

Vorwort

Mit dieser sechsbändigen Ausgabe wird Robert Schumanns (1810–56) Œuvre für Klavier solo vollständig und nach kritisch-wissenschaftlichen Grundsätzen ediert vorgelegt – erstmals seit der 1879 bis 1893 von Clara Schumann herausgegebenen Gesamtausgabe. Die insgesamt 38 Werke sind nach aufsteigender Opuszahl angeordnet (zwei ohne Opuszahl überlieferte Kompositionen stehen am Ende von Band VI). Auch wenn diese Abfolge keine strenge chronologische Ordnung darstellt und zusammengehörige Gattungen oder Werkgruppen „auseinandergerissen“ werden, so erlaubt sie doch eine schnelle Orientierung.

Der vorliegende Band VI enthält die Opera 99–133 sowie die beiden Variationenwerke Anh. F25 und Anh. F39 (Zählung nach McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*), die Schumann selbst nicht für eine Veröffentlichung ausarbeitete. Wie bekannt, waren die ersten 23 Werke, die Schumann zum Druck gab, ausschließlich Klavierwerke. Die ersten vier Bände dieser Gesamtausgabe bilden daher bei allen Gattungsunterschieden zwischen den einzelnen Stücken zumindest chronologisch eine Einheit. Das können die abschließenden Bände V und VI nicht mehr für sich in Anspruch nehmen.

Bunte Blätter op. 99

Kompositionen für Klavier waren im 19. Jahrhundert höchst gefragte Verlagsartikel; das Klavier war *das* Instrument der Zeit, und so nimmt es nicht wunder, dass Schumann von vielen Seiten nach neuen Stücken hierfür gefragt wurde. Nach dem Erfolg des Ende 1848 erschienenen *Albums für die Jugend* op. 68 erhöhte sich noch einmal das Interesse. Anscheinend wurde Schumann dadurch tatsächlich dazu angeregt, neue Werke für Klavier zu komponieren. Jedenfalls entstanden danach immerhin sieben weitere Kompositionen für dieses

Instrument – die *Waldszenen* op. 82, die *Vier Märsche* op. 76, die *Fantasiestücke* op. 111, die *Jugendsonaten* op. 118, die *Fughetten* op. 126 und die *Gesänge der Frühe* op. 133 sowie schließlich die „Geistervariationen“ Anh. F39.

Um den Anfragen der verschiedenen Verlage nachkommen zu können, griff Schumann jedoch auch auf ältere Stücke zurück. Vor allem in den Jahren 1830–39 waren offenbar im Umkreis der verschiedenen Zyklen oft zusätzliche Stücke entstanden, die Schumann vor der Publikation wieder eliminiert hatte. Im Dezember 1850 entschloss er sich, aus ihnen und vereinzelt Kompositionen der Jahre 1841 und 1843 eine Art Album zusammenzustellen.

Der Titel dieses Albums sollte ursprünglich „Spreu“ lauten, wodurch es sich von vornherein deutlich von den eine Einheit bildenden frühen Zyklen unterschied. Am 24. und 25. Dezember 1850 finden sich kurze Einträge im *Haushaltbuch*, die bezeugen, dass Schumann sich damals mit der Auswahl der Stücke beschäftigte. Wie er später an den Verleger Arnold in Elberfeld (Wuppertal) schrieb, hatte er zunächst „etwa 30 kürzere Stücke“ zusammengestellt. Angesichts dieser recht vagen Angabe darf man wohl davon ausgehen, dass es sich dabei um die insgesamt 34 Kompositionen handelte, die schließlich in zwei getrennten Sammlungen, den *Bunten Blättern* op. 99 und den *Albumblättern* op. 124, veröffentlicht wurden. Möglicherweise war zwischenzeitlich sogar eine Aufteilung in drei Teile geplant, denn Opus 99 sollte ursprünglich nur aus 12 statt 14 Stücken bestehen. Vermutlich wurde bei dieser Sichtung eine Reihe von Stücken ganz ausgeschieden und vernichtet. Nach welchen Kriterien die Auswahl für die *Bunten Blätter* und die *Albumblätter* getroffen wurde, ist kaum nachzuvollziehen. Zumindest bei Opus 99 ist eine Tendenz zu einem aufsteigenden Schwierigkeitsgrad der einzelnen Stücke zu erkennen, die jedoch nicht konsequent durchgehalten ist. Vom Charakter her sind die einzelnen Nummern sehr unterschiedlich. Ein innerer Zusammenhang war sicherlich nicht beabsichtigt.

Als Schumann am 24. April 1851 wegen der ersten Folge bei Arnold anfragte, war als Titel noch „Spreu“ vorgesehen, was dem Verleger jedoch zu negativ schien. Er sei „fest überzeugt“, schrieb Arnold am 1. Mai, „daß derselbe dem Werke nicht allein beim Erscheinen sondern auch für alle Zukunft gründlich schaden würde“. Schumann antwortete ihm am 30. Mai 1851: „Nach vielem Hin- und Hersinnen bin ich auf den Titel: Bunte Blätter gekommen. Denn auch mir war der andere nicht recht, und ich hatte ihn für das Opus gewählt, da es früher aus etwa 30 kürzeren Stücken bestand.“ Arnold stimmte schließlich der Inverlagnahme zu, Schumann stellte mit Brief vom 7. Juni seine Bedingungen (Honorar 25 Louis d’or) und schickte am 14. Juni die Stichvorlage. Für damalige Verhältnisse zog sich die Drucklegung ziemlich lange hin; erst im November erhielt Schumann vom Verlag die letzten Korrekturfahnen. Am 11. Dezember schließlich konnte Arnold die ersten fertigen Exemplare nach Düsseldorf senden.

Das Werk erschien sowohl komplett als auch gleichzeitig in Einzelausgaben. Diese Aufteilung stand nicht von vornherein fest. Wie aus einem Brief Arnolds an Schumann vom 19. Juni 1851 hervorgeht, sollte die Ausgabe ursprünglich „aus zwei verschiedenartigen Hälften bestehen, wovon die erste 8 kleine Stücke und die zweite 6 ausgeführte Kompositionen“ enthalten hätte. Entsprechend dem Werktitel waren auf Schumanns Wunsch die Umschläge der Einzelausgaben in unterschiedlichen, dem Charakter der einzelnen Stücke angepassten Farben gehalten (vgl. den Abdruck des Briefwechsels in *Schumann. Briefedition*, Serie III, Bd. 5, hrsg. von Hrosvith Dahmen/Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 93–110). Den einzelnen Stücken ist im Kopftitel ein in Klammern gesetztes Datum vorangestellt, das das jeweilige Entstehungsjahr bezeichnen soll. Diese Angaben sind aber nicht immer zutreffend. Schumann scheint sich vor allem bei den älteren Stücken gelegentlich nicht mehr genau erinnern zu haben. Die Schumann-Forschung bemühte sich sehr, die Entstehungsum-

stände der 14 Stücke herauszufinden. Dabei ergab sich im Einzelnen Folgendes:

Drei Stücklein

Die Datumsangabe 1839 in der Erstausgabe trifft nicht ganz zu. Die drei Stücke sind bereits im Dezember 1838 entstanden. In Schumanns Tagebuch heißt es am 21. Dezember: „Einiges Hübsche componirt, die 2 ersten Notturnis, am 18ten das in A Dur.“ Dieses letztere hatte er bereits drei Tage zuvor als Weihnachtsgeschenk mit der Aufschrift *Wunsch. An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838* an Clara geschickt. Sie bedankte sich am 26. Dezember: „Schönsten Dank, mein Robert, für Dein schönes, inniges Geschenk – es war das Schönste, was Du mir finden konntest, denn es kam aus Deinem Herzen.“

Albumblatt I, Novellette, Marsch, Abendmusik

Datumsangaben in der Erstausgabe 1841, 1838, 1843 und 1841. Da zu diesen Stücken keine Autographe erhalten sind, können die Angaben nicht weiter präzisiert werden. – Über das Thema des *Albumblatts I* komponierte Clara Schumann 1853, Johannes Brahms 1855 Variationen.

Albumblätter II und IV

Datum in der Erstausgabe jeweils 1838. Schumann notierte die beiden Stücke auf Vorder- und Rückseite eines Einzelblattes. Die Kopftitel lauten *Fata Morgana I (1837)* und *Jugendschmerz I (1839)*. Die unterschiedliche Datierung der beiden Seiten desselben Blattes und auch die äußere Form dieser Datumsangaben könnten darauf hinweisen, dass Schumann das Manuskript erst 1850 gezielt als Vorlage für das geplante Album anfertigte. Dazu würde auch das 16-zeilige Papier im Hochformat passen, das Schumann erst ab 1840 verwendete. Im Widerspruch dazu stehen allerdings die zahlreichen Korrekturen und Durchstreichungen in *Albumblatt II*, die eher vermuten ließen, dass es sich dabei um ein neues Kompositionsautograph handelt und nicht um eine Abschrift nach einer älteren Vorlage. Die Frage ist nicht mit Sicherheit zu

klären. Weil einige Nummern aus den *Albumblättern* op. 124 auf einem Blatt mit Incipits zu Stücken aus den *Kinderszenen* op. 15 überliefert sind und dieses Blatt ebenfalls die Datumsangabe 1837 enthält, hat man vermutet, auch das *Albumblatt II* aus Op. 99 gehöre in diesen Zusammenhang. Beweisen lässt sich das jedoch nicht. Die *Kinderszenen* sind erst im Februar/März 1838 entstanden, was der Jahreszahl in der Erstausgabe entspräche. 1838 wird im Erstdruck auch für das *Albumblatt IV* angegeben; dazu hat sich jedoch ein Autograph erhalten, das unter anderem Skizzen zur *Romanze* op. 28 Nr. 2 enthält und dadurch die Jahreszahl 1839 des Autographs bestätigt.

Albumblatt III

Datum in der Erstausgabe 1836. Der Beginn des Stückes mit den Tonbuchstaben *as-c-h* weist eindeutig auf eine Entstehung im Zusammenhang mit dem *Carnaval* op. 9 hin. Schumann hatte bei diesem Zyklus in Verehrung für Ernestine von Fricken sämtliche Stücke mit den im Namen des Städtchens Asch, des Wohnorts seiner Verlobten, enthaltenen Tonbuchstaben *as-c-h* oder *as-c-es-h* beginnen lassen. Der *Carnaval* ist jedoch bereits im Winter 1834/35 entstanden. Die Jahreszahl im Erstdruck dürfte daher kaum zutreffen.

Albumblatt V

Das Datum 1838 in der Erstausgabe wird durch die Aufschrift *In Pauline Garcia's Stammbuch I August 1838* im Autograph bestätigt und präzisiert (siehe die *Bemerkungen* am Ende der Ausgabe).

Präludium

Das Datum 1839 in der Erstausgabe wird durch die Überschrift *Präludium. October 1839* im Autograph bestätigt und präzisiert (siehe *Bemerkungen*). Die Handschrift enthält auch noch Skizzen zu einer Fuge in b-moll, die Schumann aber offenbar nicht zu Ende komponierte.

Scherzo

Datum in der Erstausgabe 1841. Bei diesem Stück handelt es sich um den Klavierauszug eines Symphoniesatzes.

Im Zuge der Komposition der B-dur-Symphonie op. 38, der ersten Fassung der d-moll-Symphonie op. 120 und des als *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 betitelten Werks war Schumann, wie er am 26. September 1841 an Eduard Krüger schrieb, „ganz ins Feuer“ geraten und hatte im September mit der Arbeit an einem weiteren symphonischen Werk begonnen. Es blieb letztlich jedoch im Skizzenstadium stecken. Nur das Scherzo wurde beendet, allerdings nur in der vorliegenden Klavierfassung.

Geschwindmarsch

Datum in der Erstausgabe 1849. Das Stück ist gleichzeitig mit den im Nachgang zur Revolution von 1849 entstandenen *Vier Märschen* op. 76 entstanden. Es ist zusammen mit den zwei Märschen op. 76 Nr. 3 und 4 überliefert, im Autograph jedoch mit Rötel und Bleistift durchgestrichen.

Über die Widmungsempfängerin der Erstausgabe, Mary Potts, konnte leider nichts ermittelt werden. In einem Brief vom 15./16. Juni 1851 kündigte Schumann ihr die Widmung an: „Es werden vielleicht bald einige Musikblätter in Ihre Hände kommen, die Ihren Namen tragen. Möchten Sie sie als ein Erinnerungszeichen an die Stunden betrachten, die uns in Ihnen ein so inniges musikalisches Gemüth offenbarten.“ Eigenartigerweise schrieb Schumann am 27. September an Arnold, dass „er die Dedication weglassen müsse“. Der Titel war jedoch bereits gestochen; Arnold bot Schumann noch an, die Widmung zu ändern. Ganz darauf zu verzichten, schrieb er am 23. Oktober, „geht nicht wohl an, weil dann das ganze Arrangement des Titels darunter leiden würde“. Die Widmung blieb schließlich stehen.

Es gehört zu den Kuriositäten der Rezeptionsgeschichte, dass – während Schumanns frühe, geniale Klavierzyklen nur langsam bekannt wurden und Anerkennung erfuhren – nach dem *Album für die Jugend* nun auch die *Bunten Blätter* ein großer Erfolg wurden. Arnold schrieb Schumann am 4. April 1855 nach Eendenich: „Mit den Verlagswerken, welche ich so glücklich war, von

Ihnen zu erhalten, habe ich sehr viel Erfolg. An den Bunten Blaettern habe ich bereits bedeutenden Gewinn und auch die Albumblätter fangen an, allgemeine Theilnahme zu finden.“

Drei Fantasiestücke op. 111

Im Dezember 1849 war Schumann die Stelle eines Kapellmeisters des Düsseldorfer Musikvereins als Nachfolger von Ferdinand Hiller angeboten worden, und er war Anfang September 1850 mit der ganzen Familie an den Rhein umgezogen. Trotz der überaus herzlichen Begrüßung und einiger Erfolge zu Beginn schlug die Stimmung bereits gegen Ende der ersten Saison um. Nach einem Konzert am 13. März 1851 mit der Uraufführung der „Rheinischen Symphonie“ wurde in einem Zeitungsartikel erste öffentliche Kritik an Schumanns bisheriger Konzertleitung laut, obwohl das Werk großen Beifall hervorgerufen hatte. Schumann zeigte sich von dieser Kritik tief getroffen und äußerte erstmals den Gedanken, Düsseldorf wieder zu verlassen. Trotz der getrübt äußeren Stimmung, die sich in den Folgejahren nicht mehr wesentlich aufhellen sollte, vielleicht aber auch sie kompensierend, widmete Schumann sich in dieser Zeit intensiv seiner kompositorischen Arbeit und schuf zahlreiche neue Werke.

Die *Drei Fantasiestücke* op. 111 entstanden Mitte August 1851 direkt im Anschluss an eine mehrwöchige Schiffsreise von Bonn über Heidelberg und Baden-Baden nach Basel und von dort an den Genfer See und nach Chamonix. Nach Claras Tagebuchaufzeichnungen befand sich das Ehepaar fern von den Düsseldorfer Querelen während der ganzen Reise in heiterster Stimmung. Am 5. August kehrte man wieder nach Düsseldorf zurück. Nur wenige Tage später finden sich in Schumanns *Haushaltbuch* die folgenden knappen Eintragungen: „Allegro agitato f. Pfte“ (13. August); „2tes Stück f. Pfte.“ (15. August); „3tes Stück f. Pfte.“ (22. August). Man kann die Stücke also einerseits getrost als Frucht jener Rheinreise bezeichnen – vom zarten zweiten Stück einmal abgesehen, geben sie andererseits nicht die Hochstimmung der

unbeschwerten Reise wieder. Clara notierte am 15. September in ihrem Tagebuch: „R. hat drei Klavierstücke von sehr ernstem leidenschaftlichen Charakter komponiert, die mir außerordentlich gefallen.“ Mit dieser Charakterisierung traf sie den Gehalt der drei Stücke recht genau. Die *Drei Fantasiestücke* op. 111 gehören jedenfalls zu den besonders glücklichen Eingebungen des späten Schumann.

Der Titel der drei neuen Stücke stand lange Zeit nicht fest. Im *Projectenbuch* hielt Schumann sie als „Romanzen oder Phantasiestücke“ fest, im Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters sprach er zunächst von „Romanzen“ (22. August und 27. September 1851), später einfach von „Clavierstücken“ (3. März 1852), was der ursprünglichen Benennung auf dem Titelblatt zur Stichvorlage entspricht. Dem Verlag war dieser Titel dann wohl doch zu schmucklos, und so wurden sie schließlich als *Drei Fantasiestücke* veröffentlicht. Erschienen ist das Opus in den ersten Julitagen 1852.

