ein Hund nun eine Beute betrachten: ein auf dem Rücken liegendes Kaninchen und zwei Vögel.

Dank ihres Zielpublikums, den musikliebenden Laien, fanden die *Waldszenen* rasch zu großer Beliebtheit; sie wurden zudem in der Presse aner kennend rezensiert, einerseits wegen ihrer poetischen Qualitäten, andererseits wegen ihrer musikalischen und technischen Zugänglichkeit – letzteres in deutlichem Gegensatz zu den frühen Klavierwerken des Komponisten. Ihr anschaulicher poetischer Inhalt sprach zur Zeit der Romantik Liebhaber der Natur und des Waldes besonders an. Das zuerst vor öffentlichem Publikum aufgeführte Stück war Nr. 8, *Jagdlied*, gespielt von Clara Schumanns Halbschwester Marie Wieck Anfang Januar 1851 in Dresden. Dieses Stück blieb auch weiterhin beliebt, sicherlich weil es am ehesten als brillantes Paradestück gelten kann. Nr. 7, *Vogel als Prophet*, wurde oft von berühmten Konzertpianisten als Zugabe gespielt und gehört bis heute zum Standardrepertoire. Clara Schumann war die Pianistin der Uraufführung des gesamten Zyklus am 18. März 1869 in der St. James Hall in London.<sup>4</sup>

#### *Der Prozess der Komposition und die autographen Quellen*

Gewöhnlich hielt Schumann den Stand seiner täglichen Kompositionsarbeit in seinem *Haushaltbuch* fest<sup>5</sup>. Dort findet sich auch in der Tat am 24. Dezember 1848 die erste datierte Erwähnung; auch wenn Schumann an dieser Stelle nur den Titel des Zyklus *Waldszenen* nennt, begann er die Arbeit daran laut einer erhaltenen datierten Skizze der Nr. 2, *Jäger auf der Lauer*. Vom 29. Dezember bis zum 1. Januar berichten Schumanns Tagebucheintragungen von der Kompositionsabfolge: Nr. 3, *Einsame Blumen*, am 29. Januar, zwei unbenannte Stücke am 30. Januar (vermutlich Nr. 4, *Verrufene Stelle*, und Nr. 5, *Freundliche Landschaft*); Nr. 6, *Herberge*, am 31. Januar, und Nr. 8 und 9, *Jagdlied* und *Abschied* am Neujahrstag 1849. Zwischen dem 1. und 3. Januar schrieb er wahrscheinlich das erste Stück, *Eintritt*, und arbeitete das Manuskript aus, das hier als Faksimile wiedergegeben ist, das Arbeitsmanuskript der Stücke 1–6, 8 und 9, die zu diesem Zeitpunkt fortlaufend von 1–8 durchgezählt waren.

Das Titelblatt lautete ursprünglich: *Waldszenen. | acht Clavierstücke | von | Robert Schumann. | Op. 93[!]*. Zuletzt signierte und datierte Schumann das Manuskript am Ende: *d. 3ten Januar 49 | R. Sch.* Am 6. Januar erwähnt er in seinem Tagebuch das Stück *Vogel als Prophet*, offensichtlich Ergebnis einer nachträglichen Inspiration. Er fügte es als Nr. 7 ein (am Ende datiert:

<sup>3</sup> „Sie empfangen hier die Waldszenen – ein lang und viel von mir gehegtes Stück. Möchte es Ihnen Lohn bringen, und wenn keinen ganzen Wald, so doch einen kleinen Stamm zum neuen Geschäft!“ (Originalbrief; Robert-Schumann-Haus Zwickau, Archiv-Nr.: 7602–A2.)

<sup>4</sup> Zu Details der Verhandlungen Schumanns mit seinem Verleger, zu Einzelheiten der ersten Aufführungen und Rezensionen siehe Publikations- und Aufführungsgeschichte in Margit L. McCorkle, Robert Schumann Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, München 2003, S. 368. – Wiedergabe von Rezensionen des Druckes von Senff in Jost, ebenda, S. 290–295.

<sup>5</sup> Robert Schumann, Tagebücher, Band III Haushaltbücher 1837–1854, hg. Gerd Nauhaus, Basel und Frankfurt [1988], S. 479 ff.

d. 6ten Jan. 49.), zählte die Stücke des Zyklus neu von 1 bis 9 durch und strich auf dem Titelblatt *acht* durch und ersetzte es durch *Neun* (um den Titel zu *Neun Klavierstücke* zu ändern). Anschließend begann er, das gesamte Manuskript erneut gründlich durchzusehen. Vermutlich im Laufe des Jahres 1850, dem Erscheinungsjahr der zuletzt veröffentlichten literarischen Vorlage, notierte Schumann auf der Rückseite des letzten Blattes eine Reihe von Auszügen aus literarischen Werken, die er als Mottos für die Stücke in Betracht zog.

Zusätzlich zum Autograph sind Skizzen zu Nr. 2 und 6 erhalten, die Schumann in zwei Skizzenbücher eintrug, in denen er musikalische Ideen ausarbeitete und zur Erinnerung verschiedenartige Einfälle festhielt. Die Verlaufsskizzen dieser beiden Stücke – bestehend aus den wichtigsten Außenstimmen mit bedeutenden Details zur späteren Vervollständigung – stehen in den Skizzenbüchern im Umfeld von Skizzen zum *Album für die Jugend* op. 68, das Schumann im August und September 1850 komponierte. Auf dem Blatt, das der Skizze zu Nr. 2 vorausgeht, findet sich zudem eine Auflistung von Überschriften, die offensichtlich mit dem geplanten Zyklus in Verbindung steht: *Vorüberfliegendes Wild | Einsame Blume | Verrufener Ort | Freier Ausblick | Fernes Getöse | Jägerhaus | Jägermann auf der Lauer | Waldbach*. Der zweite, dritte und siebte dieser Titel lassen sich eindeutig mit Stücken aus op. 82 in Übereinstimmung bringen. Beim vierten mag es sich um die *Freundliche Landschaft* und beim sechsten um die *Herberge* aus op. 82 handeln; der fünfte Titel könnte das spätere *Jagdlied* sein. Beim ersten und letzten Titel muss offen bleiben, ob sie tatsächlich komponiert wurden.