Die Widmungsempfängerin Fürstin Reuß-Köstritz war die Gattin jenes Grafen (seit 1851 Fürst) Reuß-Köstritz, dem Schumann 1840 seine *Drei Romanzen* op. 28 gewidmet hatte. Wenn auch die Widmung an die Fürstin in der Überlieferung von Opus 111 erst als Nachtrag auf dem Titelblatt der Stichvorlage und somit recht spät auftaucht, als der Titel *Romanzen* bereits verworfen war, so darf diese Widmung vielleicht doch als Reminiszenz an jene Dedikation der „ersten“ Romanzen gedeutet werden. Es würde jedenfalls gut zu Schumanns Hang zu Verschleierungen passen. Bei allen stilistischen Unterschieden weisen die drei Stücke mit ihrer Folge rasch/leidenschaftlich – langsam/lyrisch – rasch/sehr markiert immerhin dieselbe Dramaturgie wie die *Drei Romanzen* op. 28 auf.

Drei Klaviersonaten für die Jugend op. 118

Nach dem großen Erfolg des *Albums für die Jugend* op. 68 fühlte sich Schumann offenbar berufen, weitere Werke mit pädagogischer Zielsetzung zu komponieren, womit er durchaus im Trend der

Zeit lag. So entstanden zum Beispiel im Jahr 1849 das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und die *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85, kurz darauf die ebenfalls vierhändigen *Ball-Szenen* op. 109 und 1853 schließlich die unter dem Titel *Kinderball* als Opus 130 veröffentlichten *Sechs leichten Tanzstücke zu vier Händen* sowie die hier vorgelegten *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118. Mit keinem dieser Werke konnte Schumann an den Erfolg des *Albums für die Jugend* anknüpfen. Von vornherein nicht für einen konzertierenden Vortrag gedacht, fanden die Stücke auch keine Anerkennung als Unterrichtsliteratur. Dabei hatte Schumann gerade die drei Sonaten op. 118 als solche konzipiert. In einem Brief vom 15. Juli 1853 an den Verleger Schuberth in Hamburg bezeichnete er sie als „für die klavierspielende Jugend komponiert, vom Leichten nach und nach zum Schweren fortschreitend“ und äußerte die Überzeugung, „der Absatz [werde] dem Jugendalbum nicht nachstehen“. Als er sechs Tage später das Manuskript an den Verlag sandte, relativierte er jedoch diese Bezugnahme auf Op. 68 und meinte: „Sie erhalten hier die 3 Sonaten. Das ist etwas ganz anderes als das Album. Man muß die Jugend auch an Ausführung größerer Sätze gewöhnen und dazu sind diese Stücke.“

Den Eintragungen im *Projectenbuch* zufolge hatte Schumann schon in der Zeit zwischen 1849 und 1851 die Absicht, „2händige Kindersonaten“ zu komponieren. Entstanden sind die drei kleinen Werke dann aber erst im Sommer 1853, nach Notizen im *Haushaltbuch* zwischen dem 11. und 24. Juni: Am 11./12. beendete er die als *Kindersonate* bezeichnete Nr. 1 (noch ohne das *Puppenwiegenlied*, das erst nachträglich am 5. August entstand, siehe unten), am 15. Juni den 1. Satz von Nr. 2, dem am 16. Juni „Canon- u. 3tes Sätzchen“ folgten. Am 19. Juni lag die zweite Sonate fertig vor (ebenfalls noch als *Kindersonate* betitelt), am 24. Juni schließlich auch die dritte.

Clara Schumann notierte nach einem ersten Durchspielen der neuen Stücke

am 2. Juli in ihrem Tagebuch, es seien Kindersonaten „für spielende Kinder, wie es wohl keine gibt“, womit sie möglicherweise meinte, sie seien für Kinder zu schwer. Vielleicht deswegen führte Schumann die drei Sonaten op. 118 in seinem Kompositionsverzeichnis für 1853 rückblickend mit einer anderen Grundkonzeption auf: „Kinderszenen für Pianoforte in G-Dur. – 2 leichte Sonaten für die Jugend für Pianoforte.“ Im bereits erwähnten Brief an den Verleger Schubert vom 21. Juli ging er sogar noch weiter und löste auch für Nr. 2 und Nr. 3 den Sonatenzusammenhang in gewisser Weise auf: „Übrigens habe ich die einzelnen Sätze der Sonaten so abgeschlossen, daß sie auch als einzelne Stücke herausgegeben werden können.“

Die Sonaten sind den drei ältesten Töchtern gewidmet. Nach allgemeiner Auffassung stellen sie gewissermaßen musikalische Charakterstudien der drei Kinder dar und zeigen Robert Schumann auch als liebenden Vater. Schumanns erster Biograph, Joseph von Wasielewski, der ihm in den letzten Lebensjahren recht nahestand, berichtet zwar, er habe nicht die Gabe besessen, sich mit seinen Kindern „andauernd und eindringlich zu beschäftigen“. Aus vielen Dokumenten geht jedoch hervor, dass er ihrem Heranwachsen und ihrer persönlichen und musikalischen Entwicklung große Aufmerksamkeit schenkte, mehr wohl, als es in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts bei Vätern gemeinhin üblich war. Noch von der Endericher Anstalt aus fragte er in mehreren Briefen nach ihnen. Das *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder*, das Schumann im Februar 1846 begonnen hatte, ist beredtes Zeugnis dafür und enthält folgende Charakterisierungen der drei kleinen Widmungsempfängerinnen:

Marie (1841–1929): „Heiterer, lebhafter Charakter, wenig eigensinnig, durch Güte leicht zu lenken, anschniegender, gemütlich, liebevoll [...]. Mariens musikalisches Talent zeigt sich immer mehr; sie hat Lust, Liebe, gutes Ohr, vortreffliches Gedächtnis.“

Elise (1843–1928): „Starrköpfig, sehr unartig, mußte oft die Rute fühlen [...] kann aber auch ausgelassen lustig sein [...] oft auch sinnend, wie über etwas nachdenkend [...]. Auch Lieschen hat viel Lust zur Musik.“

Julie (1845–72): „Julie entwickelt sich langsamer, vielleicht infolge weil sie zu spät eine Amme bekommen, dreizehn Monate alt kann sie weder gehen, noch viel mehr als ‚Papa‘ sagen. Dagegen macht Musik großen Eindruck auf sie [...]. Ein zartes, sensibles Pflänzchen überhaupt.“

Wie häufig kümmerte sich Schumann unmittelbar nach Fertigstellung um eine Veröffentlichung des neuen Opus. Er wandte sich an Julius Schubert in Hamburg, bei dem das *Album für die Jugend* erschienen war. Dieser hatte damit beste Geschäfte gemacht und akzeptierte nun sofort das neue Werk, das er offenbar als Fortsetzung ansah und für das er einen ähnlichen Erfolg erwartete. Interessanterweise forderte er Schumann mit Brief vom 31. Juli auf, „zur ersten Sonate noch eine Seite [zu] liefern – damit die 3 Sonaten zwölf Stücke geben welche später einzeln ganz nach Ihrer Angabe edirt werden sollen [...] also eine Seite nur, es sey was es wolle – nur beseitigen Sie mir die unglückliche Zahl eilf!“ (Dieser und die folgenden Briefe Schuberts zitiert nach Roe-Min Kok, *Negotiating Children's Music. New Evidence for Schumann's „Charming“ Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Erstaunlicherweise ging Schumann ohne Widerspruch auf diesen Vorschlag ein und schickte dem Verlag bereits am 7. August das zwei Tage zuvor nachkomponierte *Puppenwiegenlied*.

Größere Diskussionen gab es dann jedoch um die Überschriften zu den einzelnen Stücken. Die Auseinandersetzung begann mit einem Brief Schuberts vom 8. August: „Die Bezeichnung der 12 Stücke dieser 3 Sonaten will mir & gewiss allgemein ungenügend erscheinen. Bitte bitte, geben Sie jeder Piece einen Nahmen.“ Die Ecksätze der beiden ersten Sonaten und der 2. Satz der Sonate Nr. 3 schrien „den Vater um einen Nah-

men an, um welche ich (der die Kinder in die Welt schicken & vermitteln soll) recht angelegentlich ersuche“. Wie aus dem weiteren Briefwechsel hervorgeht, hatten zu diesem Zeitpunkt nur die Mittelsätze der beiden ersten Sonaten sowie die zwei letzten Sätze der Sonate Nr. 3 Titelüberschriften. Alle anderen waren nur mit deutschen Vortragsanweisungen wie *Lebhaft*, *Munter*, *Ausdrucksvoll* versehen. Schließlich kam Schumann dem Wunsch des Verlags nach und „erfand“ für die Schlusssätze der Sonaten Nr. 1 und 2 neue Überschriften. Die drei Kopfsätze bezeichnete er jeweils mit *Allegro*, den zweiten Satz der Sonate Nr. 3 mit *Andante* – den „klassischen“ Bezeichnungen entsprechender Sonatensätze.

Obwohl Schubert bereits am 20. Oktober 1853 eine Ankündigung des neuen Werks in der Zeitschrift *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* erscheinen ließ und obwohl Schumann bereits bei der Übersendung des *Puppenwiegenliedes* Anfang August gemahnt hatte, „es wäre vielleicht gut, wenn die Sonaten vor der Weihnachtszeit erschienen“, verzögerte sich die Herausgabe. Erst im November schickte die Leipziger Stecherei Paëz Korrekturabzüge. Am 20. November klagte Schumann: „Es scheint kaum möglich, daß alle 3 Sonaten noch vor Weihnachten fertig werden können [...]. Der Stecher hat mir noch nichts als die kleine Sonate [...] geschickt [...] ist auch der Stich so incorrect, dass eine Correctur nicht genügt.“ (Zitiert nach *Schumann Werkverzeichnis*, S. 502.) Letztlich erschienen die ersten Exemplare dann zwar doch noch kurz vor Weihnachten 1853, aber für das Weihnachtsgeschäft war das natürlich zu spät.

Es war der verpatzte Start in eine recht problematische Rezeptionsgeschichte. In den verschiedenen musikalischen Zeitschriften erschien nicht eine Rezension des Werks. Auch der Versuch Schuberts, es dadurch bekannter zu machen, dass er es 1859 als *III. Abtheilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* dem *Album für die Jugend* anfügte, änderte daran nichts. Das ist vor allem deswegen zu bedauern, weil

alle drei Sonaten durchaus Schumannschen Geist atmen, voller Esprit und gefühlvollem Ausdruck sind, in jedem einzelnen Satz melodische, rhythmische und harmonische Feinheiten aufweisen und sich so bestens für das häusliche Musizieren eignen. Für den Unterricht allerdings, wofür Schumann sie gedacht und konzipiert hat, sind sie nur bedingt, vielleicht die beiden Sonaten Nr. 2 und 3 für Fortgeschrittene, verwendbar.

Albumblätter op. 124

Für die *Albumblätter* op. 124 gelten die gleichen allgemeinen Vorbemerkungen wie für die *Bunten Blätter* op. 99. Wie dort steht auch bei diesem Opus in der Erstausgabe unter den Titelüberschriften der einzelnen Stücke in Klammern jeweils eine Jahreszahl, die das Entstehungsjahr bezeichnen soll, dabei allerdings nicht immer zutreffend ist. Die ältesten Stücke in den *Albumblättern* sind die Nummern 1, 3, 12, 13 und 15, die wahrscheinlich 1832/33 entstanden (in der Erstausgabe alle mit 1832 datiert), Nr. 3, 12 und 13 möglicherweise im Zusammenhang mit dem geplanten Heft *XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons*; darauf weisen jedenfalls Bezeichnungen wie „Papillon“ oder „Papillote“ auf zwei erhaltenen Skizzen zu Nr. 3 hin.

Die Nummern 2, 4, 11 und 17 sind wohl in das Jahr 1835 zu datieren (so auch in der Erstausgabe). Nr. 2 gehörte zu den erst 1976 von Robert Münster erstmals herausgegebenen *Exercices, Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven*. Die Nummern 4, 11 und 17 sind dagegen auf Grund ihrer Motivbildung (Nr. 4: *a-dis* [= *es*]-*c-h*; Nr. 11: *a-es-c-h*; Nr. 17: *as-c-h*) eindeutig dem *Carnaval* op. 9 zuzuordnen (siehe oben unter Opus 99, *Albumblatt III*); die Nr. 17 sollte möglicherweise auch in das bereits erwähnte Heft *XII Burlesken* aufgenommen werden.

Wahrscheinlich 1836 entstanden die Stücke Nr. 5 und 7 (in der Erstausgabe mit 1838 und 1836 datiert). Beide sind allerdings in einigen Quellen mit abweichenden Jahreszahlen versehen, Nr. 5 im *Brautbuch* mit „März 1838“, Nr. 7

in einer erhaltenen Reinschrift mit „20 October 1837“. Zum *Fantasiestück* Nr. 8 gibt es ein Skizzenblatt, das auch Entwürfe zu Nr. 1 der *Fantasiestücke* op. 12 enthält. Schumann schenkte das Manuskript seinem Bekannten Ernst Sperling und datierte die Widmung mit „Lpz. 29 Juli 1837“, was in diesem Fall wohl auch in etwa der Entstehungszeit des Stückes entspricht (auch in der Erstausgabe 1837). Aus demselben Jahr stammt auch die Nr. 10 der *Albumblätter*, die im bereits erwähnten *Brautbuch* enthalten ist und dort mit dem Datum „October 1837“ versehen wurde (in der Erstausgabe 1838).

Ebenfalls ins *Brautbuch* aufgenommen wurden die Stücke 9, 18 und 19, Nr. 9 und 18 mit dem Datumsvermerk „März 1838“, Nr. 19 mit der Angabe „22 April“ ohne Jahreszahl, wahrscheinlich 1838, vielleicht auch erst 1839 komponiert. Im November 1838 entstand das Stück Nr. 14, *Vision*. In der Erstausgabe sind die Nummern 9, 14 und 18 mit 1838, Nr. 19 mit 1839 datiert.

Erst fast drei Jahre später entstand das wohl bekannteste und meistgespielte Stück aus den *Albumblättern*, das *Schlummerlied*, Nr. 16. Clara hielt dazu in Erinnerung an das Weihnachtsfest im gemeinsam geführten Tagebuch Ende 1841 fest: „auch er beschenkte mich und mein Mariechen mit einem reizenden Wiegenlied, das er noch am Weihnachts-Nachmittag componierte.“ Vielleicht aus Anlass der Geburt der zweiten Tochter Elise, die am 25. April 1843 geboren wurde, entstand schließlich das *Wiegenliedchen*, Nr. 6.

Das letzte der 20 Stücke, der *Kanon*, ist auch das chronologisch letzte der Sammlung. Es entstand im Jahre 1845 in der Nachbarschaft der verschiedenen Kompositionen für Pedalflügel oder Orgel. Eine Skizze ist auf einem Skizzenblatt zusammen mit Entwürfen zu Nr. 5 der *Studien für Pedalflügel*, op. 56, überliefert.

Angesichts dieser sehr divergenten Entstehungsgeschichten der einzelnen Stücke kann es nicht verwundern, dass die *Albumblätter* sowohl von ihrem musikalischen Gehalt als auch von ihrem

pianistischen Anspruch her sehr unterschiedlich sind. Einige atmen durchaus den Geist der frühen genialen Klavierwerke, andere sind doch recht einfach gehalten. Allen haftet der Makel an, dass sie ursprünglich eben einer Veröffentlichung nicht für würdig erachtet worden waren, sondern erst zehn bis fünfzehn Jahre später wieder hervorgeholt und für eine Veröffentlichung zusammengestellt wurden. Als Hinführung zur musikalischen Welt Schumanns und zu den Besonderheiten seines Klaviersatzes sind sie gleichwohl wertvoll und interessant.

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126

Schumann wandte sich in den späteren Jahren mehr und mehr den klassischen und vor allem den älteren, barocken Formen und Gattungen zu. Im Februar/März 1852 entstand die Messe op. 147, danach das Requiem op. 148 – beide mit ausgedehnten kontrapunktischen Abschnitten; Anfang 1853 komponierte Schumann eine Klavierbegleitung zu Bachs Sonaten und Partiten für Soloviolone (WoO 8), im März/April eine zu den Cellosuiten (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). Bachs Musik scheint damals im Vordergrund der musikalischen Aktivitäten im Hause Schumann gestanden zu haben. So hält das *Haushaltbuch* vom 3. Mai fest: „Klara's wunderschöner Vortrag der *Bachfugen* [op. 60].“ Auch die Ende Mai/Anfang Juni 1853 entstandenen *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* op. 126 zeugen von Schumanns eingehender Beschäftigung mit Bach. Nach einem Bericht, den Brahms am 23./24. Februar 1855 von Endenich aus an Clara sandte, soll der kranke Komponist auch in der Heilanstalt noch „Fugen gemacht“ haben, die jedoch nicht mehr erhalten sind.