Verlaufsskizzen für Nr. 3 und 4 sind auf einem abgetrennten Blatt überliefert, das Clara Schumann 1895 mit einer eigenhändigen Widmung Clothilde Kleeberg, einer Bekanntschaft aus Frankfurt, als Erinnerungstück vermachte. Beim Entwurf für Nr. 4 fehlen die letzten 4+ Takte. Ein weiteres Fragment eines Skizzenblattes zu Nr. 4 mit sieben Takten der linken Hand (ein Großteil der Takte 29–35) taucht im Kontext des vier-

händigen Klavierwerkes op. 66 auf, das von Anfang Dezember 1850 stammt. Ein Bruchstück von Nr. 9 ist auf der unteren Hälfte eines Blattes überliefert und gibt in groben Zügen die letzten 25 Takte wieder; hierbei handelt es sich vermutlich ebenfalls um eine Verlaufsskizze, deren erster Teil auf der oberen Hälfte des Blattes abgetrennt wurde und seitdem verschollen ist. Man weiß zudem, dass auch von Nr. 7 (T. 1–24) eine Verlaufsskizze existierte, so dass lediglich zu den Stücken Nr. 1, 5 und 8 kein Skizzenmaterial bekannt ist.<sup>6</sup>

Es ist darüber spekuliert worden, ob die vorbereitende Skizzenarbeit von Teilen des Zyklus bzw. der gesamten *Waldszenen* bereits vor jenem ersten nachweisbaren Datum in Schumanns *Haushaltbuch* begann. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Schumann die Stücke zwischen dem 24. Dezember und dem 1. Januar skizzierte und gleich anschließend auf der Grundlage dieser Skizzen und weiterer nicht erhaltener Entwürfe das Arbeitsmanuskript erstellte, indem er beim Durcharbeiten das Gerüst des Skizzenmaterials auffüllte.

#### Das Autograph

Das hier faksimilierte Autograph wird in der Bibliothèque nationale de France, Paris (Département de la musique, Signatur *Ms. 344*) aufbewahrt. Der Notiz auf dem Umschlag zufolge, in dem sich das Manuskript befindet, erwarb es der Sammler Charles Malherbe im Jahre 1875 von dem Berliner Antiquar Leo Liepmannsohn; die Autographensammlung von Malherbe ging 1912 als Nachlass in den Besitz der Bibliothek des Conservatoire in Paris über. Dessen Bestand wurde 1964 Teil des Département de la musique der Bibliothèque nationale.

Das Manuskript besteht aus 2 Blättern und 3 Doppelblättern im Querformat, ca. 27 x 34 cm; bei der Papiersorte handelt es sich um Industrierpapier ohne Wasserzeichen. Die Lagenordnung lässt sich wie folgt aufschlüsseln: 1 Einzelblatt (Titelblatt auf der recto-Seite, der Notentext beginnt auf der verso-Seite), 3 auf-

einanderfolgende Doppelblätter (= 6 Seiten mit Notentext) und ein Einzelblatt am Schluss (Notentext auf der recto-Seite, literarische Mottos auf der verso-Seite). Das erste und letzte Blatt bildeten ursprünglich ein Doppelblatt; es zerfiel im Laufe der Zeit in zwei Teile und wurde mit einem auf die Ränder beider Blätter aufgeklebten Papierstreifen zusammengefügt, um sich schließlich erneut wieder aufzulösen. Aus der linken unteren Ecke des letzten Blattes wurde, nachdem Schumann die Mottos auf der verso-Seite notiert hatte, ein Rechteck von ca. 6 x 10 cm ausgeschnitten. Das Manuskript ist früher doppelt gefaltet worden, vermutlich als es an den Verlag geschickt wurde. Jede Seite ist maschinell 12zeilig rastriert.

Das Papier ist vergilbt, da es im Laufe der Zeit Licht ausgesetzt war; dies betrifft stärker die Außenblätter als

<sup>6</sup> Beim Skizzenbuch, das Nr. 2 enthält, handelt es sich um das sogenannte *Taschennotizbuch*; es befindet sich heute im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Signatur *51.4903*; Nr. 2 steht auf S.10 ff.; siehe auch auf S. 8 die Aufstellung der Titel. Beim Skizzenbuch, das Nr. 6 enthält, handelt es sich um das sogenannte *Dresdner Skizzenheft*; es befindet sich heute in der Universitätsbibliothek, Bonn, Signatur *Schumann 23*; Nr. 6 steht auf S. 12–15. Beide Skizzenbücher sind als Faksimile mit Transkriptionen veröffentlicht, siehe *Robert Schumann Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Bd. VII/3/4, hg. Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller, Matthias Wendt, Mainz 1998. – Die Verlaufsskizzen von Nr. 3 und 4 befinden sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. – Das Skizzenblatt mit dem Fragment zu Nr. 4 befindet sich im Robert-Schumann-Haus, Zwickau, Signatur *10306 – A1/A3*. – Das Skizzenblatt mit dem Fragment von Nr. 9 befindet sich im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Signatur *63.327*. – Die Herkunft der Verlaufsskizze von Nr. 7 ist nicht bekannt; das Manuskript erscheint als Faksimile in Josef Schrattenholz, *Robert Schumann als Schriftsteller*, 2. Aufl. (Leipzig 1880). Das Faksimile zeigt, dass auch dieses Manuskript von Clara Schumann mit einer handschriftlichen Widmung versehen wurde (1880, Frankfurt). – Das oben erwähnte Widmungsexemplar von der Hand Carl Gottschalks, um die Aufstellung der erhaltenen Manuskripte von op. 82 abzuschließen, befindet sich heute im Besitz von Professor Eric Frederick Jensen, Syracuse, New York. Siehe auch Eric Frederick Jensen, *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen op. 82*, in: *The Journal of Musicology* 3/1, 1984, S. 69–89.

die inneren Blätter. Die Tinte scheint auf dem Papier von mittlerer Qualität etwas verlaufen zu sein (auf Seite 2 stärker als auf den anderen Seiten). Die Tintenfarbe variiert zwischen braun-schwarz und hellbraun.