Über die Entstehung der einzelnen Nummern von Opus 126 sind wir durch Eintragungen im *Haushaltbuch* gut unterrichtet: „Contrapunctische Arbeiten“ (27. Mai); „Fughette“ (28. Mai; Fughette 1 ist im Autograph mit *d. 28 Mai 1853* datiert); „Fughette“ (29. Mai; Fughette 2 ist im Autograph mit *d. 31 Mai 53* datiert); „Fughette“ (1. Juni); „Fu-

ghette“ (3. Juni); „Fughette V“ (6. Juni); „Kl. [Klara] die Fugen vorgespielt“ (7. Juni); „Mein 43ster Geburtstag. Viele Freuden. Fahrt nach Benrath u. Eller m. d. Kindern. Vergnügt“ (8. Juni); „6te Fughette“ (9. Juni); „7te Fughette“ (10. Juni).

Im *Projectenbuch*, in dem Schumann seine Werke normalerweise nach ihrer Fertigstellung verzeichnete, findet sich folgende, im Hinblick auf die Konzeption der Fughetten sehr interessante Notiz: „Mai vom 28sten – 9ten Juni: 6 7 Fughetten für Pianoforte.“ Die durchgestrichene Ziffer 6 bedeutet, dass er das Werk mit der sechsten Fughette zunächst als abgeschlossen betrachtete – möglicherweise in Anlehnung an Bachs sechs Sonaten und Partiten und sechs Cellosuiten, mit denen er sich in der Zeit davor so intensiv beschäftigt hatte. Auch ein von Clara Schumanns Biograph Litzmann überlieferter, aber leider nicht näher datierter Tagebucheintrag Claras bestätigt, dass das Opus ursprünglich nur sechs Nummern umfassen sollte. Sie erwähnt „6 Klavierstücke, in Fugenform geschrieben. Eigentlich sind es ordentliche Fugen, alle ganz eigentümlich! Viere sehr melancholisch, zweie außerordentlich energisch“. Die Fughette 7 wurde also später komponiert, wenn auch nur einen Tag nach der sechsten.

Dass die Schlussnummer „nachgereicht“ wurde, ist umso erstaunlicher, als das Werk erst durch sie zu einem tonartlich und thematisch abgeschlossenen Zyklus wird: Nr. 7 greift noch einmal die Tonart des ersten und fünften Stückes auf und rundet damit die Tonartenfolge ab (a–d–F–d–a–F–a). Gleichzeitig ist das Schlussstück, wie Michael Struck in seiner Arbeit über *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg 1984) nachweisen konnte, auch thematisch mit Fughette 1 verwandt. Sie entstand immerhin in engem zeitlichem Zusammenhang. Das Autograph enthält noch insgesamt fünf weitere, nicht zu Ende geführte Fugenanfänge.

Bei der Übersendung der *Vier Fugen* op. 72 an den Verleger André in Offenbach hatte Schumann am 19. November

1849 geschrieben, er möge in den Stücken „nicht gerade trockene Formfugen sehen [...]“; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“. Diese Charakterisierung trifft sicher auch für die Fughetten op. 126 zu, mit denen Schumann die Vereinigung der beiden Kompositionsprinzipien fast noch besser gelungen ist als in Opus 72. Jedenfalls kommt es nicht von ungefähr, dass er sich für einen Titel entschied, der beides benennt.

Die Stichvorlage zu Opus 126 sandte Schumann zusammen mit jener der *Albumblätter* op. 124 am 3. September 1853 an den Verleger F. W. Arnold in Elberfeld (Wuppertal), der die beiden Werke auch sofort akzeptierte. Allerdings geschah dann etwas Eigen- und innerhalb der Veröffentlichungsgeschichte seiner Werke auch Einzigartiges: Am 24. Februar 1854 schrieb Schumann an Arnold, er habe einen Vorschlag, „der sich vielleicht Ihres Beifalles erfreuen wird. Ich möchte die Fughetten wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendiges Werk: ‚Gesänge der Frühe‘ 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina gewidmet, an“. Der Verlag akzeptierte das neue Werk sofort, wies aber darauf hin, dass die Fughetten bereits gestochen seien. Sie erschienen daher im Mai/Juni 1854.

Man kann nur darüber spekulieren, warum sich Schumanns Einstellung zu seinem eigenen Werk so verändert hatte. Seine Grundstimmung war in der Zeit ihrer Entstehung und danach sicher nicht durchweg melancholisch. In den *Haushaltbüchern* finden sich ganz im Gegenteil immer wieder Notizen wie „vergnügt“ (5. Juli 1853), „glücklich“ (25. August), „Freudentag“ (13. September) usw. Auffallend ist jedoch, dass Clara zumindest die langsamen Stücke schon beim ersten Hören als „melancholisch“ empfunden hatte.

Die Kritik nahm die Fughetten op. 126 denn auch recht zwiespältig auf, was allerdings für viele seiner späten Werke gilt. Allzu rasch suchte man immer wieder die Ursache für eige-

ne Verständnisprobleme in der Geisteskrankheit des Komponisten. Für die Fughetten stellte sogar Adolf Schubring, der sich sonst sehr für Schumanns Musik einsetzte, einen solchen Zusammenhang her und schrieb 1862: „Und als dann Ende Februar 1854 die Trauerbotschaft aus Düsseldorf einlief, als später die Sieben Fughetten op. 126 erschienen und schon Spuren von Schumann's Geistesumnachtung zeigten, da schüttelten auch viele Schumannianer den Kopf.“ In ihrer Verbindung von strenger Fugenform und romantischem Charakterstück sind die Fughetten jedoch als durchaus gelungene Zeugnisse für Schumanns kompositorisches Streben anzusehen.

Der Komponist hat für die Erstausgabe von Opus 126 nicht mehr Korrektur gelesen. Da jedoch die Stichvorlage verschollen ist, stellt die Erstausgabe dennoch die Hauptquelle für die vorliegende Edition dar, denn der Notentext des Autographs ist zum Teil sehr skizzenhaft und weicht häufig erheblich von ihr ab (vor allem in Nr. 5). Man muss also davon ausgehen, dass als Stichvorlage ein von Schumann selbst stark revidiertes weiteres Manuskript diente. Nachdem er sich am 14. September aus Ethenich erstmals wieder brieflich an Clara gewandt hatte, schickte sie ihm gleich mehrere in der Zwischenzeit erschienene Werke zu, darunter auch die Fughetten op. 126, was er hocheifrig quittierte.

Die Widmungsempfängerin Rosalie Leser war eine der besten Freundinnen Claras in Düsseldorf. Sie war seit ihrem neunten Lebensjahr blind, und Clara schrieb über sie am 4. März 1854 (dem Tag, als Schumann nach Ethenich gebracht wurde) ins Tagebuch: „Die gute Leser kam auch noch! Was soll ich über sie sagen, über solche aufopfernde Freundschaft, wie sie mir in dieser ganzen Zeit bewiesen und noch immer täglich tut [...] Das ist Freundschaft, wie nur Gott sie dem Herzen geben kann.“ Die beiden Frauen blieben auch in späteren Jahren in engem Kontakt. Rosalie Leser starb 1896, im gleichen Jahr wie Clara Schumann.

Gesänge der Frühe op. 133

Der Titel *Gesänge der Frühe* taucht erstmals in Robert Schumanns *Projectenbuch* auf, in dem folgende Notiz zu finden ist: „Composition (im Plan) / Gesänge der Frühe. An Diotima.“ Sie wurde zwischen 1849 und 1851 niedergeschrieben, genauer ist der Zeitpunkt leider nicht zu ermitteln. Der Zusatz „An Diotima“ blieb bis kurz vor der Drucklegung des späteren Opus 133 erhalten. Er ist meist sogar vorangestellt, also nicht als Widmung zu verstehen, sondern als eine Art Übertitel – vergleichbar mit Gedichtüberschriften wie *An Chloë*, *An die Freude* oder *An den Mond*. Die Gestalt der Diotima hatte Schumann bei Friedrich Hölderlin gefunden, der insgesamt acht Gedichte *An Diotima* oder einfach *Diotima* betitelte und in seinem 1797 und 1799 in zwei Bänden erschienenen Roman *Hyperion* der Geliebten des Titelhelden diesen Namen gab. Hölderlins Dichtung war zu Schumanns Zeit nicht mehr allgemein bekannt.

Als Schumann ein Manuskript des fertigen Werks am 24. November 1853 an Joseph Joachim sandte, wusste dieser mit dem Titel *An Diotima* nichts anzufangen und musste nachfragen: „Die Göttin, an welche sie [die Gesänge der Frühe] gerichtet sind, hat mir aber einiges Kopfzerbrechen gekostet. Diotima! Wer ist das? Auch Johannes [Brahms] weißt es nicht zu sagen, und so müssen wir schon zu Ihnen Zuflucht nehmen.“ Schumann scheint Joachim mündlich aufgeklärt zu haben. Jedenfalls trug sich letzterer danach mit dem Gedanken, eine „Hyperion“-Symphonie zu komponieren. Die Vermutung liegt daher nahe, dass Schumann Joachim gegenüber vor allem den Roman Hölderlins als Vorbild für seine Titelkonzeption *An Diotima* angeführt hatte. Darauf deutet auch ein anderer, werkimmanenter Umstand hin: Schumann liebte es bekanntlich, die in bestimmten Namen enthaltenen Tonbuchstaben musikalisch umzusetzen, und Michael Struck konnte in seinen verschiedenen Arbeiten zu den *Gesängen der Frühe* nachweisen, dass den einzelnen Stücken die vier in den beiden Namen

„DiotimA“ und „HYpErion“ enthaltenen Tonbuchstaben *d–a–h–e* als Haupt- und Kernmotiv zugrunde liegen.

Eine Lektüre des *Hyperion* ist denn auch für das Verständnis der *Gesänge der Frühe* empfehlenswert, wenn nicht unentbehrlich. Es geht darin um die Verwirklichung einer neuen, besseren Welt. Wenn Schumann als Übertitel für Opus 133 ursprünglich *An Diotima* vorgesehen hatte, war es wohl diese Gestalt und ihre Beziehung zur Hauptfigur Hyperion, die für ihn bei der Konzeption des Werks eine besondere Rolle spielte. Der Titel *An Diotima* blieb auch noch erhalten, als Schumann seine im *Projectenbuch* festgehaltene Idee im Oktober 1853 endlich realisierte. Laut Eintrag im *Haushaltbuch* wurde das Werk am 18. Oktober beendet. In Claras Tagebuch heißt es dazu: „Robert hat 5 Frühgesänge komponiert, – ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigne Stimmung darin.“ Das klingt recht zurückhaltend, doch muss Clara die Stücke in der Folgezeit viel im privaten Kreis gespielt haben, denn in Briefen an verschiedene Adressaten schrieb Schumann, wie sehr er sich wünsche, dass sie die Stücke von Clara gespielt hören könnten.

Am 24. Februar 1854, kurz nach Beginn seiner Gehörhalluzinationen, schickte Schumann eine von seinem Düsseldorfer Kopisten Peter Fuchs angefertigte und von ihm selbst noch einmal durchkorrigierte Stichvorlage des Werks an den Verleger Arnold in Elberfeld (heute Wuppertal) und schrieb dazu: „Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen u. Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei.“ (Siehe auch die Zitate aus diesem Brief in den Anmerkungen zu den Fughetten op. 126.)

Die Charakterisierung der Stücke als „Empfindungen beim Herannahen u. Wachsen des Morgens [...] aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei“ ist ein fast wörtliches Zitat des Mottos, das Beethoven seiner Pastoral-Symphonie vorangestellt hatte, und damit unter anderem eine deutliche Bezugnahme auf

die Klassik. Schumann bringt dadurch auch seine geänderte, dieser Periode verpflichtete ästhetische Grundhaltung zum Ausdruck, die für die richtige Auffassung seiner späten Werke von großer Bedeutung ist.

Das Werk war nun Bettina von Arnim gewidmet. Mit dieser Widmung entfiel gleichzeitig auch der Übertitel *An Diotima*. Möglicherweise wollte Schumann die poetischen Bezüge des Werks verschleiern. Dazu würde auch passen, dass er im Zuge der Druckvorbereitung vorübergehend sogar ins Auge gefasst hatte, das erste Stück wegfällen zu lassen: Auf dem aufgeklebten Titel hatte der Zusatz *Fünf Stücke für das Pianoforte* ursprünglich *Vier Stücke* gelautet, und auf der ersten Notenseite hatte Schumann oben links *Diese erste Nummer bleibt aus* notiert, die Anweisung dann allerdings wieder durchgestrichen. Bei aller Verschleierungstendenz wäre angesichts des so deutlich auf Diotima und Hyperion hinweisenden Kopfmotivs ein Wegfall gerade des ersten Stückes doch recht erstaunlich gewesen. Auch die vielfältigen Anspielungen auf dieses Motiv in den folgenden Stücken wären dann gewissermaßen ohne Bezugspunkt geblieben.

Der Verlag akzeptierte das neue Werk und Schumanns Honorarforderung sofort; das Erscheinen der *Gesänge der Frühe* zog sich jedoch längere Zeit hin. Arnold kündigte zwar in der Zeitschrift *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* die neuen Stücke für Ende März 1854 an, erschienen sind sie jedoch erst im November 1855. Dafür gab es mehrere Gründe. Zunächst dürfte sicher Schumanns Einlieferung in die Endericher Anstalt Grund für die Verzögerung gewesen sein. Seine ganze Umgebung war durch das Ereignis verwirrt, man wusste nicht recht, wie man mit den noch ungedruckten Werken verfahren sollte. Manche hielt Clara Schumann ganz zurück.

Nachdem Robert am 14. September 1854 erstmals wieder brieflichen Kontakt mit Clara aufgenommen hatte, fragte er auch bald nach den *Gesängen der Frühe*, zunächst mit Brief vom 26. September, ob sie noch nicht erschienen seien, dann am 10. Oktober

nach dem Manuskript – letzteres möglicherweise im Zusammenhang mit der Korrekturlesung. Nachdem die Ausgabe im Folgejahr endlich erschienen war, schickte Clara ein Widmungsexemplar an Bettina von Arnim und schrieb dazu: „Wohl möchte ich sie Ihnen vorspielen können, denn sie sind schwer zu spielen und schwer zu verstehen, es herrscht eine so tief poetische Stimmung darin, dass wohl nicht jeder, sonst gewandte Spieler, sie richtig aufzufassen vermöchte.“ Sie spielte das Werk nie öffentlich – vielleicht mit ein Grund dafür, dass es wie die meisten anderen späten Instrumentalwerke Schumanns bis heute noch nicht die ihm zustehende Beachtung finden konnte.

*

Die Edition der beiden folgenden Kompositionen wurde nicht vom Hauptherausgeber dieser Gesamtausgabe von Schumanns Klavierwerken besorgt, sondern von Robert Münster (*Exercices* Anh. F25) und Wolf-Dieter Seiffert („Geistervariationen“ Anh. F39). Von ihnen stammen auch die folgenden Einführungen, die gegenüber den Einzelausgaben etwas verkürzt wurden.

Exercices (Beethoven-Etüden)

Anh. F25

Robert Schumanns *Skizzenbuch IV*, durch Clara Schumann so bezeichnet und datiert mit 1831/32, belegt die Kompositionsstudien des jungen Schumann bei Heinrich Dorn in diesen Jahren. Es dokumentiert vor allem eine sehr gründliche Beschäftigung mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens. In ihm findet sich unter anderem die schon weitgehend ausgeführte erste Niederschrift eines durch Beethoven inspirierten Klavierwerks mit dem Titel *Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* (Autograph A). Es handelt sich um eine Folge von pianistisch anspruchsvollen Variationen über das a-moll-Thema des zweiten

Satzes der 7. Symphonie Beethovens, von denen jede durch eine bestimmte Figuration beherrscht ist. Die Reihe besteht aus elf Etüden, von denen die 11. nicht zu Ende geschrieben und die 9. nur durch einige Anfangstakte angedeutet ist.