#### *Bemerkenswerte Einzelheiten des Autographs*

Das Autograph diente Schumann wie beschrieben zunächst als Arbeitsmanuskript, auf dem er seinen ersten Entwurf festhielt. In den folgenden 20 Monaten überarbeitete er das Manuskript dann in mehreren Phasen und schickte es schließlich als Stichvorlage an seinen Verleger. Es weist augenfällige Spuren seiner verschiedenen Funktionen auf:

*Titelblatt:* Wie oben bereits erwähnt, notierte Schumann den Titel, bevor er *Vogel als Prophet* komponiert hatte; daher lautete er ursprünglich *acht Clavierstücke*. Wenig später änderte er *acht* zu *Neun*. Vermutlich zu der Zeit, als er das Manuskript überprüfte, um es von Carl Gottschalk für die Widmungsträgerin abschreiben zu lassen, vermerkte er rechts neben dem Titel den Einschub: *componirt | und | Fräulein Annette Preusser | zugeeignet*. In der rechten unteren Ecke der Seite notierte Schumann am 25. September 1850: *Zum Druck | R. S. | d. 25/9 50*. Schumann gab für das Werk zunächst als Opuszahl op. 93 an, die später von fremder Hand mit Bleistift gestrichen und durch die Zahl 82 ersetzt wurde, vermutlich durch den Verleger oder einen Verlagslektor. Unter der Opuszahl wurde wiederum von anderer Hand mit Tinte *Verlagsnummer 12* ergänzt. Auf dem linken Rand befindet sich eine Liste mit Ziffern in zwei Spalten; die linke Spalte gibt die Nummern der Stücke des Zyklus wieder, während sich die entsprechenden Ziffern auf der rechten Seite auf die Einteilung beziehen, d. h. auf die Seiten, die jedem Stück im Druck zugewiesen werden sollten. Rechts von der Auflistung verfasste Schumann ein *Nota Bene* für den Verleger: (*Nb. die einzelnen Stücke fangen immer neue Seiten an.*). Die Titelseite weist zudem sowohl den Stempel des Vorbesitzers des Manuskriptes, Charles Mal-

herbe, auf, als auch den des nachfolgenden Aufbewahrungsortes, des Conservatoire de la musique, Paris (der Stempel von Malherbe taucht zudem in regelmäßigen Abständen auf weiteren Seiten des Manuskriptes auf). In der unteren rechten Ecke findet sich die Signatur *Ms. 344*.

Um den Schluss des ersten Stückes zu notieren, bediente sich Schumann aus Platzmangel des untersten Systems auf der Titelseite (den größten Teil notierte er auf der verso-Seite des ersten Blattes). Offensichtlich hatte er die Niederschrift des Zyklus mit Nr. 2 begonnen – dem am 24. Dezember 1848 *zuerst skizzierten* Stück – und zwar auf der recto-Seite des ersten Doppelblattes (siehe Seite 3) innerhalb des Umschlags, den das ursprüngliche äußerste Doppelblatt bildete. Danach fuhr er in Folge mit den heutigen Nummern 3–6, 8 und 9 fort und ergänzte anschließend Nr. 1 auf der Rückseite der Titelseite. Auf diese Weise hatte er am 3. Januar 1849 den Zyklus auf Seite 13 in seiner ursprünglich skizzierten Form beendet; dort signierte er: *d. 3ten Januar 49 | R. Sch.* Wenige Tage später fügte er *Vogel als Prophet* auf den noch leeren Seiten 14 und 15 hinzu und datierte erneut mit *d. 6ten Jan. 49*. Da dieser Zusatz als Nr. 7 *in den Zyklus eingefügt werden sollte*, war es notwendig, die übrigen Stücke neu zu nummerieren, wie die Korrekturen auf der Titelseite zeigen (vgl. auch die Ergänzung mit Bleistift von Nr. 9 unter der Auflistung in zwei Spalten).

Zu Beginn der Stücke Nr. 2–6 gab Schumann jeweils am linken Rand die Initialen der Titel an: so steht z. B. bei Nr. 2 *J. a. d. L.* („Jäger auf der Lauer“). Nr. 3 war ursprünglich *Einsamkeit* überschrieben, was Schumann später zu *Einsame Blumen* korrigierte; die getilgte Abkürzung lautet *E.B.* Die ausgestrichenen Initialen bei Nr. 4, *V.O.*, beziehen sich offensichtlich auf den ursprünglichen Titel *Verrufener Ort*, der in der vorläufigen Aufstellung der Überschriften in einem Skizzenbuch Schumanns zu finden ist (siehe oben). Wie die getilgte Initiale bei Nr. 5 zu deuten ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen; *L* könnte für *Landschaft* stehen.

Nr. 6 war im Entwurf ursprünglich mit *Waldschenke* betitelt, was Schumann später zu *Herberge* änderte; die Initiale lautet lediglich *H*.

Rechts von der Überschrift zu Nr. 4, *Verrufene Stelle*, steht Schumanns spätere Anweisung, das Motto von Friedrich Hebbel einzufügen: *Nb. Hierzu das Motto v. Hebbel auf der Rückseite: | die Blumen so hoch sie wachsen.* Am Schluss von Nr. 6 findet sich der Hinweis *hierauf: Vogel als Prophet*. Auf Seite 14 wurde links neben dem Titel von Nr. 7 mit Bleistift (*kömmt vor dem Jagdlied*) ergänzt.

Das Arbeitsmanuskript zeigt, wie Schumann bei Wiederholungen im Notentext verschiedene Abkürzungen einsetzt, um *Zeit und Arbeit zu sparen, nämlich:* Normale Wiederholungszeichen, aber auch leere Takte mit Ziffern oder Buchstaben, die vom Kopisten oder Stecher mit den entsprechenden Takten des Notentextes vervollständigt werden sollen (siehe Seiten 4, 8 und 11–13; auf Seite 11 siehe z. B. den ersten Takt links unten: *Von | a bis B*, was sich auf die Wiederholung des Notentextes von Seite 10 bezieht, der dort oben mit „a“ und unten mit „B“ gekennzeichnet ist). Bei den Vorbereitungen für den Druck ordnete Schumann an, welche Wiederholungen er ausgestochen haben wollte (vgl. den Bleistiftzusatz in der Mitte des unteren Randes auf Seite 3: *ausgestochen*; dieser Zusatz bedeutet, dass die Passage vollständig gestochen und nicht nur mit Wiederholungszeichen versehen werden soll.)

Während der Niederschrift strich Schumann häufig Stellen aus und ersetzte einzelne Noten und Passagen. Bisweilen stellte er auch, wenn er seine Meinung änderte, zuvor getilgte Stellen in ihrer ersten Fassung wieder her (siehe den Anfang von Nr. 1 auf Seite 2: die Bemerkung mit rotem Kreidestift *gilt* gibt an, dass die ausgestrichenen Takte als gültig zu betrachten sind). Dort, wo Schumanns Korrekturen schlecht zu entziffern sind und leicht missverstanden werden könnten, ist die neue Fassung von einem unbekanntem Lektor sauber auf dem Rand im näheren Umfeld notiert (siehe Seiten 2–4, 7–9, 11 und 13). Eine Korrektur größeren Aus-

maßes auf Seite 2 wurde auf einem gesonderten Stück Papier aufgezeichnet und über die vorherige Fassung geklebt. Nr. 6 und 7 wiesen ursprünglich andere Schlüsse auf, die Schumann tilgte und durch neue ersetzte. Bei Nr. 6 experimentierte er mit einer neuen Fassung, um zuletzt wieder auf einen Schluss zurückzukommen, der mit dem ursprünglichen fast identisch ist. Der zuerst notierte Schluss von Nr. 7 umfasste einige Takte mehr als der letztthin gültige.<sup>7</sup>

Eine sorgfältige Untersuchung des Autographs in Vergleich mit der bei Gottschalk in Auftrag gegebenen Abschrift bringt mehrere Korrekturschichten ans Tageslicht, die Schumann mit Tinte, Bleistift und sogar rotem Kreidestift ausführte. Insgesamt zeigt sich, dass Schumann Ausstreichungen vornahm, um den Satz zu vereinfachen und die Textur auszudünnen. Zudem differenzierte er die Vortragsanweisungen, indem er Pedalangaben, Artikulationsbezeichnungen und Tempovorschriften sowie Metronomangaben ergänzte.

Schließlich entschied er sich dazu, das Stück Nr. 4 *Verrufener Ort* (*Verrufene Stelle*), das wohl rätselhafteste des gesamten Zyklus, mit einem Motto zu versehen, das er der auf der Rückseite des letzten Blattes geschriebenen Aufstellung entnahm (siehe die unten wiedergegebene Übertragung).

Dass das Manuskript als Stichvorlage diente, lässt sich an den Stechereintragungen von unbekannter Hand festmachen: In regelmäßigen Abständen sind unter den Notensystemen Bleistiftziffern zu erkennen, die entweder vom Verlagslektor oder Stecher stammen. Sie geben den Zeilenumbruch für die Seitenaufteilung der Druckfassung an.

#### *Transkription der Mottos*

Auf Seite 16 notierte Schumann die folgenden Verse, die er als Mottos für den Zyklus vorgesehen hatte<sup>8</sup> (*Verrufener Ort* wurde rechts neben Schumanns Notat von fremder Hand abgeschrieben):

#### Auf d. Titel.

*Komm mit, verlaß das Marktgeschrei,  
Verlaß den Qualm, der sich dir ballt  
Um's Herz, und athme wieder frei;  
Komm mit uns in den grünen Wald!*  
G. Pfarrius.

#### Eintritt.

*Wir geh'n auf thauumperlten Pfad,  
Durch schlankes Gras, durch duftiges Moos  
Dem grünen Dickicht in den Schoos.*  
G. Pfarrius.

#### Verrufener Ort.

*Die Blumen, so hoch sie wachsen,  
Sind blaß hier wie der Tod,  
Nur Eine in der Mitte  
Steht da im dunkeln Roth.*  
*Die hat es nicht von der Sonne,  
Nie traf sie deren Gluth,  
Sie hat es von der Erde,  
Und die trank Menschenblut.*  
F. Hebbel.

#### Zur hohen Jagd.

*Frisch auf zum fröhlichen Jagen  
Ihr Jäger auf zur Pirsch!  
Wir wollen den Hirsch erjagen,  
Den edlen rothen Hirsch.  
Der Tag steigt auf in Frische,  
Der Hirsch kehrt heim vom Feld;  
Frisch auf denn in's Gebüsch,  
Wo er den Wechsel hält.*  
H. Laube (*Jagdbrevier*)

#### Abschied.

*Leise dringt der Schatten weiter,  
Abendhauch schon weht durch's Thal,  
Ferne Höhn nur grüßen heiter  
Noch den letzten Sonnenstrahl.*  
G. Pfarrius.

#### Vogel als Prophet.

„Hüte dich! Sei wach u. [nd] munter! [“]  
v. Eichendorff.

#### Jäger auf d. [er] Lauer.

*Früh steht der Jäger auf  
Und beginnt den Tageslauf:  
Das erste Licht auf's Büchsenkorn  
Bringt mehr als ein ganzer Tagesborn.  
Dämmer ist Wildes Braut,  
Dämmer macht Wild vertraut, –  
Was man früh angesehen,  
Wird uns nicht leicht entgeh'n.*  
H. Laube (*Jagdbrevier*)

Vancouver, Herbst 2005

Margit L. McCorkle

<sup>7</sup> Die alternativen Fassungen sind im Anhang der Ausgabe von op. 82 von Ernst Hertrich, erschienen im G. Henle Verlag, München 2001, HN 83, S. 26, abgedruckt.

<sup>8</sup> Die literarischen Vorlagen sind: Joseph Freiherr von Eichendorff, *Gedichte*, 1837; aus dem Gedicht *Zwielicht*. – Friedrich Hebbel, *Waldbilder*, *Neue Gedichte*, 1848. – Heinrich Laube, *Jagdbrevier*, 1841. – Gustav Pfarrius, *Die Waldlieder*, 1850.

## Epilogue

The revolutionary year 1848 was for Robert Schumann a time of compositional extremes. From the beginning of the year throughout the summer he was occupied with his opera *Genoveva*, Opus 81. Sandwiched between the opera and composition of another weighty, emotion-fraught work, the melodrama on Lord Byron's *Manfred*, Opus 115, he took time out to write several dozen children's piano pieces. The precipitating occasion was his eldest child's seventh birthday on 1 September. The proud parents of talented little Marie were only too aware of the paucity of satisfactory pedagogical material for musical children, a situation Schumann set out to address in his *Klavieralbum für die Jugend* ("Piano Album for the Young"), Opus 68. Mid-December after sketching *Manfred* and a choral *Adventlied* ("Advent Song"), Opus 71, the composer once again turned to the piano, this time starting a set of convivial character pieces for piano duet, *Bilder aus Osten* ("Pictures from the East"), Opus 66. On 24 December, Christmas Eve, he began to sketch the piano-solo cycle, *Waldszenen* ("Forest Scenes"), Opus 82.