Wahrscheinlich 1833 – so die handschriftliche Datierung durch Clara Schumann – schrieb Schumann eine ebenfalls unvollständige zweite Fassung der Beethoven-Etüden mit neun Sätzen nieder (Autograph B). Die 3., 6., 8. und letzte Etüde sind darin unvollständig ausgeführt. Vor der letzten Etüde finden sich vier Incipits zu weiteren Etüden, dazu der Titel *Etudes basées sur un Theme de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiées à mon amie Clara Wïeck*.

Schließlich fertigte Schumann noch eine dritte Fassung an, die er mit dem Titel *Exercices* versah (Autograph C). Auch diese Handschrift wurde von Clara Schumann mit der Jahreszahl 1833 versehen. Darin erscheint das Werk in einer vollständigen, abgeschlossenen Form und weist nunmehr sieben Etüden auf. Sehr wahrscheinlich ist diese bisher nicht bekannte Fassung gemeint, wenn sich Schumann 1838 in einer kurzen Rückschau über die Zeit von März 1833 bis Herbst 1837 erinnert: „Jahr 1835 [...] die Etudes Symphoniques [Opus 13] und Etuden über ein Beethoven'sches Thema [...] in den Wintermonaten in's Reine geschrieben.“ Diese Reinschrift könnte demnach 1834/35 entstanden sein.

Die Beethoven-Etüden blieben, von einer Ausnahme abgesehen, unveröffentlicht. Doch die mehrfache Beschäftigung damit bis zur Herstellung einer Reinschrift deutet darauf hin, dass Schumann ihnen zumindest zeitweise eine gewisse Bedeutung beigemessen hat. Um die Zeit der Fertigstellung aber galten ihm andere seiner Klavierwerke als vorrangig für eine Drucklegung. Nur das in Autograph B an fünfter Stelle ste-

hende Stück fand leicht geändert als Nr. 2 (*Leides Ahnung*) Eingang in die *Albumblätter* op. 124 (siehe die Anmerkungen oben). Die Jahreszahl 1835 in Opus 124 bestätigt die oben genannte Datierung 1834/35.

Variationen und Variationsetüden nehmen im Klavierwerk des jungen Schumann einen breiten Raum ein. Die Beethoven-Etüden stehen in enger Beziehung zu den *Symphonischen Etüden* op. 13, besonders nahe ist die Verwandtschaft zwischen Op. 13 Nr. 6 und der Etüde Nr. 3 der *Exercices*, die jedoch insgesamt nicht den Farbenreichtum von Opus 13 erreichen. Dennoch rechtfertigt die Bedeutung der Komposition innerhalb des Jugendwerks eine Veröffentlichung im Druck. – Bemerkenswert ist, dass in einigen der Etüden deutliche Beethoven-Reminiszenzen erscheinen, die sicherlich auf Schumanns eingehende Beschäftigung mit dessen Symphonien zurückgehen. Etüde A7 greift die Streicherfiguration vom Beginn des zweiten Satzes der *Sinfonia Pastorale* auf, und in Etüde C7, deren Zweitönetmotiv der linken Hand an den Beginn der 9. Symphonie gemahnt, erscheint unvermittelt ein Motiv aus dem Hauptthemenkomplex des 1. Satzes der 7. Symphonie (Vivace, T. 12–14).

Die in spätere Fassungen übernommenen Variationsetüden hat Schumann jeweils mehr oder weniger umgearbeitet. Sicherlich ist Fassung C unter Zugrundelegung der Fassungen A und B entstanden. So steht die Etüde in A (A5) näher als der in B (B2). Die beiden Fassungen A und B unterscheiden sich von der abgeschlossenen Fassung C auch in Satzzahl und Folge (die mit einem Stern versehenen Etüden sind nur fragmentarisch überliefert, siehe unten).

Als Hauptquelle wurde Fassung C zugrunde gelegt. Der Komponist hat sie nicht völlig für den Druck ausgearbeitet und nur mit den notwendigsten Interpretationshinweisen versehen. Eine Rei-

A: 1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11*
B: 1 (= A3)	2 (= A5)	3 (= A9)*	4 (neu)	5 (neu)	6 (= A8)*	7 (= A4)	8 (neu)*	9 (= A7)*		
C: 1 (= A3)	2 (= A1)	3 (= A5)	4 (= A8)	5 (neu)	6 (= A2)	7 (neu)				

he von Einzelheiten, Schreibfehlern und Ungenauigkeiten konnte aber durch Vergleiche mit den Fassungen A und B geklärt werden. – Im Anschluss an die 7 *Exercices* sind die vollendeten Etüden aus Fassung A und B wiedergegeben, die Schumann nicht in diese letzte Fassung aufgenommen hat. Es sind die Nummern 6, 7 und 10 aus Fassung A und dazu die Etüde 11, die aus den ersten fünf Takten des Stückes verhältnismäßig einfach ergänzt werden konnte. Aus Fassung B werden die Nummern 3, 4, 5 und 7 gebracht (A4 bildet eine abweichende Vorform). In B3 hat Schumann zwar den Raum für die Takte 7 und 8 durch Taktstriche angedeutet, jedoch keine Noten niedergeschrieben; beide Takte wurden in Anlehnung an die melodisch verwandte Etüde C1 ergänzt. Die Ergänzungen in A11 und B3 sind durch Kleinstich gekennzeichnet.

Quelle für das der Ausgabe vorangestellte Beethoven-Thema war der 1816 bei Steiner und Comp. in Wien erschienene erste zweihändige Klavierauszug der 7. Symphonie von Anton Diabelli. Die Etüden aus Fassung A und B können nach Belieben zwischen die sieben Etüden der Fassung C eingefügt werden. Da die Nummern A6, A7, A10 und B5 attacca in ein nachfolgendes Stück einmünden, sei für sie unverbindlich folgende Reihenfolge vorgeschlagen: B5 vor C6, A7 vor C7, A6 vor C4, A10 kann vor B7 eingereiht werden; beide zusammen sind, wie die Etüden A11, B3 und B4, als in sich abgeschlossen beliebig einsetzbar. B3 wurde an den Schluss der Ausgabe gesetzt, da diese Etüde wohl am besten geeignet ist, einen durch alle vorliegenden Stücke erweiterten Zyklus abzuschließen. Die Reihenfolge sämtlicher 15 Stücke könnte demnach wie folgt aussehen: C1, 2, 3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3.

Thema mit Variationen (Geistervariationen) Anh. F39

Im Februar 1854, wenige Wochen vor seiner Einweisung in die Nervenheilanstalt in Eendenich, komponierte Schumann noch Variationen über ein Thema in Es-dur. Aufgrund der menschlich un-

gemein bewegenden Ereignisse dieser Tage hütete Clara Schumann die Manuskripte dieser ihr gewidmeten, später „Geistervariationen“ genannten, letzten Klavierkomposition ihres Mannes gewissermaßen wie Reliquien und untersagte auch jede Veröffentlichung. Erst 1939 erschien die Erstausgabe, die in vielen Belangen nicht dem von Schumann Aufgezeichneten entspricht.

Schumann wählte sich in jenen Tagen von Geistern umgeben, die ihm teils „wundervolle“ teils „gräßliche“ Musik darboten, die ihm „herrlichste Offenbarungen“ verhießen, ihn aber auch „in die Hölle [zu] werfen“ drohten, wie Clara Schumann höchst besorgt notierte. In der Nacht vom 17. auf den 18. Februar vermeinte er, von Engelsstimmen jenes choralartige Es-dur-Thema zu hören, das er sich sogleich aufschrieb. Wenige Tage später, den Aufzeichnungen Claras und Ruppert Beckers zufolge wohl am 22./23. Februar, komponierte er Variationen darüber. Von dieser ersten Niederschrift ist lediglich ein einseitig beschriebenes Blatt erhalten geblieben (Quelle A1), sodass offen bleiben muss, wie viele der insgesamt fünf Variationen zu diesem Zeitpunkt entstanden. Am 27. Februar fertigte Schumann eine neue Niederschrift seiner „Geistervariationen“ an – Clara spricht von einer „Reinschrift“. Mitten in dieser Tätigkeit verließ Schumann, nur halb bekleidet, das Haus und stürzte sich in selbstmörderischer Absicht in den eiskalten Rhein, aus dem er bekanntlich gerettet und wieder zurück nach Hause gebracht wurde. Einen Tag später schloss er dann seine so dramatisch unterbrochene Arbeit ab und übersandte das Manuskript seiner Frau, die bereits am Abend zuvor auf ärztliches Anraten bei einer Bekannten eingezogen war. Dieses vollständige, entgegen Claras Aussage keineswegs in allen Teilen reinschriftliche Autograph (Quelle A2) ist ebenfalls erhalten geblieben und durch seinen Eigentümer der interessierten Öffentlichkeit als Faksimile zugänglich gemacht worden.

Im Brahms-Nachlass der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich eine korrigierte Ab-

schrift der Variationen. Sie wurde nachweislich von einem Düsseldorfer Kopisten angefertigt – wahrscheinlich im März oder April 1855, denn Clara Schumann trug im April 1855 in das *Haushaltungsbuch* Kopiatorkosten für die Es-dur-Variationen ein. Editorisch-philologisch kommt dieser Kopie eine besondere Stellung zu. Sie wurde unmittelbar von Quelle A2 abgeschrieben und hilft, Schumanns dort teilweise undeutliche Handschrift zu entziffern. Außerdem enthält sie zahlreiche, teils über A2 hinausgehende Korrekturen, die wahrscheinlich noch von Schumann selbst stammen. Schließlich beweisen weitere Eintragungen, dass sie als mittelbare Vorlage für die Erstausgabe von 1939 diente.

Johannes Brahms komponierte im November 1861 seine vierhändigen Variationen op. 23 über das Thema der „Geistervariationen“ und widmete sie Julie Schumann. Sein Biograph Max Kalbeck meinte dazu, Brahms habe dabei an Mutter und Tochter Schumann gedacht, die beim Spielen „in gemeinsamer Trauer der schicksalsschweren Stunde gedenken“ und „sich auch gemeinsam an dem Trost erheben [sollten], den ihnen der Gedanke an die göttliche Kunst des Unsterblichen und an die Treue des berufenen Fortsetzers [...] gewährte“. Clara bedankte sich bei Brahms und schrieb ihm am 3. September 1862, sie hätten die Variationen „schon öfter gespielt und mit großer Freude daran“.

*

Angaben zu Quellen und Lesarten finden sich in den *Bemerkungen*.

Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die freundlicherweise Quellenmaterial zur Verfügung stellten.

Berlin, Herbst 2009
Ernst Hertrich

Preface

With this six-volume set we present all of Robert Schumann's (1810–56) works for solo piano, in the first critical edition since Clara Schumann's complete edition of 1879–93. The works – 38 in total – appear in ascending opus number order (with two works without opus number placed at the end of volume VI). Although such a sequence does not follow a strict chronological order, and breaks up genres and groups of works that belong together, our arrangement at least allows the pieces to be located quickly.

The present volume – no. VI – contains opus nos. 99–133, as well as two sets of variations (Anh. F25 and Anh. F39, numbering from McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*) that Schumann did not himself prepare for publication. As is well known, the first 23 works that Schumann published were all for piano, so the first four volumes of this complete edition present a chronological unity even though the use of this system has meant separating individual works in the same genre from each other. The chronological system cannot, however, be used for the works in the concluding volumes V and VI.

Bunte Blätter op. 99

Piano pieces were very much in demand in the 19th century. Since the piano was *the* instrument of the time, it is not surprising that Schumann was approached from all sides to write new pieces for it. Interest grew even more after the success of the *Album für die Jugend* op. 68, which was published in late 1848. This success actually seems to have inspired Schumann to compose more piano pieces. In any event, the *Album für die Jugend* was followed by seven further works for piano: the *Waldszenen* op. 82, the *Vier Märsche* op. 76, the *Fantasiestücke* op. 111, the *Jugendsonaten* op. 118, the *Fughettas* op. 126 and the *Gesänge der Frühe* op. 133, as well as the “Geistervariationen” Anh. F39.

In order to be able to follow up on inquiries from various publishers, Schumann also drew on older pieces. Probably as part of the process of creating his various piano cycles, especially in the period 1830–39, he composed additional pieces that he then withdrew before publication. In December 1850 he decided to assemble a sort of album of these and other compositions from 1841 and 1843.

The title of this album was originally to have been “Spreu” (chaff), a name that immediately and unequivocally distinguished it from the early, topically unified cycles. On 24 and 25 December 1850 short entries in the *Haushaltbuch* confirm that Schumann was busying himself at that time with the selection of the pieces. As he later wrote to the publisher Arnold in Elberfeld (Wuppertal), he had initially put together “about 30 smallish pieces.” In view of this rather vague indication, one can assume that he was referring to the total of 34 pieces which were eventually published in two separate collections, the *Bunte Blätter* op. 99 and the *Albumblätter* op. 124. Schumann may even have temporarily considered dividing the pieces into three groups, since op. 99 was originally intended to comprise only 12 pieces rather than 14. The composer possibly discarded and destroyed a number of pieces when reviewing them for publication. Today, it is hardly possible to determine the criteria that might have served for the selection of the pieces for the *Bunte Blätter* and the *Albumblätter*. The pieces of op. 99 are vaguely arranged in order of increasing difficulty, but this principle was not applied consistently. Since the pieces all have very different characters, it is safe to say that no inner connection was intended.

When Schumann contacted Arnold about the first part on 24 April 1851, the title “Spreu” was still valid, but the publisher found it too negative. On 1 May, Arnold wrote that he was “strongly convinced that such a title would be fundamentally detrimental to the work, not solely upon publication, but for all times.” Schumann replied on 30 May 1851: “After giving the matter

much thought, I have come upon the title *Bunte Blätter*. I also felt that the other title was not right, but I had chosen it for the work since it had initially consisted of about 30 smallish pieces.” After Arnold agreed to publish the work, Schumann informed him of his conditions (an honorarium of 25 Louis d’or) in his letter of 7 June, and dispatched the engraver’s copy on 14 June. The publication process took longer than was usual at the time. Schumann received the final galley proofs from the publisher only in November, and it was not until 11 December that Arnold finally sent the first finished copies to Düsseldorf.

The work was printed simultaneously in a complete edition as well as in single publications. This arrangement of the pieces had not been laid down from the start. As emerges from a letter from Arnold to Schumann dated 19 June 1851, the edition was originally “to consist of two contrasting halves, of which the first would contain 8 little pieces and the second 6 more extended compositions.” In keeping with the work title, at Schumann’s request the covers of the individual editions were printed in various colours suited to the character of the respective pieces (see the relevant correspondence printed in *Schumann. Briefedition*, series III, vol. 5, ed. by Hrosvith Dahmen/Thomas Synofzik, Cologne, 2008, pp. 93–110). In the head title of the individual pieces, one finds a date placed in parentheses: this refers to the year in which it was written. These indications are not always accurate, however, for Schumann does not always seem to have remembered the correct year, especially as regards the earlier compositions. Schumann scholarship has devoted much time and effort to uncovering the circumstances surrounding the origin of the 14 pieces. Here are the individual findings:

Drei Stücklein

The date 1839 in the first edition is not entirely correct, since the three pieces had already been written in December 1838. In his diary, Schumann entered under the date 21 December: “Wrote a

few pretty things, the first 2 nocturni, on the 18th the one in A major.” Three days earlier he had sent the latter piece to Clara as a Christmas gift with the inscription *Wunsch. An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838* (Wish. To my beloved bride on Christmas Eve 1838). She thanked him on 26 December: “Thank you so very much, dear Robert, for your lovely, heartfelt gift – it was the most wonderful gift you could ever find for me, as it came from your heart.”

Albumblatt I, Novellette, Marsch, Abendmusik

The dates in the first edition are 1841, 1838, 1843 and 1841. Since there are no surviving autographs for these pieces, the information concerning them cannot be authenticated. Clara Schumann composed variations on the theme of *Albumblatt I* in 1853; Johannes Brahms did the same in 1855.

Albumblätter II and IV

Date in the first edition each time is 1838. Schumann notated the two pieces on the recto and verso of a single sheet. The titles read *Fata Morgana I (1837)* and *Jugendschmerz I (1839)*. The different dates on the two sides of the same sheet, along with the external appearance of these dates, perhaps suggest that Schumann did not write the manuscript until 1850, when he prepared it expressly as the source for the planned album. Also lending weight to this theory is the paper ruled with 16 staves in upright format, which Schumann did not start using until 1840. Contradicting this hypothesis, however, are the many corrections and deletions in *Albumblatt II*, which tend to imply that it is a new composition autograph, and not a copy from an earlier autograph source. The matter cannot be cleared up with absolute certainty. Since a few numbers from the *Albumblätter* op. 124 have been transmitted on a sheet that contains incipits of pieces from the *Kinderszenen* op. 15 as well as the date 1837, it was believed that the *Albumblatt II* from op. 99 also belonged in this context. But this cannot be proven. The *Kindersze-*

nen were not written before February/March 1838, which corresponds to the year indicated in the first edition. The first edition of the *Albumblatt IV* also gives 1838 as its year of composition; however, there is a surviving autograph for this piece, which includes, among other things, sketches for the *Romanze* op. 28 no. 2, and thus confirms the date 1839 for the autograph.