These works for piano marked the first Schumann had written for the keyboard – aside from the pieces of 1845 for pedal piano or organ – since the 1830s. Meanwhile, he had tackled the principal vocal, choral and instrumental genres, composing a growing catalogue of lieder, chamber, symphonic and concerted works, and finally an opera. Now he turned again to the piano, but within the domain of Biedermeier *Hausmusik*, that is, domestic music for the household entertainment of an enthusiastic bourgeoisie with modest performance capabilities.

The Romantic landscape featured prominently in several of the works of 1848. Notably, in *Genoveva's* final act the betrayed heroine is banished to a desolate rocky wood. Emil Flechsig, an old school friend, described a visit to the composer while the latter was

working on the opera saying that he was surrounded by pictures and engravings of forest scenes (also depicting deer and hunting) to inspire the appropriate mood.<sup>1</sup> Perhaps, as a consequence of this immersion in the sylvan world, he recognized its potential for use in another genre.

The *Waldszenen* play on a Romantic theme particularly rich in connotation already much explored by poets and painters. Moreover, since the premiere of Carl Maria von Weber's *Der Freischütz* nearly three decades earlier and its ensuing reception as an exemplary nationalistic opera, the hunter in the forest had become a potent symbol of the German *Volk*. As Simon Schama summarizes it in his monumental *Landscape & Memory*: "Religion and patriotism, antiquity and the future – all came together in the Teutonic romance of the woods."<sup>2</sup> Thus, it may not have been a coincidence that just in the aftermath of thwarted liberal aspirations and nascent nationalism Schumann would nostalgically choose to explore forest symbolism both benign and malign. The nine moderately demanding pieces can be read as contrasting naïve appreciation of idyllic sylvan pleasures with forays into chilling mythic territory.

Though Schumann would still reconsider the degree to which he was willing to lead the imagination of performer and listener through referential mottos for the pieces, it is nevertheless clear from notations in his diary and sketchbook that he planned at the outset to compose a cycle evoking familiar forest experiences. The brief compositional time span, from 24 December 1848 to 6 January 1849, was followed by leisurely preparations for the work's publication in the fall of 1850. Meanwhile, Schumann experimented with alternative titles and collected relevant verses from sylvan poems by contemporaries – Joseph von Eichendorff, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube, and Gustave Pfarrius – for possible use as mottos.

Conventional forest topoi at hand for potential musical exploitation included hunting horns, birdcalls, rustling leaves and gurgling brooks, deer in flight, and

drinking parties at inns; less commonplace were sacral expressions of rites mystical, magical and demonic. It is not clear from Schumann's prospective titles and mottos for the cycle whether he wished especially to emphasize the hunter's experience in the woods from dawn entrance to twilight departure or, more generally, a visitor's excursion of less specific nature during which hunting scenes are among others encountered. Since Schumann invariably took a keen interest in details of the printed presentation of his works and explicitly gave approval for the title page of the first edition of Opus 82, it might be taken from the vignette of the hunter within the forest depicted there that he had the former in mind. Nevertheless, the composer was ever mindful of the fine line between stimulating the imagination through thematic suggestiveness and limiting its free play by too literal reference to concrete programmatic content. An unerring poetic sensitivity undoubtedly led him in the end to preserve a sense of mystery by omitting all but the most cryptic verbal allusions.

The dedicatee of the *Waldszenen* was appropriately enough a young amateur pianist, Annette Preusser, the daughter of a prominent businessman in Leipzig with whose family the Schumanns had maintained a long-standing acquaintance. Robert and Clara Schumann stayed in the Preusser home during their visits to Leipzig, most recently on the occasion of the preparations for the premiere of the opera *Genoveva* in June 1850. Most likely, the composer made his decision about the dedication at this time. Upon his return home to Dresden shortly thereafter he arranged to have a dedication

<sup>1</sup> Emil Flechsig, *Erinnerungen an Robert Schumann*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXVII, 1956, p. 395.

<sup>2</sup> Simon Schama, *Landscape & Memory* (London, 1995), p. 107. For a detailed study of the Romantic forest theme in the context of music, see also Peter Jost, *Robert Schumanns "Waldszenen" op. 82: Zum Thema "Wald" in der romantischen Klaviermusik*, Vol. 3 in *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* (Saarbrücken, 1989).

copy prepared by his copyist Carl Gottschalk. He presented it to the dedicatee when he passed through Leipzig with his family on 1 September 1850 en route to his new position in Düsseldorf as municipal music director.

Schumann made final revisions to the pieces in his original working manuscript up to 25 September 1850 (see date on the title page of the manuscript) and sent it 8 October to the newly-established publishing house of Bartholf Senff in Leipzig for use as engraver's model. In the covering letter he described it as a "well-tended work" that he hoped would be rewarding to the new firm – bringing "if not a whole forest, at least a sapling," as he put it, punning on the German word *Stamm* with the double meaning of both "tree trunk" and "regular customers."<sup>3</sup> For the nine pieces he received an honorarium of 16 Louisdor (= 90 Thaler 20 Groschen).

The opus went directly into press; the composer corrected a single set of proofs and returned it on 12 November to Senff who already announced on 30 November 1850 Opus 82 as among his latest editions. The first issue of the first edition sported a vivid title page showing a seated hunter with two hounds at his feet framed by the forest, in the foreground a tombstone bearing the cycle's title, dedication and composer's name; curiously, a subsequent issue of the first edition appeared with pictorial alterations, most significantly, hunter and now only one hound now contemplate quarry, a supine rabbit and two birds.