Albumblatt III

Date in the first edition is 1836. The beginning of the piece with the letter notes *ab-c-b* (in German notation *as-c-h*) clearly alludes to the piece's connection with the *Carnaval* op. 9. In this cycle, Schumann honoured his fiancée Ernestine von Fricken by beginning all the pieces with the letter notes *ab-c-b* or *ab-c-eb-b*; these spell out the name of the town of Asch, where Ernestine lived. However, *Carnaval* was composed in the winter of 1834–35. The year given in the first edition of this *Albumblatt* is therefore most likely incorrect.

Albumblatt V

The date 1838 in the first edition is confirmed and specified by the inscription in the autograph *In Pauline Garcia's Stammbuch I August 1838* (see the *Comments* at the end of this edition).

Präludium

The date 1839 in the first edition is confirmed and specified by the heading *Präludium. October 1839* in the autograph (see the *Comments*). The manuscript also contains sketches for a fugue in *bb* minor, which Schumann apparently did not complete.

Scherzo

Date in the first edition is 1841. This piece is the piano reduction of a symphonic movement. In the course of composition of the *Bb*-major Symphony op. 38, the first version of the d-minor Symphony op. 120 and the work titled *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52, Schumann, as he wrote on 26 September 1841 to Eduard Krüger, found himself completely “fired up” and had begun working on a further symphonic composition in September. This was

ultimately left in the form of a sketch. Only the Scherzo was completed, albeit solely in the present piano version.

Geschwindmarsch

Date in the first edition is 1849. The piece was written at the same time as the *Vier Märsche* op. 76, thus in the aftermath of the revolution of 1849. It is transmitted together with the two Marches op. 76 nos. 3 and 4, but was crossed out with red crayon and pencil in the autograph.

It has not been possible to find any further information about the dedicatee of the first edition, Mary Potts. In a letter of 15/16 June 1851, Schumann informed her of the dedication: “You might soon be receiving some sheets of music which bear your name. May you look upon them as tokens of remembrance of the hours which revealed to us your heartfelt musical sensitivity.” Curiously, Schumann wrote to Arnold on 27 September that “he must leave out the dedication.” However, the title had already been engraved. Arnold proposed changing the dedication; but to leave it out completely, as he wrote to Schumann on 23 October, “would really not be advisable, as then the entire arrangement of the title page would suffer.” The dedication was ultimately left as originally planned.

It is one of the vagaries of reception history that Schumann's early, brilliant piano cycles were slow in gaining recognition and popularity, while the *Bunte Blätter* – following the success of the *Album für die Jugend* – became immediate hits. Arnold wrote to Schumann in Endenich on 4 April 1855: “I have had a great deal of success with the compositions that I was so fortunate as to obtain from you. I have already made considerable profit with the *Bunte Blätter*, and the *Albumblätter* are also beginning to find widespread acceptance.”

Drei Fantasiestücke op. 111

In December 1849 Schumann was offered the post of Kapellmeister at the Düsseldorf Musikverein as successor to Ferdinand Hiller, and in early September 1850 he moved to the Rhenish city

with his family. In spite of the very warm welcome he was given, and of some notable early successes, he felt a shift in mood towards the end of the first season. The first public critique of his work as concert director appeared in a newspaper article following the first performance of the “Rheinische Symphonie” on 13 March 1851, even though the work had won great applause. Schumann was deeply hurt by this criticism and began to contemplate leaving Düsseldorf. In spite of the rather grim situation – which was not to lighten substantially over the following years – and perhaps also to compensate for it, he devoted himself intensively to his compositional work and created many new pieces.

The *Drei Fantasiestücke* op. 111 were written in mid-August 1851, immediately after a journey of several weeks by ship from Bonn to Basel via Heidelberg and Baden-Baden, and from Basel to Lake Geneva and Chamonix. According to Clara’s diary she and Robert had left the vexations of Düsseldorf behind them and were in the best of moods throughout the journey. They returned to Düsseldorf on 5 August and just a few days later one finds the following succinct entries in Schumann’s *Haushaltbuch*: “Allegro agitato for piano” (13 August); “2nd piece for piano” (15 August); “3rd piece for piano” (22 August). Thus while we can clearly draw a connection between the Rhine journey and the pieces, we cannot ignore the fact that, apart from the delicate second piece, they do not evoke the high spirits of the couple’s carefree holiday. On 15 September Clara noted in her diary: “R. has composed three piano pieces of a very earnest, passionate character which I find exceptionally delightful.” This characterisation perfectly captures the essence of the three pieces. The *Drei Fantasiestücke* op. 111 clearly number among the most felicitous inspirations of Schumann’s later years.

The title of the three new pieces was long left undecided. In the *Projectenbuch* Schumann referred to them as “romances or fantasy pieces.” In his correspondence with the publisher

C. F. Peters he spoke first of “romances” (22 August and 27 September 1851) and later simply of “piano pieces” (3 March 1852), which corresponds to the original designation on the title page of the engraver’s copy. The publisher ultimately found this title a bit too plain and the pieces were finally published as *Drei Fantasiestücke*. The work was published in early July 1852.

The dedicatee, Princess Reuß-Köstritz, was the wife of Count (Prince since 1851) Reuß-Köstritz, to whom Schumann had dedicated his *Drei Romanzen* op. 28 in 1840. In the transmission history of opus 111, the dedication to the princess first appears only as an addendum on the title page of the engraver’s copy, thus very late in the process after the title “romances” had been rejected. Nevertheless, it is perhaps still possible to interpret this dedication as an allusion to the dedication of the “first” romances. In any event, it would harmonise convincingly with Schumann’s penchant for obfuscation. In spite of all stylistic differences, the three pieces do reveal the same dramaturgy as in the *Drei Romanzen* op. 28, with their sequence quickly/passionately – slowly/lyrically – quickly/very emphatic.

Drei Klaviersonaten für die Jugend op. 118

After the huge success of the *Album für die Jugend* op. 68 (Album for the Young), Schumann apparently felt the need to write further works with pedagogical objectives, which, incidentally, also shows that he was very much in tune with the times. The works emerged briskly: the *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Song Album for the Young) and the *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85 (Twelve Four-Hand Piano Pieces for Little and Big Children) in 1849, shortly thereafter the *Ball-Szenen* op. 109 (Ball Scenes), also for four hands, and, in 1853, the *Sechs leichte Tanzstücke* (Six Easy Dance Pieces) for piano duet, published under the title *Kinderball* op. 130 (Children’s Ball), as well as the *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (Three Piano Sonatas for the

Young), which are presented here. None of these works was able to equal or surpass the success of the *Album für die Jugend*. From the outset, the Sonatas were not conceived as recital pieces and also made little headway as pedagogical literature, even though Schumann had planned the three Sonatas op. 118 as instructional works. In a letter dated 15 July 1853 to the publisher Schubert in Hamburg, he asserted that they were “written for piano-playing youths, and progress gradually from easy to difficult.” He also stated his conviction that the pieces “should sell as well as the Album for the Young.” However, when he sent the manuscript to the publisher six days later, he brought this reference to op. 68 into perspective: “Herewith enclosed are the three sonatas. They are completely different from the Album. The young must also be eased into playing larger works, and these pieces are intended to serve this end.”

According to the entries in the *Projectenbuch*, Schumann had already planned to write “two-hand children’s sonatas” in the period between 1849 and 1851. However, he did not set to writing the three little sonatas until the summer of 1853, namely – according to notes in the *Haushaltbuch* – between 11 and 24 June: on 11/12 June he completed no. 1, called the *Kindersonate* (Children’s Sonata; still without the *Puppenwiegenlied* – Doll’s Cradle-Song –, which was written later, on 5 August; see below); on 15 June the 1st movement of no. 2, and the following day the “Canon and third little piece.” The second sonata (also called *Kindersonate*) was finished on 19 June and finally, on 24 June, the third as well.

After first playing through the new pieces, Clara Schumann noted in her diary on 2 July that they were children’s sonatas “for piano-playing children of a practically non-existent kind,” possibly judging the pieces to be too difficult for the young. This is perhaps why, looking back at the year 1853, Schumann assigned a new basic concept to the three Sonatas op. 118 in his work catalogue: “Children’s Scenes for Piano in G major. – 2 Easy Piano Sonatas for the Young.”

In the above-mentioned letter of 21 July to the publisher Schubert, he went even further and discarded the sonata context to a certain extent for nos. 2 and 3 as well: “Moreover, I have fashioned the individual movements of the sonatas in such a way that they can also be published as independent pieces.”

The Sonatas are dedicated to Schumann’s three eldest daughters. It is generally assumed that they represent a kind of musical character study of the three children and show the composer as a loving father as well. Schumann’s first biographer, Joseph von Wasielewski, who was very close to the composer during his last years, reports that Schumann did not have the gift of “focusing his attention deeply and at length” on his children. But one can deduce from many documents that he manifested great concern for their upbringing, as well as for their personal and musical development, probably more than was customary for middle-class fathers in the 19th century. He even inquired about them in several letters from the sanatorium in Eendenich. The *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder* (little book of memories for our children), which Schumann had begun in February 1846, is an eloquent testimony to his interest and contains the following characterisations of its three little dedicatees:

Marie (1841–1929): “Cheerful, lively character, docile, easy to guide through kindness, cuddlesome, good-natured, loving [...]. Marie’s musical talent is emerging more and more; she shows pleasure and love, has a good ear and an excellent memory.”

Elise (1843–1928): “Obstinate, very unruly, often had to be spanked [...] but can be exuberantly merry [...] also often withdrawn, as if pondering something [...]. Lieschen also takes great delight in music.”

Julie (1845–72): “Julie is developing more slowly, perhaps because she was given a nurse too late, and at the age of 13 months she can neither walk nor say

much more than ‘Papa.’ But music makes a great impression on her [...]. Generally a delicate, sensitive little plant.”

As was his custom, Schumann tried to find a publisher immediately after completing the new work and turned to Julius Schubert in Hamburg. Since Schubert had enjoyed great success with the *Album für die Jugend* he accepted the new work without hesitation, apparently seeing it as a continuation of the Album and no doubt expecting a similar success. Interestingly, on 31 July he addressed a request to Schumann, “supply me with one more page [i. e. movement] for the first sonata – with that the 3 sonatas will have twelve pieces, which will be published individually later [...]. Just one page, it can be anything – just eliminate the unlucky number eleven for me!” (This letter and the following letters of Schubert cited in Roe-Min Kok, *Negotiating Children’s Music. New Evidence for Schumann’s “Charming” Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Amazingly, Schumann accepted this suggestion without demur and, on 7 August, sent him the *Puppenwiegenlied*, written two days earlier.

A dispute ultimately did arise concerning the titles of the individual pieces. The disagreement began with Schubert’s letter of 8 August: “The designations of the 12 pieces in these 3 sonatas seem to me, and certainly in general [to the general public], inadequate. Please, please give every piece a name.” The outer movements of the first two Sonatas and the 2nd movement of the Sonata no. 3, as Schubert put it, “cry to the father for a name, for which I (who will send and sell the children in the world) earnestly ask you.” From the further correspondence, it emerges that at this point in time, only the middle movements of the first two Sonatas and the last two movements of Sonata no. 3 had titles. All the others had only been given German performance instructions such as *Lebhaft*, *Munter* and *Ausdrucksvoll*. Schumann eventually complied with the publisher’s request and “invented” new

headings for the closing movements of Sonatas nos. 1 and 2. He gave the title *Allegro* to each of the opening movements, and *Andante* to the 2nd movement of Sonata no. 3 – the “classic” titles of corresponding sonata movements.

Publication of the pieces was delayed, even though Schubert had already advertised the new work in the journal *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* of 20 October 1853 and even though Schumann had already reminded his publisher upon sending the *Puppenwiegenlied* in early August that “it would perhaps be good if the sonatas were to appear before the Christmas season.” The Leipzig engravers Paëz did not supply proofs until November. On 20 November Schumann lamented: “It seems scarcely possible that all three sonatas can be finished before Christmas [...]. The engraver has sent me nothing but the little sonata. [...] The engraving is so faulty that one proof-reading is not enough.” (Cited in *Schumann Werkverzeichnis*, p. 502.) Ultimately, the first copies were brought out shortly before Christmas 1853 after all, but it was now clearly too late for the holiday gift market.

This was the bungled start to what was to be a very problematic reception history. There was not a single review of the Sonatas in the various music journals, and Schubert’s attempt to make them better known by adding them to the *Album für die Jugend* in 1859 as *III. Abtheilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* (3rd Book / 12 larger pieces in 3 sonatas for the more accomplished) did not change anything. This is particularly deplorable since all three Sonatas radiate a strongly Schumannesque spirit, an abundance of charm and soulful expressiveness. In each and every movement there are melodic, rhythmic and harmonic subtleties which make them ideal for home music-making. However, even if Schumann conceived and intended them as instructional pieces, they are only of limited use in teaching (perhaps the Sonatas nos. 2 and 3 for more advanced students).

Albumblätter op. 124

The general remarks supplied above in connection with the *Bunte Blätter* op. 99 also apply to the *Albumblätter* op. 124: so in the first editions of both works the title of each piece is followed in parentheses by a year supposedly (but not always correctly) indicating when it was composed. The earliest items in the *Albumblätter* – nos. 1, 3, 12, 13 and 15 – were probably written in 1832 or 1833 (they are all dated 1832 in the first edition). Pieces nos. 3, 12 and 13 may have arisen in connection with a projected volume entitled *XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons* (twelve burlesques, Burle, in the manner of the papillons); this, at any rate, would seem to be the implication of the terms “Papillon” or “Papillote” found in two surviving sketches for no. 3.

Pieces nos. 2, 4, 11 and 17 should probably be placed in the year 1835, as stated in the first edition. Piece no. 2 formed part of the *Exercises, Étüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven* (Études in the Form of free Variations on a Theme by Beethoven), which were not published until 1976, in an edition by Robert Münster. In contrast, the motivic material of nos. 4, 11 and 17 ($a-d\sharp[=eb]-c-b$ in no. 4, $a-eb-c-b$ in no. 11 and $ab-c-b$ in no. 17) clearly links these pieces with the *Carnaval* op. 9 (see above under op. 99, *Albumblatt III*); piece no. 17 may also have been intended for inclusion in the above-mentioned volume of *XII Burlesken*.

Pieces nos. 5 and 7, which are dated 1838 and 1836 in the first edition, were probably both composed in 1836. In some sources, however, they appear with different dates: no. 5 occurs in the *Brautbuch* with the date “March 1838,” while no. 7 has come down to us in a fair copy dated “20 October 1837.” In the case of no. 8 there is a sketch-leaf that also contains drafts for the first of the *Fantasiestücke* op. 12. Schumann gave the manuscript to his acquaintance Ernst Sperling as a present, writing “Leipzig, 29 July 1837” with the dedi-

cation. In this case, the date probably also indicates when the piece was composed (the first edition also gives the date as 1837). The same year witnessed the composition of no. 10 of the *Albumblätter*, which can be found in the above-mentioned *Brautbuch* with the date “October 1837” (it is dated 1838 in the first edition).

Also included in the *Brautbuch* were pieces nos. 9, 18 and 19, the first two dated “March 1838” and the last “22 April” without year (probably 1838, but possibly as late as 1839). Piece no. 14, *Vision*, was composed in November 1838. The first edition gives the year 1838 for nos. 9, 14 and 18, and 1839 for no. 19.

Not until almost three years later did Schumann write what is probably the best known and most frequently played piece in the *Albumblätter*: the *Schlummerlied* (Slumber Song, no. 16). It, too, is mentioned in a diary entry, this time by Clara Schumann. Recalling the Christmas celebrations, at the end of 1841 she wrote in the diary (now kept jointly with Robert) that “he also gave me and my little Marie a present, a delightful lullaby that he composed on the afternoon of Christmas Day.” Finally, the *Wiegenliedchen* (Little Lullaby, no. 6), may well have been inspired by the birth of the Schumanns’ second daughter, Elise, on 25 April 1843.

The last of the twenty pieces, *Kanon*, was also the last piece in the collection to be composed. It was written in 1845, roughly at the same time as the various works for pedal piano or organ. A sketch has come down to us on a leaf containing drafts for piece no. 5 of the *Studien für Pedalflügel* op. 56 (Studies for Pedal Piano).

In view of the highly divergent origins of these pieces, it comes as no surprise to discover that the *Albumblätter* differ markedly both in their musical content and in the demands they place on the pianist. Some of them clearly exude the spirit of the early expressions of Schumann’s genius, while others are quite plain and inconspicuous. All of them bear the stain of having originally been thought unworthy of publication, and of

only having been retrieved and collected for publication some ten to fifteen years later. Nonetheless, they are valuable and interesting as a gateway to Schumann’s musical universe and to the idiosyncrasies of his piano writing.

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126

Schumann increasingly turned, in his later years, to the forms and genres of the Classical and Baroque periods, especially the latter. The Mass op. 147 was composed in February/March 1852, followed by the Requiem op. 148, with both works containing extended contrapuntal passages. At the beginning of 1853 Schumann composed a piano accompaniment to Bach’s Sonatas and Partitas for solo violin (WoO 8), and in March/April he did the same for the Cello Suites (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). Bach’s music appears to have occupied centre stage in the musical activities of the Schumann home at this time. Thus on 3 May the *Haushaltbuch* includes the note: “Clara’s wonderful execution of the Bach fugues [op. 60].” The *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* op. 126, composed in late May/early June 1853, likewise attest to Schumann’s close engagement with Bach. According to a report that Brahms sent to Clara from Eendenich on 23/24 February 1855, the ailing composer was still “making fugues” even while in the asylum. These have not survived.

We are well informed about the origins of the individual pieces in op. 126, thanks to entries in the *Haushaltbuch*: “Contrapuntal activities” (27 May); “Fughette” (28 May; in the autograph, the first Fughetta is dated *d. 28 Mai 1853*); “Fughette” (29 May; in the autograph, the second Fughetta is dated *d. 31 Mai 53*); “Fughette” (1 June); “Fughette” (3 June); “Fughette V” (6 June); “Clara played the Fugues” (7 June); “My 43rd birthday. Much joy. Trip to Benrath and Eller with the children. Cheerful” (8 June); “6th Fughette” (9 June); “7th Fughette” (10 June).

In the *Projectenbuch*, in which Schumann normally listed his works after

their completion, can be found the following very interesting notice regarding the conception of the Fughettas: “From May 28th to June 9th: 6-7 Fughettas for piano.” The deleted figure 6 indicates that he originally regarded the work as completed by the 6th Fughetta, perhaps in imitation of Bach’s six Sonatas and Partitas and six Cello Suites, with which he had previously occupied himself so intensively. An entry in Clara’s diary, unfortunately not exactly dated and transmitted by Clara Schumann’s biographer Litzmann, confirms that the work was originally to have comprised only six numbers. It mentions “6 piano pieces, written in fugal form. They are actually all proper fugues, but are all so unique! Four are very melancholy, and two extraordinarily energetic.” Thus the seventh Fughetta was composed later, even if only one day after the sixth.

That the final number was added only later is all the more astonishing given that it is only through this number that the work becomes a tonally and thematically complete cycle. Number 7 picks up the tonality of the 1st and 5th movements once more, and thus rounds off the tonal sequence (a–d–F–d–a–F–a). At the same time, this final piece, as Michael Struck has been able to show in his work on *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg, 1984), is also thematically related to Fughetta no. 1. It was, at any rate, composed in close temporal proximity to it. The autograph of op. 126 contains five further fugal openings that were not worked out to a conclusion.

When sending the *Vier Fugen* op. 72 to the publisher André in Offenbach on 19 November 1849, Schumann had written that he would like the pieces “not to be seen as dry fugal forms [...]; they are – at least, I think so – *character pieces*, merely in a stricter form.” This characterisation certainly also applies to the op. 126 Fughettas, in which Schumann almost succeeds better in uniting the two compositional principles than in the op. 72. At any rate, it is no coincidence that he settled upon a title that combines these two ideas.

Schumann sent the engraver’s copy for op. 126, along with that for the *Albumblätter* op. 124, to publisher F. W. Arnold in Elberfeld (Wuppertal) on 3 September 1853. Both were immediately accepted. But then something unusual happened that is unique in the publication history of his works: on 24 February 1854 Schumann wrote to Arnold with a suggestion “that perhaps will enjoy your approval. Because of their generally melancholic character, I would like the Fughettas not to be published, and in their place I am offering you another work that is just completed: ‘Gesänge der Frühe,’ 5 characteristic pieces for piano dedicated to the poetess Bettina.” The publisher immediately accepted this new work, but indicated that the Fughettas were already engraved. They thus appeared in May/June 1854.

We can only speculate as to why Schumann’s attitude to his own work had changed so much. His underlying mood at the time of its composition and afterwards had certainly not been consistently melancholy. Quite the contrary: in the *Haushaltbücher* we still find notes such as “cheerful” (5 July 1853), “happy” (25 August), “a happy day” (13 September), and so on. But it is striking that Clara had found at least the slow movements to be “melancholy” on first hearing.

The critics were certainly divided over the reception of the op. 126 Fughettas, although this was also the case with many of his late works. Time and again the composer’s mental sickness was hurriedly brought into play to justify their own lack of understanding. Even Adolf Schubring, who otherwise was very committed to Schumann’s music, found such a connection in the op. 126, writing in 1862: “When, at the end of February 1854, the sad news was brought from Düsseldorf; when later the seven Fughettas op. 126, which already revealed traces of Schumann’s mental derangement, were published, even many Schumannists shook their heads.” Nevertheless, in their union of strict fugal form with the romantic character piece, the Fughettas may be regarded as

a completely successful testimony to Schumann’s compositional efforts.

The composer did not read proofs for the first edition of the op. 126. However, since the engraver’s copy is lost, the first edition necessarily represents the primary source for our edition, since the notation in the autograph is, in part, very sketchy, and frequently differs significantly from it (especially in no. 5). We must therefore conclude from this that a further manuscript, extensively revised by Schumann, served as the engraver’s copy. After Schumann, on 14 September, had resumed a correspondence with Clara from Eendenich for the first time, she at once sent him several works that had been published in the interim. They included the op. 126 Fughettas, to which he responded with enthusiasm.

The dedicatee, Rosalie Leser, was one of Clara’s best female friends in Düsseldorf. She had been blind since her ninth year, and Clara wrote about her in her diary on 4 March 1854 (the same day on which Schumann had been delivered to Eendenich): “Dear Leser still came! What should I say about her, about such self-sacrificing friendship, which she has shown me during this whole time and continues to show daily [...] That is friendship that only God can place in the heart.” The two women remained in close contact in later years too. Rosalie Leser died in 1896, the same year as Clara Schumann.

Gesänge der Frühe op. 133

The title *Gesänge der Frühe* first appears in Robert Schumann’s *Projectenbuch*, where the following note is to be found: “Composition (plan) / Gesänge der Frühe. An Diotima.” The note was written between 1849 and 1851: unfortunately it is not possible to ascertain a more exact date. The supplemental *An Diotima* remained until shortly before printing of what became the op. 133. It even mostly appears first and thus is not to be understood as a dedication, but as a sort of surtitle – comparable to titles of poems such as *An Chloë*, *An die Freude* or *An den Mond*. Schumann found the

figure of Diotima in Friedrich Hölderlin, who gave the title *An Diotima* or simply *Diotima* to a total of eight poems, and in his novel *Hyperion*, published in two volumes in 1797 and 1799, bestowed this name upon the beloved of the eponymous hero. Hölderlin's poem was no longer generally known in Schumann's day.

When on 24 November 1853 Schumann sent a manuscript of the completed work to Joseph Joachim, Joachim did not know where to begin with the title *An Diotima*, and had to enquire: "The goddess to whom they [the *Gesänge der Frühe*] are addressed has caused me to rack my brains somewhat. Diotima! Who is that? Even Johannes [Brahms] did not know, and so we now have to turn to you." Schumann seems to have given Joachim a verbal explanation. At all events, Joachim subsequently thought of writing a "Hyperion" symphony. It thus seems likely that Schumann mentioned Hölderlin's novel to Joachim as being the principal model for his title *An Diotima*. Another detail, inherent in the work, also points in this direction: as is well known, Schumann loved to set to music the notes contained in particular names, and Michael Struck has been able to show, in his various writings about the *Gesänge der Frühe*, that the head-motive and motivic germ of the individual pieces are based on the four note-names *d–a–h[b]–e* contained in the two names "DiotimA" and "HypErion".

A reading of *Hyperion* is thus also worthy of recommendation, if not essential, as an aid to understanding the *Gesänge der Frühe*. It revolves around the realisation of a new and better world. When Schumann originally gave *An Diotima* as the main title of the op. 133, it was probably this figure, and her connection with the main character of *Hyperion*, that played a special part in his conception of the work. The title *An Diotima* was still present when Schumann finally put his idea (that he had entered into his *Projectenbuch*) into practice in October 1853. According to the entry in the *Haushaltbuch*, the work was completed on 18 October. Clara's

diary contains the entry: "Robert has composed 5 *Frühgesänge*, – very original pieces again, but difficult to grasp for there is such a strange mood in them." This sounds rather reserved, but Clara must often have played the pieces in private circles thereafter, for in letters to various addressees Schumann wrote of how much he would like for them to be able to hear the pieces played by Clara.

On 24 February 1854, shortly after the onset of his auditory hallucinations, Schumann sent an engraver's copy of the work, prepared by his Düsseldorf copyist Peter Fuchs and corrected by himself, to the publisher Arnold in Elberfeld (now Wuppertal), writing: "They are musical pieces that describe feelings at the approach and growth of the morning, but more as expressions of feeling than painting." (See also the quotation from this letter in the remarks to the Fughettas op. 126.)

The characterisation of the pieces as "feelings at the approach and growth of the morning [...] but more as expressions of feeling than painting" is an almost literal citation of the motto with which Beethoven had headed his Pastoral Symphony, and thus, among other things, is a clear reference to the Classical period. In so doing, Schumann gives expression to his altered aesthetic attitude towards this period, which is of great significance for a correct understanding of his late works.

The work was now dedicated to Bettina von Arnim. With this dedication the surtitle *An Diotima* disappeared at the same time. Perhaps Schumann wanted to conceal the work's poetic references. This would also fit well with the fact that in the course of his preparations for publication he had even contemplated removing the first piece: on the pasted title, the added *Fünf Stücke für das Pianoforte* originally displayed *Vier Stücke*, and on the first page of music Schumann had written in the upper left *Diese erste Nummer bleibt aus* (This first number not to appear), but then crossed out this instruction again. In spite of his leaning towards concealment, the removal of this first piece in

particular, with the clear reference in its head motif to Diotima and Hyperion, would have been quite astonishing. Furthermore, the many allusions to this motive in the pieces that followed would then, to a certain extent, have lacked a point of reference.

The publisher immediately accepted the new work, as well as Schumann's honorarium demand; but publication of the *Gesänge der Frühe* dragged on for a long time. Though Arnold announced the new pieces in the magazine *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* for the end of March 1854, they did not appear until November 1855. There were several reasons for this. First of all, Schumann's removal to the Eendenich asylum was in all probability a reason for delay. All those around him were thrown into confusion by this event, and no one quite knew what to do about the still unpublished works. Clara Schumann withheld several of them.

After Robert, on 14 September 1854, once again began to have contact with Clara by letter, he also soon asked about the *Gesänge der Frühe*: firstly, in a letter of 26 September, concerning whether they had yet been published, then, on 10 October, about the manuscript – this last letter possibly in connection with proofreading. After the edition had finally appeared in the following year, Clara sent a copy to Bettina von Arnim and wrote: "I would very much like to play them to you, for they are difficult to play and difficult to understand. They are governed by such a profoundly poetic mood, that not every player, even a talented one, would be able to grasp them rightly." She never performed the work in public – perhaps also one of the reasons that, as with most of Schumann's other late instrumental works, it has to this day not been able to gain the attention it deserves.

*

The two works that follow have not been prepared by the editor-in-chief of this complete edition of Schumann's piano works, but by Robert Münster (for the *Exercices* Anh. F25) and Wolf-Dieter Seiffert (for the "Geistervariatio-

nen” Anh. F39). They are also responsible for the following introductory remarks, which have been slightly shortened in comparison with the separately-published individual editions.

Exercices (Beethoven Studies)

Anh. F25

Robert Schumann’s *Skizzenbuch IV*, so named by Clara Schumann who also added the date 1831/32, is a record of Schumann’s early composition studies with Heinrich Dorn during these years. It bears witness above all to Schumann’s thorough examination of the music of Beethoven. Among the items of interest to be found in this manuscript is the first copy (autograph A), for the most part completed, of a piano composition inspired by Beethoven bearing the title *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven’sches Thema*. This is a set of pianistically demanding variations on the theme in A minor from Beethoven’s 7th Symphony (2nd movement), each variation being dominated by a particular figuration. The set consists of 11 studies, the 11th being left unfinished and the 9th being represented by only a few opening measures.

Probably in 1833 – going by the date entered by Clara Schumann – Schumann wrote a second version of the Beethoven Studies, this time comprising 9 movements (autograph B). Studies 3, 6, 8 and the final study of this version are unfinished. Preceding the final study are four incipits to further studies, along with the title *Etudes basées sur un Theme de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiées à mon amie Clara Wieck*.

Schumann eventually prepared yet a third copy (autograph C) to which he gave the title *Exercices*. This manuscript also bears the date 1833 in Clara Schumann’s hand. This time the work emerges in a complete self-contained form, comprising seven studies. It is highly probable that this is the version,

hitherto unknown, to which Schumann refers when in 1838 he briefly reviews events covering the period from March 1833 to the autumn of 1837: “1835 [...] Etudes Symphoniques [op. 13] and studies on a theme by Beethoven [...] Fair copy made during the winter months.” Consequently this fair copy might possibly have originated sometime between 1834 and 1835.

With one exception, the Beethoven Studies remained unpublished. Nevertheless, the fact that they repeatedly occupied Schumann’s mind and even led to his producing a fair copy would suggest that, at least from time to time, he attached a certain amount of importance to these compositions. On their approaching completion, however, Schumann appears to have given priority, as regards actual publication, to other works for piano. Only the fifth piece in autograph B found its way into print, in the op. 124 *Albumblätter*, where it appears with minor alterations as no. 2, *Leides Ahnung* (see the remarks on op. 124). The date 1835 given for the op. 124 reinforces that already mentioned above, i. e. 1834–35.

Variations and studies in the form of variations occupy a prominent place in Schumann’s early works for piano. The Beethoven Studies reveal a marked affinity to the *Symphonische Etüden* op. 13, with a particularly close relationship existing between op. 13 no. 6 and study no. 3 of the *Exercices*, even though these do not, however, approach the rich colour palette of the opus 13. Nonetheless, the importance of this composition within Schumann’s early works justifies its publication. – Strong reminiscences of Beethoven appear in some of the pieces, no doubt reflecting Schumann’s exhaustive study of Beethoven’s symphonies. Study A7 picks up the string figuration from the beginning of the 2nd movement of the *Sinfonia Pastorale*. In study C7, whose two-note motif allocated to the left hand is sug-

gestive of the opening measures of the 9th Symphony, there suddenly appears a motif from one of the main themes of the 1st movement of the 7th Symphony (Vivace, M. 12–14).

The studies in the form of variations taken over into later versions have been revised by Schumann to a larger or smaller degree. Versions A and B both served as the basis for version C. This is why study C3 bears closer affinity to the corresponding study in A (A5) than to that in B (B2). The two versions A and B deviate from the completed version C both as regards the number of movements and the order in which they appear (studies marked with an asterisk have come down to us in fragmentary form only; see below).

Version C has been used as the primary source in preparing this edition. Schumann did not apply all the finishing touches that normally characterise a work ready for print, and confined himself to indicating only the bare essentials in the way of performance directions for interpretation. The presence of the two remaining versions, A and B, has made it possible to clarify a number of details, scribal errors and other inaccuracies. – The seven exercises contained in version C are followed by the completed studies from the two previous versions that were not used by Schumann in the *Exercices*. These are nos. 6, 7 and 10 from version A, plus study no. 11, which was comparatively easy to complete from its first five measures. From version B we have included nos. 3, 4, 5 and 7 (A4 constitutes an earlier divergent form). In B3, Schumann, while providing bar lines for measures 7 and 8, failed to supply the notation. Both measures have here been completed in accordance with the melodically related study C1. Additions made to A11 and B3 are shown in small type.