*Waldszenen* rapidly became popular with its intended dilettante public and was favourably reviewed in the press for its poetic qualities and especially for being accessible musically and technically – in marked contrast to the composer's earlier piano works. Its ostensible poetic content appealed to Romantic lovers of nature in general and of the forest in particular. The first piece to be performed publicly was No. 8, *Jagdlied* ("Hunting Song"), played by Clara Schumann's half sister, Marie Wieck, in Dresden early in January 1851. It remained

popular undoubtedly because it was something of a brilliant showpiece. No. 7, *Vogel als Prophet* ("Prophet Bird"), was often presented as an encore piece by renowned concert artists and is still a repertoire staple. Clara Schumann first performed the entire cycle on 18 March 1869 in St. James's Hall, London.<sup>4</sup>

#### *Compositional Chronology and Manuscript Sources*

Schumann customarily reported his daily compositional activity in his household diary.<sup>5</sup> Here, indeed, on 24 December 1848 is the first dated reference; although he did not elaborate beyond mention of the cycle by title *Waldszenen*, according to an extant dated sketch, he started with No. 2, *Jäger auf der Lauer* ("Hunter Lying in Wait"). From 29 December to 1 January 1849 his diary account continues: No. 3, *Einsame Blumen* ("Solitary Flowers") on the 29<sup>th</sup>; two unnamed Scenes on the 30<sup>th</sup> (probably Nos. 4 and 5, *Verrufene Stelle* ("Infamous Place") and *Freundliche Landschaft* ("Pleasant Landscape"), respectively; No. 6, *Herberge* ("Inn") on the 31<sup>st</sup>; and Nos. 8 and 9, *Jagdlied* ("Hunting Song") and *Abschied* ("Farewell"), respectively, on New Year's Day. Between 1 and 3 January, he probably composed the first piece *Eintritt* ("Entrance") and prepared the manuscript facsimiled here as a working draft of Nos. 1–6, 8 and 9, then consecutively numbered from 1–8.

The title page originally read *Waldszenen. | acht Clavierstücke | von | Robert Schumann. | Op. 93[!]*. ("Forest Scenes. | Eight Piano Pieces | by | Robert Schumann. | Op. 93[!]"). The manuscript was then signed and dated at the end: *d. 3ten Januar 49 | R. Sch.* ("t.[he] 3<sup>rd</sup> January [18]49 / R. Sch."). On 6 January he mentions in his diary *Vogel als Prophet*; the piece was obviously an inspired afterthought. He then inserted it as No. 7 (dated at the end: *d. 6ten Jan. 49.*), renumbered the cycle as Nos. 1–9, crossed out *acht* on the title page and replaced it with *Neun* (to read "Nine Piano Pieces"), and proceeded to undertake a thorough revision of the whole manuscript. Sometime, probably in 1850 (the

publication date of the most recently-published poetic source), the composer jotted down on the back of the final manuscript folio a set of literary excerpts for consideration as mottos for the pieces.

In addition to this autograph manuscript are extant sketch leaves for Nos. 2 and 6 in two sketchbooks that the composer used to work out musical ideas and record miscellaneous memoranda. These two pieces as continuity drafts – comprising the principal top and bottom lines with most significant details indicated for later completion – appear in the sketchbooks in the context of sketches for the *Klavieralbum für die Jugend*, Opus 68, composed in August–September 1850. On the leaf before the sketch to No. 2 is also a listing of titles obviously related to the planned cycle: *Vorüberfliegendes Wild* ("Fleet-footed Deer") | *Einsame Blume* ("Solitary Flower") | *Verrufener Ort* ("Infamous Spot") | *Freier Ausblick* ("Open View") | *Fernes Getöse* ("Far-off Din") | *Jägerhaus* ("Hunting Lodge") | *Jägermann auf der Lauer* ("Huntsman Lying in Wait") | *Waldbach* ("Forest Brook"). Three pieces, the second, third and seventh, are clearly identifiable with pieces in Opus 82. The fourth may be the later *Freundliche Landschaft* and the sixth, *Herberge*; the fifth may possibly be the later *Jagdlied*. The first and last cannot be identified as actually having been composed ever.

<sup>3</sup> „Sie empfangen hier die Waldszenen – ein lang und viel von mir gehegtes Stück. Möchte es Ihnen Lohn bringen, und wenn keinen ganzen Wald, so doch einen kleinen Stamm zum neuen Geschäft!“ (“You are receiving here the “Forest Scenes” – a work I have tended long and well. May it bring you profit and, if not a whole forest, at least a sapling to the new business!”) (Original letter; Robert-Schumann-Haus Zwickau, archive-no.: 7602–A2.)

<sup>4</sup> For details of Schumann's negotiations with his publisher, of early performances and reviews, see the publication and performance history in Margit L. McCorkle, *Robert Schumann Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 2003), p. 368. – For transcriptions of press reviews of the Senff publication, see Jost, *ibid.*, pp. 290–295.

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Tagebücher, Band III Haushaltbücher 1837–1854*, ed. Gerd Nauhaus (Basel and Frankfurt, [1988]), pp. 479 ff.

Continuity drafts for Nos. 3 and 4 survive on a cropped music folio inscribed by Clara Schumann in 1895 as a souvenir for Clothilde Kleeberg, an acquaintance in Frankfurt; the draft for No. 4 is lacking the final 4+ measures. For No. 4, an additional sketch-leaf fragment containing seven measures for the left hand (most of mm. 29–35) appears in the context of the piano duet, Opus 66, composed earlier in December 1850. A fragment for No. 9 on the extant lower half of a leaf gives the final 25 measures in outline, also likely a continuity draft whose first part on the upper half of the leaf was detached and has gone missing. A continuity draft for No. 7 (mm. 1–24) is also known to have existed, leaving only Nos. 1, 5 and 8 lacking known sketch sources.<sup>6</sup>

It has been speculated that the preliminary sketching of part or all of the *Waldszenen* may have occurred prior to the first recorded date in the Schumann household diaries. But Schumann more likely sketched the pieces between 24 December and 1 January and from these and other similar sketches (no longer extant), prepared the working draft immediately thereafter, filling in the outlines as he went along.

#### *The Autograph Manuscript*

The autograph manuscript in this facsimile edition is located in the Bibliothèque nationale de France (Département de la musique, siglum *Ms. 344*), Paris. According to the note on the folder containing the manuscript, it was acquired from the Berlin antiquarian Leo Liepmannssohn by the collector Charles Malherbe in 1875; Malherbe's manuscript collection went as a bequest in 1912 to the library of the Conservatoire, Paris; in 1964 the holdings of the latter became a part of the Département de la musique in the Bibliothèque nationale de France.