The Beethoven theme on which the Studies are based has been printed before the Variations in the present edi-

A: 1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11*
B: 1 (= A3)	2 (= A5)	3 (= A9)*	4 (new)	5 (new)	6 (= A8)*	7 (= A4)	8 (new)*	9 (= A7)*		
C: 1 (= A3)	2 (= A1)	3 (= A5)	4 (= A8)	5 (new)	6 (= A2)	7 (new)				

tion. The first 2-hand piano arrangement of the 7th Symphony by Anton Diabelli, published in 1816 by Steiner and Co. of Vienna, has been taken as its source. The eight Studies of version A and B may be interspersed at any desired point between the Studies of version C. As nos. A6, A7, A10 and B5 are intended to proceed to the following piece without a break, it is suggested that they played in the following (non-compulsory) order: B5 before C6, A7 before C7, A6 before C4. A10 may precede B7; as in the case of Studies A11, B3 and B4, these two pieces may be considered as forming a self-contained group and positioned in accordance with the player's own wishes. B3 has been placed at the end of the edition owing to its probably being best suited to round off the complete extended cycle. The order in which all 15 pieces might be performed appears thus: C1, 2, 3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3.

Thema mit Variationen (Geistervariationen) Anh. F39

Robert Schumann's Variations on a Theme in E♭ major, later known as the "Geistervariationen," were composed in February 1854, a few weeks before his internment in the insane asylum at Endenich. Due to the harrowing events of this period, Clara Schumann – to whom the work is dedicated – jealously guarded the manuscripts of this piece, her husband's last composition for piano, as if they were sacred relics, and forbade any attempt to publish them. Not until 1939 did the first edition finally appear. It departs in many respects from Schumann's manuscripts.

At this period in his life Schumann imagined himself to be surrounded by ghosts who played music to him, some of it "wonderful," some of it "hideous." They not only promised him the "most magnificent revelations" but also threatened, as his highly concerned wife noted, to "cast him into Hell." In the night of 17/18 February he claimed to hear angelic voices offering him this chorale-like theme in E♭ major, which he wrote down on the spot. A few days

later, probably on 22 and 23 February according to Clara's and Ruppert Becker's diary entries, he composed a set of variations on the same theme. Unfortunately, all that has survived of this first draft is a single leaf written on one side only (source A1). As a result, we cannot be certain how many of the total of five variations were completed at that time. On 27 February Schumann finished writing out a new version of his "Geistervariationen" – Clara even speaks of a "fair copy." In the midst of this activity he left his home half-dressed and, in a suicide attempt, threw himself into the icy waters of the Rhine, from which, as is well known, he was rescued and taken home again. One day later he completed the work he had interrupted so dramatically and sent the manuscript to his wife, who on the previous evening, acting on the advice of a physician, had moved to the home of an acquaintance. This complete autograph manuscript (source A2), though – contrary to Clara's statement – not fair in all sections, has likewise survived and was made available to the world at large by its owner in a facsimile edition.

The Brahms Estate in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna also contains a corrected manuscript copy of the variations. It has been shown to be the work of a Düsseldorf copyist, probably from March or April 1855, for Clara Schumann entered copyist's costs for the E♭-major Variations in the *Haushaltbuch* in April 1855. From an editorial and philological standpoint this copy is especially important as it helps us to decipher Schumann's sometimes indistinct handwriting in source A2, which served as its immediate model. It also contains a large number of corrections, some of them superseding A2, which were in all likelihood the work of Schumann himself. Finally, several further entries prove that it served indirectly as the model for the first edition of 1939.

In November 1861 Johannes Brahms composed his four-hand Variations op. 23 on the "Geistervariationen" theme, dedicating them to Julie Schumann. His biographer, Max Kalbeck,

opined in this connection that Brahms was thinking of both Madame and Miss Schumann, who "in their common grief recalled the cruel hours of fate" while playing the piece, and "likewise together would be raised up by the consolation derived from pondering upon the divine art of the undying one, and about the loyalty of his appointed successor." Clara thanked Brahms, writing to him on 3 September 1862 that she had "occasionally already played" the Variations, "and taken much joy in them."

*

Information on the sources and readings may be found in the *Comments*.

The editor and publisher thank all libraries mentioned in the *Comments* for kindly putting the source material at their disposal.

Berlin, autumn 2009
Ernst Herttrich

Preface

La présente édition en six volumes propose l'œuvre pour piano seul de Robert Schumann (1810–56) dans son intégralité et dans un texte établi selon les principes de la critique scientifique, et ce pour la première fois depuis l'édition complète publiée par Clara Schumann entre 1879 et 1893. Les 38 œuvres sont présentées dans l'ordre croissant des numéros d'opus (deux compositions parvenues sans numéro d'opus figurent à la fin du volume VI). Même si cet ordonnancement ne constitue pas un ordre chronologique strict, et si des genres apparentés ou des groupes d'œuvres se trouvent ainsi «disloqués», il permet un repérage rapide.

Le présent volume VI contient les numéros d'opus 99–133 ainsi que les deux séries de variations Anh. F25 et Anh. F39 (classement selon McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*) que Schumann n'avait pas mis au point pour l'édition. Comme on le sait, les vingt-trois premières œuvres que Schumann fit imprimer étaient exclusivement des œuvres pour piano. Les quatre premiers volumes de cette édition complète constituent de ce fait unité, du moins chronologique, en dépit de la diversité des genres dont relèvent ces pièces – ce à quoi les deux derniers volumes V et VI ne peuvent plus souscrire.

Bunte Blätter op. 99

Au XIX^e siècle, les pièces pour piano étaient des articles particulièrement recherchés par les éditeurs: le piano était l'instrument à la mode et il n'est pas étonnant que Schumann ait été sollicité de toutes parts pour écrire de nouveaux morceaux. Après le succès de l'*Album für die Jugend* op. 68 paru fin 1848, cet intérêt s'amplifia davantage, ce qui eut apparemment pour effet d'inciter le compositeur à écrire de nouvelles œuvres pour piano. Toujours est-il qu'il composa dans les temps qui suivirent sept nouvelles œuvres pour cet instrument – les *Waldszenen* op. 82, les *Vier Märsche* op. 76, les *Fantasiestücke*

op. 111, les *Jugendsonaten* op. 118, les *Fuguettes* op. 126, les *Gesänge der Frühe* op. 133 et enfin, les «Geistervariationen» Anh. F39.

Afin de pouvoir répondre à la demande des différentes maisons d'édition, Schumann puisa également dans ses archives. Il semble qu'au cours des années 1830–39 surtout, lors de la composition des différents cycles, des pièces supplémentaires avaient souvent vu le jour que Schumann avait écartées au moment de la publication. En décembre 1850 il se résolut à composer une sorte d'album à partir de compositions isolées datant des années 1841 et 1843.

À l'origine, ce recueil devait s'intituler «Spreu» (ivraie), ce qui le différenciait d'emblée clairement des cycles antérieurs qui constituaient chacun une unité. Les 24 et 25 décembre 1850 figurent de courtes annotations dans son *Haushaltbuch* qui attestent qu'à cette époque-là, Schumann était occupé à sélectionner les morceaux. Comme il l'écrivit par la suite à l'éditeur Arnold à Elberfeld (Wuppertal), il avait d'abord réuni «quelques 30 morceaux assez courts». De cette indication plutôt vague on peut déduire qu'il s'agit là des 34 compositions au total, parues finalement dans deux recueils séparés, les *Bunte Blätter* op. 99 et *Albumblätter* op. 124. Il est possible qu'une répartition en trois parties ait été envisagée entre-temps, car l'opus 99 ne devait comprendre initialement que 12 morceaux au lieu de 14. Quelques morceaux ont été probablement écartés et détruits au moment de cette sélection. Il est quasiment impossible de déceler les critères qui ont présidé au choix des pièces devant figurer dans les *Bunte Blätter* et les *Albumblätter*. On peut toutefois distinguer dans l'opus 99 une tendance à un accroissement progressif de la difficulté des pièces, sans que ce principe soit vraiment maintenu jusqu'au bout de manière rigoureuse. Par ailleurs, les pièces sont très différentes du point de vue de leur caractère, et il semble exclu qu'un lien interne ait été recherché.

Lorsque Schumann sollicita Arnold le 24 avril 1851 à cause de la première partie, l'album s'intitulait encore

«Spreu», titre que l'éditeur trouva cependant trop négatif. Dans une lettre du 1^{er} mai, Arnold fait part de sa conviction «que celui-ci nuirait profondément à l'œuvre, non seulement à sa parution, mais aussi à toujours par la suite». Schumann lui répondit le 30 mai 1851: «Après mûre réflexion, j'ai trouvé le titre Bunte Blätter. Car en effet, l'autre ne me convenait pas non plus, je l'avais choisi pour cet opus parce que ce dernier était composé auparavant d'une trentaine de courtes pièces.» Arnold donna finalement son accord pour l'édition et Schumann fit connaître ses conditions dans une lettre du 7 juin (un honoraire de 25 Louis d'or) et envoya la copie à graver le 14 juin. Le processus d'édition dura relativement longtemps au regard des usages de l'époque; en effet, Schumann n'obtint les dernières épreuves pour correction qu'en novembre. Finalement, le 11 décembre Arnold put envoyer à Düsseldorf les premiers exemplaires terminés.

L'œuvre parut simultanément sous sa forme complète et sous forme d'éditions séparées. La répartition n'était pas fixée au départ. Comme il ressort d'une lettre d'Arnold à Schumann du 19 juin 1851, cette édition devait être initialement «composée de deux moitiés différentes, dont la première [contiendrait] huit petits morceaux et la seconde six compositions plus élaborées.» Conformément au titre de l'opus, et selon le souhait de Schumann, les couvertures des éditions séparées étaient de couleurs différentes, correspondant au caractère des différentes pièces (cf. la correspondance in *Schumann. Briefedition*, série III, vol. 5, éd. par Hrosvith Dahmen/Thomas Synofzik, Cologne, 2008, pp. 93–110). Le titre de chaque pièce est complété d'une date entre parenthèses censée correspondre à la date de composition. Ces indications ne sont cependant pas toujours exactes. Il semble que parfois, Schumann ne se soit pas souvenu exactement de la date, en particulier pour les pièces les plus anciennes. Les musicologues se sont donnés beaucoup de mal pour retrouver les circonstances de composition des 14 morceaux. Voici le résultat de leurs recherches:

Drei Stücklein

La date 1839 indiquée dans la première édition n'est pas tout à fait exacte. Il semble que ces trois pièces aient vu le jour dès le mois de décembre 1838. En effet, dans le journal de Schumann figure à la date du 21 décembre la mention suivante: «Composé quelque chose de joli, les 2 premiers *Notturmi*, le 18, celui en La majeur.» Il avait envoyé ce dernier trois jours plus tôt à Clara en guise de cadeau de Noël avec pour dédicace: *Wunsch. An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838* (Vœux. À ma fiancée bien aimée pour Noël 1838). Elle le remercia le 26 décembre: «Grand merci, mon Robert, pour ton beau et profond cadeau – c'était le plus joli cadeau que tu pouvais me faire, car c'était un cadeau du cœur.»

Albumblatt I, Novellette, Marsch, Abendmusik

Dates indiquées dans la première édition 1841, 1838, 1843 et 1841. Comme aucun des manuscrits autographes de ces pièces n'a été conservé, ces indications ne peuvent être précisées davantage. – Clara Schumann et Johannes Brahms ont composé respectivement en 1853 et 1855 des variations sur le thème de l'*Albumblatt I*.

Albumblätter II et IV

La première édition porte pour chacune de ces pièces la date de 1838. Schumann nota les deux pièces au recto et au verso d'un même feuillet. Celles-ci portent les titres *Fata Morgana I (1837)* et *Jugendschmerz I (1839)*. La datation différente du recto et du verso d'un même feuillet ainsi que leur mise en forme pourraient indiquer que Schumann n'a réalisé ce manuscrit qu'en 1850, dans la perspective de la publication de l'album en préparation. Cela correspondrait aussi au choix du papier à 16 lignes format portrait, que Schumann ne commença à utiliser qu'en 1840. Les nombreuses corrections et ratures que présente l'*Albumblatt II* contredisent toutefois cette hypothèse et pourraient laisser penser qu'il s'agirait là d'un nouveau manuscrit autographe de composition et non d'une

copie réalisée d'après un manuscrit plus ancien. Il n'a pas été possible d'éclaircir ce point avec certitude. Certains numéros des *Albumblätter* op. 124 étant parvenus sur un feuillet comportant l'incipit des pièces des *Kinderszenen* op. 15, et ce feuillet portant également la date de 1837, on en a déduit que l'*Albumblatt II* de l'op. 99 s'inscrivait dans ce contexte. Mais il est impossible d'en apporter la preuve. Les *Kinderszenen* n'ont été écrites qu'en février/mars 1838, ce qui correspond à la date indiquée dans la première édition et l'année 1838 figure également sur la première édition de l'*Albumblatt IV*. Cependant, un manuscrit autographe qui a été conservé contient notamment des esquisses de la *Romance* op. 28 n° 2 et confirme ainsi la date de 1839 pour le manuscrit autographe.

Albumblatt III

Daté 1836 dans la première édition. Le début de la pièce, avec les notes *lab-do-si* (*as-c-h* en notation allemande) situe clairement la composition de cette pièce dans le contexte du *Carnaval* op. 9. En effet, en l'honneur d'Ernestine von Fricken à laquelle il était fiancé, Schumann avait fait commencer tous les morceaux par les notes *as-c-h* ou *as-c-es-h* (*lab-do-mib-si*), lettres dérivées du nom de la ville Asch, le domicile de la jeune femme. Or, le *Carnaval* date de 1834/35. C'est pourquoi l'année figurant sur la première édition n'est certainement pas la bonne.

Albumblatt V

L'indication 1838 figurant dans la première édition est confirmée et précisée par la mention *In Pauline Garcia's Stammbuch / August 1838* (dans le livre d'amitié de Pauline Garcia / août 1838) portée sur le manuscrit autographe (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition).

Präludium

La date 1839 mentionnée dans la première édition est confirmée et précisée par le titre *Präludium, October 1839* figurant dans le manuscrit autographe

(cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). Ce dernier comprend également des esquisses d'une fugue en *si* mineur qui visiblement ne fut jamais achevée.

Scherzo

Date figurant sur la première édition: 1841. Il s'agit d'une réduction pour piano d'un mouvement de symphonie. Dans la foulée de la composition de la Symphonie en *si* majeur op. 38, de la première version de la Symphonie en *ré* mineur op. 120 et de l'œuvre intitulée *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52, Schumann était «totalement en ébullition», comme il l'écrit dans une lettre à Eduard Krüger du 26 septembre 1841, et avait commencé en septembre à travailler à une nouvelle œuvre symphonique. Cette dernière en resta cependant au stade des esquisses. Seul le Scherzo fut achevé, et uniquement dans la présente version pour piano.

Geschwindmarsch

Date figurant sur la première édition: 1849. Cette œuvre fut composée en même temps que les *Vier Märsche* op. 76 écrites sous le coup de la révolution de 1849. Elle nous est parvenue en même temps que les deux Marches op. 76 n° 3 et 4, mais barrée à la sanguine et au crayon dans le manuscrit autographe.

Concernant Mary Potts, dédicataire de la première édition, aucune information ne nous est malheureusement parvenue. Dans une lettre du 15/16 juin 1851, Schumann lui annonce la dédicace: «Vous allez peut-être recevoir bientôt quelques pages de musique, qui porteront votre nom. Veuillez les considérer comme une marque de souvenir des heures où nous a été révélée votre nature si profondément musicale.» Singulièrement, Schumann écrivit le 27 septembre à Arnold «qu'il devait supprimer la dédicace». Mais le titre était déjà gravé. Arnold proposa alors à Schumann de modifier la dédicace. La supprimer totalement, écrit-il le 23 octobre, «n'est pas possible, car tout l'arrangement du titre en pâtirait». Finalement, la dédicace fut maintenue.

Alors que le génie des précédents cycles pour piano de Schumann mit un certain temps avant d'être reconnu et apprécié à sa juste valeur, le recueil des *Bunte Blätter*, à l'instar de celui rencontré précédemment par l'*Album für die Jugend*, connut un énorme succès et constitue ainsi une curiosité dans l'histoire de la réception de l'œuvre du compositeur. Arnold écrivit à Schumann le 4 avril 1855 à Endenich: «J'ai beaucoup de succès avec les pièces que vous m'avez fait le grand plaisir de me confier. Les *Bunte Blätter* m'ont déjà apporté des gains significatifs et les *Albumblätter* commencent aussi à susciter l'intérêt général.»