The manuscript presently comprises two folios and three bifolios of unwatermarked, machine-made paper of oblong format, ca. 27 x 34 cm, in the following sequence: one folio (title page on recto, music text begin-

ning on verso), three consecutive bifolios (= six leaves of music text), and one final folio (music text on recto, literary mottos on verso). The first and final folio that were originally attached as a bifolio, became separated at some point in time, were mended by glueing a narrow paper strip onto the edges of the two leaves, then became separated again. A rectangle, ca. 6 x 10 cm, was cut from the lower left corner of the final folio sometime after the composer had notated the mottos on the verso. The manuscript was once folded crosswise, probably for posting to the publisher. Each page is machine-ruled with 12 staves.

With exposure to light over time, the paper has yellowed, more so the outer than the inner leaves. The ink appears to have bled somewhat into the mediocre-quality paper (more so on page 2 than on other pages). The ink varies in colour from brown-black to tan.

#### *Noteworthy Details of the Manuscript*

The manuscript served first as Schumann's working draft which he then revised in stages over the subsequent 20 months, finally sending it to the publisher for use as the engraver's layout model. Traces are evident of the manuscript's multiple functions:

*Title Page:* As already mentioned above, Schumann first wrote the title before he composed the *Vogel als Prophet*; thus, it originally read "acht Clavierstücke" ("eight Piano Pieces"). Sometime thereafter, he corrected the "acht" to "Neun" ("Nine"). Probably around the time he reviewed the manuscript prior to having it copied by Carl Gottschalk for the dedicatee, he indicated in the margin to the right beside the title for insertion: *componirt | und | Fräulein Annette Preusser | zugeeignet* ("composed | and | dedicated to Miss Annette Preusser"). In the lower right corner of the manuscript, the composer noted on 25 September 1850: "*Zum Druck | R. S. | d. 25/9 50.*" ("To press | R. S. | t.[he] 25<sup>th</sup>/9 50."). The first opus number he indicated for the work was Op. 93 which was then crossed out in

pencil and replaced by the number 82 in another hand, probably by the publisher or an editor in the publishing house. Below the opus number in yet another hand in ink appears *Verlagsnummer 12* ("Publisher's number 12"). In the left margin is a listing of numbers in two columns; the left column gives the pieces of the cycle while on the right the corresponding number refers to the printing layout, that is, to the printed pages to be allocated to each piece. To the right of the lists Schumann penned a *nota bene* to the publisher: (*Nb. die einzelnen Stücke fangen immer neue Seiten an.*), ("Nb. The individual pieces always start on new pages."). The title page also bears the stamps of both the previous owner, Charles Malherbe, and subsequent repository, Conservatoire de la musique, Paris (the Malherbe stamp also appears at intervals on other pages of the manuscript). In the lower right corner appears the siglum *Ms. 344*.

<sup>6</sup> The sketchbook containing No. 2 is the so-called *Taschennotizbuch*, now located in the Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, siglum *51.4903*; No. 2 is found on pp. 10 ff.; see also the list of titles on p. 8. The sketchbook containing No. 6 is the so-called *Dresdner Skizzenheft*, now located in the Universitätsbibliothek, Bonn, siglum *Schumann 23*; No. 6 is found on pp. 12–15. Both sketchbooks are published in facsimile edition with text transcriptions, see the *Robert Schumann Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Vol. VII/3/4, eds. Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller, Matthias Wendt (Mainz, 1998). – Continuity drafts for Nos. 3 and 4 are located in the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna. – The sketch leaf fragment for No. 4 is located in the Robert-Schumann-Haus, Zwickau, siglum *10306 – A1/A3*. – The sketch leaf fragment for No. 9 is located in the Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, siglum *63.327*. – Provenance for the continuity draft for No. 7 is unknown; the manuscript appears in facsimile in Josef Schrattenholz, *Robert Schumann als Schriftsteller*, 2. ed. (Leipzig 1880). The facsimile reveals that this manuscript, too, was inscribed by Clara Schumann for presentation (1880 in Frankfurt). – To complete the account of extant manuscripts for Opus 82, the dedication manuscript in the hand of Carl Gottschalk referred to above is presently owned by Professor Eric Frederick Jensen, Syracuse, New York. See also Eric Frederick Jensen, A New Manuscript of Robert Schumann's *Waldszenen* op. 82, in: *The Journal of Musicology* 3/1 (1984), pp. 69–89.



Schumann made use of the lowest system of the title page for the conclusion of the first piece when he ran out of space for it (he wrote most of it on the verso of the first folio). Evidently, he began notating the cycle with No. 2, the first piece sketched on 24 December 1848, on the recto of the first bifolio (see p. 3) within the enveloping original outer bifolio. He then continued in sequence with the present Nos. 3–6, 8 and 9, adding No. 1 subsequently on the inside of the title page. Thus, on 3 January 1849 he had finished the originally-sketched cycle on page 13 where he signed off: *d. 3ten Januar 49 | R. Sch.* A few days later he added the *Vogel als Prophet* on the still-blank pages 14 and 15, signing off again with *d. 6ten Jan. 49*. This addition to be inserted as No. 7 then necessitated a renumbering of the remaining pieces – obvious in the changes on the title page (see also the addition in pencil of the ninth piece to the column list).

At the start of each of the pieces Nos. 2–6, in the left margin, Schumann indicated the initials of the title of each piece: No. 2 is *J. a. d. L.* (“Jäger auf der Lauer”), for example. No. 3 was originally titled *Einsamkeit* (“Solitude”), later corrected to *Einsame Blumen* (“Solitary Flowers”); the cancelled abbreviation is *E.B.* The cancelled abbreviation for No. 4, *V.O.*, obviously refers to the original title *Verrufener Ort* (“Infamous Spot”) which appears in the preliminary title listing found in one of Schumann’s sketchbooks (see above). The interpretation of the cancelled abbreviation for No. 5 is not certain; *L* may indicate *Landschaft*. No. 6 was first titled in the draft *Waldschenke* (“Forest Inn”), later changed to *Herberge* (“Inn” or “Hostel”); the abbreviation is simply *H.*

To the right of the title for No. 4, *Verrufene Stelle*, can be seen Schumann’s later instructions for inserting the Friedrich Hebbel motto: *Nb. Hierzu das Motto v. Hebbel auf der Rückseite: | die Blumen so hoch sie wachsen* (“Nb. Here the motto f.[rom] Hebbel on the back page: | the flowers growing so high”). At the conclusion of No. 6 is the reference *hierauf: Vogel als Prophet* (“to

follow: Prophet Bird”). On page 14 to the left of the title for No. 7 was added in pencil (*kömmt vor dem Jagdlied*) (“comes before the Jagdlied”).

The working draft reveals the composer employing several time and labour-saving abbreviations for repeating text: conventional repetition signs, bars left vacant and numbered or lettered to be filled in by the copyist or engraver with designated matching bars of musical text (see pages 4, 8 and 11–13; for example, on page 11 see the first bar bottom left, *Von / a bis B*, referring to the repetition of text from page 10 lettered at top “a” and at bottom “B”). During preparation for publication, Schumann gave instructions concerning which repetitions he wished to have fully engraved (see penciled word in the middle of the bottom margin of page 3: *ausgestochen* indicates that the passage should be fully engraved rather than merely supplied with repeat signs).

In the course of drafting, the composer frequently crossed out and replaced notes and passages, sometimes on reconsideration also restoring previously eliminated text (see the beginning of No. 1 on page 2; the red crayon *gilt* indicates that the crossed-out bars are valid). Where Schumann’s corrections might be less than legible and easily misinterpreted, the new version has been neatly written in a nearby margin by an anonymous editor (see pages 2–4, 7–9, 11 and 13). A longer correction on page 2 was written on a scrap of music paper and pasted over the earlier version. Nos. 6 and 7 had earlier endings which Schumann cancelled and replaced; in No. 6 he experimented with an alternative only to return to almost the identical original ending. The first ending of No. 7 was several measures longer than the final conclusion.<sup>7</sup>

From careful examination of the autograph manuscript and comparison with the Gottschalk manuscript Schumann commissioned, several layers of revision in ink, lead and even red crayon can be detected. In general, the composer subtracted in order to simplify or “thin out” the texture. He also refined the expression by

additional pedal, articulation and tempo indications, including metronome markings.

Finally, he decided to add to the most enigmatic piece, No. 4, *Verrufener Ort*, the relevant motto verses from the collection he had notated on the verso of the last folio (see the transcriptions below).

The function of the manuscript as engraver’s model is signaled by the penciled numerals in an anonymous hand (house editor or engraver?) that are visible at intervals below the systems of the musical text. These indicate the line breaks for the printed-page layout.

*Transcriptions of the Mottos (with English translations by M. McCorkle)*

On page 16 Schumann wrote the following verses as prospective mottos for the cycle<sup>8</sup> (*Verrufener Ort* has been copied to the right of Schumann’s notation in an anonymous hand):

Auf d. Titel.

*Komm mit, verlaß das Marktgeschrei,  
Verlaß den Qualm, der sich dir ballt  
Um’s Herz, und athme wieder frei;  
Komm mit uns in den grünen Wald!*

G. Pfarrius.

“On the title page.

Come, leave the market’s clamour,  
Leave the fumes that enshroud thy heart,  
And breathe freely once again,  
Come with us into the green woods!”)

<sup>7</sup> The alternative versions are printed as appendices in the edition of Opus 82 edited by Ernst Hertrich for G. Henle Verlag (Munich, 2001); edition HN 83, see p. 26.

<sup>8</sup> The literary sources are: Joseph Freiherr von Eichendorff, *Gedichte*, 1837; from the poem *Zwielicht*. – Friedrich Hebbel, *Waldbilder, Neue Gedichte*, 1848. – Heinrich Laube, *Jagdbrevier*, 1841. – Gustav Pfarrius, *Die Waldlieder*, 1850.

Eintritt.

Wir geh'n auf thauumperlten Pfad,  
Durch schlankes Gras, durch duftges Moos,  
Dem grünen Dickicht in den Schoos.

G. Pfarrius.

(“Entrance.

We walk upon a path pearled with dew,  
Through slender grass, through fragrant moss,  
Into the lap of the green thicket.”)

Verrufener Ort.

Die Blumen, so hoch sie wachsen,  
Sind blaß hier wie der Tod,  
Nur Eine in der Mitte  
Steht da im dunkeln Roth.

Die hat es nicht von der Sonne,  
Nie traf sie deren Gluth,  
Sie hat es von der Erde,  
Und die trank Menschenblut.

F. Hebbel.

(“Infamous Spot.

The flowers, growing so high,  
Are pale here, as death;  
Only one in the middle  
Stands there dark red.  
‘Tis not from the sun:  
Whose glow it never met;  
‘Tis from the earth,  
Whence human blood it drank.”)

Zur hohen Jagd.

Frisch auf zum fröhlichen Jagen  
Ihr Jäger auf zur Pirsch!

Wir wollen den Hirsch erjagen,  
Den edlen rothen Hirsch.  
Der Tag steigt auf in Frische,  
Der Hirsch kehrt heim vom Feld;  
Frisch auf denn in's Gebüsch,  
Wo er den Wechsel hält.

H. Laube (Jagdbrevier)

(“To the Deer Hunt.

Away to the merry chase,  
Ye huntsmen, to the hunt!  
We want to fell the stag,  
The noble red deer.  
Day dawns brightly,  
The hart returns home from the field;  
On, then, into the brush  
Where he keeps his haunt.”)

Abschied.

Leise dringt der Schatten weiter,  
Abendhauch schon weht durch's Thal,  
Ferne Höhn nur grüßen heiter  
Noch den letzten Sonnenstrahl.

G. Pfarrius.

(“Farewell.

Shadows lengthen stealthily,  
Evening breezes waft through the vale;  
Only distant peaks still brightly greet  
The last ray of sun.”)

Vogel als Prophet.

„Hüte dich! Sei wach u. [nd] munter!“

v. Eichendorff.

(“Prophet-Bird.

‘Take care! Be awake and alert!’”)

Jäger auf d. Lauer.

~~Früh steht der Jäger auf  
Und beginnt den Tageslauf.  
Das erste Licht auf's Büchsenkorn  
Bringt mehr als ein ganzer Tagesborn.  
Dämmer ist Wildes Braut,  
Dämmer macht Wild vertraut, –  
Was man früh angesehen,  
Wird uns nicht leicht entgeh'n.~~

H. Laube (Jagdbrevier)

(“Hunter Lying in Wait.

The hunter rises early  
And begins the day's work.  
First light on his gun's sights  
Brings more than a whole day's bag.  
Daybreak is the deer's beloved;  
Daybreak makes the deer trusting.  
What is espied in the early hours  
Will not easily escape from us.”)

Vancouver, autumn 2005

Margit L. McCorkle