Drei Fantasiestücke op. 111

S'étant un offrir en décembre 1849 le poste de maître de chapelle du Düsseldorfer Musikverein comme successeur de Ferdinand Hiller, Schumann déménagement début septembre 1850, avec toute sa famille, pour rejoindre les bords du Rhin. Malgré un accueil des plus chaleureux et quelques premiers succès, l'ambiance se dégrade dès la fin de la première saison. Après le concert du 13 mars 1851, avec la création de la «Rheinische Symphonie», un article de presse adresse les premières critiques publiques à Schumann pour sa direction d'orchestre, et pourtant l'œuvre avait recueilli des applaudissements nourris. Schumann, profondément affecté par ces critiques, envisage même tout d'abord de quitter Düsseldorf. En dépit de cette ambiance défavorable à son égard, qui ne s'éclaircira plus guère au cours des années suivantes, Schumann se consacre intensivement à son travail de composition et écrivit un grand nombre de nouvelles œuvres.

Les *Drei Fantasiestücke* op. 111 datent de la mi-août 1851. Schumann les compose directement à son retour d'une croisière de plusieurs semaines qui l'avait conduit de Bonn à Bâle, en passant par Heidelberg et Baden-Baden, puis au Lac Léman et à Chamonix. Comme le note Clara dans son journal, le couple, loin des démêlés de Düsseldorf, est d'une humeur enjouée tout au long du voyage. Le 5 août, c'est le retour

à Düsseldorf. Quelques jours plus tard, Schumann inscrit dans son *Haushaltbuch*, les brèves notes suivantes: «Allegro agitato pour pianoforte» (13 août); «2^e pièce pour pianoforte» (15 août); «3^e pièce pour pianoforte» (22 août). On peut donc, en toute conscience, considérer d'une part ces pièces pour piano comme le fruit de cette croisière sur le Rhin, mais par ailleurs, mis à part la deuxième pièce, toute en délicatesse, elles ne reflètent guère l'humeur joyeuse d'un insouciant voyage. Clara note le 15 septembre dans son journal: «R. a composé trois pièces pour piano, d'un caractère très sérieux et ardent, qui me plaisent énormément», ce qui définissait assez bien le caractère de ces trois morceaux. Les *Drei Fantasiestücke* op. 111 font partie en tout cas des inspirations particulièrement heureuses du Schumann des dernières années.

Le titre des trois nouvelles compositions est resté longtemps en suspens. Dans son *Projectenbuch* (livre des projets) Schumann les dénomme «Romanzen oder Phantasiestücke»; dans sa correspondance avec les Éditions C. F. Peters, il les désigne d'abord comme «Romanzen» (22 août et 27 septembre 1851), plus tard simplement comme «Clavierstücke» (3 mars 1852), ce qui correspond à l'appellation initiale portée sur la page de titre de la copie à graver. Mais la maison d'édition jugea ce titre trop fade et publia finalement les pièces sous le titre *Drei Fantasiestücke*. L'opus parut au cours des premiers jours du mois de juillet 1852.

La dédicataire, la princesse Reuß-Köstritz, était l'épouse du comte (prince depuis 1851) Reuß-Köstritz à qui le compositeur avait dédié ses *Drei Romanzen* op. 28. Même si la dédicace à la princesse n'apparaît, dans la tradition de l'op. 111, que sous la forme d'une addition apposée sur la page de titre de la copie à graver – donc relativement tardivement – alors que le titre *Romanzen* avait déjà été abandonné, elle semble cependant pouvoir être interprétée comme une réminiscence de la dédicace des «premières» romances. Voilà qui correspondrait assez bien au penchant de Schumann à voiler les choses.

Toutes divergences stylistiques mises à part, les trois pièces, avec leur succession vif/passionnément – lent/lyrique – vif/très marqué observent bien la même dramaturgie que les *Drei Romanzen* op. 28.

Drei Klaviersonaten für die Jugend op. 118

Après le grand succès de l'*Album für die Jugend* op. 68 (Album pour la jeunesse), Schumann se sentit visiblement la vocation d'écrire de nouvelles œuvres pédagogiques, ce qui était tout à fait au goût du temps. Ainsi composa-t-il en 1849 le *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Album de chansons pour la jeunesse) et les *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85 (Douze pièces pour piano à quatre mains pour petits et grands enfants), et tout de suite après les *Ball-Szenen* op. 109 (Scènes de bal), également à quatre mains. En 1853 parurent *Sechs leichte Tanzstücke* (Six pièces de danse faciles) à quatre mains sous le titre de *Kinderball* (Bal des enfants) et sous le numéro d'opus 130 ainsi que les *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (Trois sonates pour la jeunesse) que nous présentons ici. Cependant, aucune de ces œuvres ne permit à Schumann de renouer avec le succès qu'il avait connu grâce à l'*Album für die Jugend*. N'ayant pas été pensées dès leur origine pour une interprétation en concert, elles ne trouvèrent pas non plus la reconnaissance en tant que répertoire pédagogique, alors même que Schumann avait conçu les trois Sonates opus 118 expressément dans ce but. Dans une lettre du 15 juillet 1853 à l'éditeur Schubert à Hambourg, il les décrit comme «composées pour les jeunes pianistes, progressant petit à petit jusqu'à un niveau difficile» et exprime sa conviction que «les ventes n'auront rien à envier à celles de l'*Album für die Jugend*». Lorsque six jours plus tard il envoie le manuscrit à l'éditeur, il relativise cependant ce propos concernant l'opus 68 et déclare: «Vous trouverez ci-joint 3 sonates. Il s'agit de quelque chose de tout à fait différent de l'*Album für die Jugend*. Il faut aussi habituer la jeunesse à interpréter des piè-

ces de plus grande envergure, et ces morceaux sont là pour ça.»

Selon les annotations figurant dans son *Projectenbuch*, Schumann avait eu dès les années 1849 à 1851 le projet d'écrire «des sonates pour enfants à 2 mains». Ces trois petites pièces ne furent pourtant composées qu'à l'été 1853, plus précisément entre le 11 et le 24 juin 1853, selon des annotations figurant dans son *Haushaltbuch*: le 11/12, il terminait le n° 1 qu'il désigne *Kindersonate* (sonate pour enfants) (la *Puppenwiegenlied* – berceuse pour une poupée – terminée le 5 août, n'y figurait pas encore, cf. ci-dessous), le 15 juin, le 1^{er} mouvement du n° 2, suivi le 16 juin du «canon et [du] 3^e petit mouvement». Le 19 juin, la seconde sonate était achevée (également sous le titre de *Kindersonate*) et le 24 juin enfin, la troisième.

Après avoir effectué une première lecture de ces nouveaux morceaux, Clara Schumann note le 2 juillet dans son journal que ce sont des sonates «pour des enfants pianistes comme il n'en existe sans doute pas», ce en quoi elle voulait probablement dire qu'elles étaient trop difficiles pour des enfants. C'est peut-être la raison pour laquelle Schumann, lorsqu'il énuméra les trois Sonates op. 118 dans son catalogue de compositions pour 1853, les considéra rétrospectivement sous un angle différent: «Scènes d'enfant pour piano en Sol majeur – deux sonates faciles pour la jeunesse pour piano». Dans sa lettre du 21 juillet à l'éditeur Schuberth déjà citée précédemment, il va même encore plus loin et dissout, également pour les numéros 2 et 3, dans une certaine mesure le lien qui en fait intrinsèquement des sonates: «J'ai d'ailleurs parachevé les différents mouvements des sonates de telle sorte qu'ils puissent également être édités séparément.»

Les trois Sonates sont dédiées à ses trois filles aînées. Selon une opinion généralement admise, elles représentent d'une certaine manière des portraits psychologiques des trois enfants et donnent aussi du compositeur une image de père aimant. Joseph von Wasielewski, premier biographe de Schumann dont il fut très proche au cours des dernières

années de sa vie, rapporte pourtant qu'il n'a jamais eu le don «de s'occuper intensément et en permanence» de ses enfants. Cependant, de nombreux documents attestent qu'il était très attentif à leur croissance et à leur développement personnel et musical, bien davantage que cela n'était le cas généralement pour les pères dans la société bourgeoise du XIX^e siècle. Même depuis l'institution d'Endenich, il s'enquiert d'eux dans plusieurs de ses lettres. Le *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder* (petit-livre de souvenirs pour nos enfants) que Schumann commença en février 1846 en est un témoignage éloquent. Les trois petites dédicataires y sont décrites de la manière suivante:

Marie (1841–1929): «Caractère gai et vif, peu obstinée, facile à manier par la douceur, câline, agréable, gentille [...]. Le talent musical de Marie se dévoile de plus en plus: elle a l'envie, la passion, une bonne oreille ainsi qu'une excellente mémoire.»

Elise (1843–1928): «Têtue, très mal élevée, a souvent tâté de la baguette [...] mais peut aussi être drôle et pleine d'entrain [...] souvent aussi méditative, comme si elle réfléchissait à quelque chose [...]. Notre petite Elise a elle aussi beaucoup de goût pour la musique.»

Julie (1845–72): «Julie se développe plus lentement, peut-être parce qu'elle a eu sa nourrice trop tard. À treize mois, elle ne sait ni marcher ni dire grand-chose de plus que "Papa". Par contre, la musique lui fait très forte impression [...]. En tout cas, une petite plante délicate et sensible.»

Comme souvent, Schumann s'occupa de la publication du nouvel opus aussitôt après l'avoir composé. Il s'adressa à Julius Schuberth à Hambourg. Ce dernier avait fait de très bonnes affaires grâce à l'*Album für die Jugend* et accepta donc aussitôt la nouvelle œuvre, qu'il considérait visiblement comme une suite, et dont il attendait un succès similaire. Il est intéressant de noter qu'il demanda à Schumann par une lettre datée du 31 juillet «de fournir encore une page pour la première sonate, afin que les

3 sonates fassent 12 morceaux qui pourront être ensuite édités séparément, tout à fait selon vos indications [...], une seule page donc, quelle qu'elle soit – faites simplement en sorte de m'épargner le funeste chiffre 11!» (Cette lettre de Schuberth ainsi que les suivantes sont citées d'après Roe-Min Kok, *Negotiating Children's Music. New Evidence for Schumann's «Charming» Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Étonnamment, Schumann accéda à cette demande sans rechigner et envoya à l'éditeur dès le 7 août la *Puppenwiegenlied* composée deux jours plus tôt.

Par contre, les titres des différentes pièces donnèrent lieu à de grandes discussions, qui commencèrent par la lettre de Schuberth du 8 août: «Les intitulés des douze pièces de ces trois Sonates me paraissent, et certainement à tout le monde, insuffisants. S'il vous plaît, je vous en prie, donnez un nom à chacune.» Les premier et dernier mouvements des deux premières sonates et le 2^e mouvement de la sonate n° 3 suppliaient «leur père de leur donner un nom, ce dont je le prie instamment (moi qui ai pour mission de les envoyer et les vendre de par le monde)». Comme il ressort de la suite des échanges épistolaires, à ce moment précis, seules les parties centrales des deux premières Sonates ainsi que les deux derniers mouvements de la sonate n° 3 possédaient un titre. Tous les autres morceaux étaient pourvus de simples indications de jeu allemandes telles que *Lebhaft* (animé), *Munter* (gai) ou *Ausdrucksvoll* (expressif). Finalement, Schumann se rendit malgré tout aux souhaits de l'éditeur et «inventa» pour les derniers mouvements des première et deuxième Sonates de nouveaux titres. Les trois premiers mouvements furent tous désignés par *Allegro*, le 2^e mouvement de la sonate n° 3 par *Andante* – appellations «classiques» des mouvements de sonates correspondants.

Bien que Schuberth ait annoncé cette nouvelle œuvre dès le 20 octobre 1853 dans la revue SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT et bien que Schumann ait prévenu début août, dès l'envoi de la *Puppenwiegenlied*, «qu'il serait peut-être bon de faire paraître les sonates

avant la période de Noël», la publication des trois Sonates traîna en longueur. Les premières épreuves des plaques ne furent envoyées pour correction par Paëz, les graveurs de Leipzig, qu'en novembre. Le 20 novembre, Schumann se plaignait: «Il paraît à peine possible que les trois sonates puissent être terminées avant Noël [...]. Le graveur ne m'a encore rien envoyé d'autre que la petite sonate [...] et [...] la gravure est tellement incorrecte qu'une seule correction ne suffira pas» (cité d'après *Schumann Werkverzeichnis*, p. 502). Pour finir, les premiers exemplaires parurent malgré tout juste avant Noël 1853, mais il était bien sûr trop tard pour faire des affaires à l'occasion des fêtes.

C'était là le départ raté qui fut à l'origine d'une réception bien problématique de l'œuvre. La composition ne fit l'objet d'aucun compte rendu dans les différentes revues musicales. Même la tentative de Schubert de la faire mieux connaître en 1859 en l'associant à l'*Album für die Jugend* sous la forme d'une *III. Abteilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* (III^e partie / 12 pièces plus vastes en 3 sonates pour les élèves avancés) n'y changea rien. Cela est d'autant plus regrettable que les trois sonates, pleines d'esprit et de sensibilité, respirent l'esprit schumannien. Chaque mouvement recèle des subtilités mélodiques, rythmiques et harmoniques qui en font un répertoire de choix pour jouer de la musique en cercle restreint. Pour l'enseignement cependant, auquel Schumann les destinait et les avait conçues, elles ne peuvent être utilisées que de façon limitée, peut-être les sonates 2 et 3, avec des élèves avancés.

Albumblätter op. 124

Les remarques préliminaires générales aux *Bunte Blätter* op. 99 valent aussi pour les *Albumblätter* op. 124. Ici, de même, dans la première édition de cet opus, les titres sont suivis régulièrement d'une année indiquée entre parenthèses; celle-ci est censée désigner l'année de composition, mais en fait elle n'est pas toujours exacte. Dans les *Albumblätter*, les pièces N^{os} 1, 3, 12, 13 et 15 sont les

plus anciennes, ayant été composées probablement en 1832/33 (elles sont toutes datées de 1832 dans la première édition), les N^{os} 3, 12 et 13 éventuellement en rapport avec le volume projeté, *XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons* (burlesques, Burle, à la manière des Papillons); c'est ce que semblent indiquer en tout cas les dénominations «Papillon» ou «Papillote» inscrites sur deux esquisses conservées du N^o 3.

Les N^{os} 2, 4, 11 et 17 sont à dater probablement de 1835. (C'est aussi la date que comporte la première édition.) La pièce N^o 2 se rattache aux *Exercices, Études in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven* (Exercices, Études sous forme de variations libres sur un thème de Beethoven), publiées pour la première fois en 1976 par Robert Münster. Les numéros 4, 11 et 17 par contre s'apparentent manifestement, en raison de la forme de leurs motifs (N^o 4: *la-ré♯ [= mi♭]-do-si*; N^o 11: *la-mi♭-do-si*; N^o 17: *lab-do-si*), au *Carnaval* op. 9 (cf. plus haut sous l'opus 99, *Albumblatt III*); il se peut aussi que le compositeur ait prévu d'inclure le N^o 17 au volume *XII Burlesken*, déjà mentionné.

Les N^{os} 5 et 7 (datés respectivement dans la première édition de 1838 et 1836) sont probablement de 1836. Cependant, l'un et l'autre sont pourvus dans quelques sources de dates de composition différentes: ainsi, on trouve «mars 1838», dans le *Brautbuch*, pour le N^o 5, et «20 octobre 1837» pour le N^o 7 dans un manuscrit au propre conservé. Pour le *Fantasiestück* N^o 8, il existe un feuillet d'esquisses qui contient également les ébauches pour le N^o 1 des *Fantasiestücke* op. 12. Schumann a offert le manuscrit à un ami, Ernst Sperling, inscrivant sous la dédicace «Lpz. 29 Juli 1837» (Leipzig, 29 juillet 1837), ce qui correspond sûrement dans ce cas, du moins approximativement, à la période de composition de la pièce (la première édition indique également 1837). Le N^o 10 des *Albumblätter*, qui fait partie du *Brautbuch* déjà cité, où il est accompagné de la mention «octobre 1837», date également de la même année (la première édition mentionne 1838).

Les N^{os} 9, 18 et 19 se trouvent également dans le *Brautbuch*, les N^{os} 9 et 18 accompagnés de la mention «mars 1838», le N^o 19 de la seule mention «22 avril», sans indication d'année; il s'agit probablement de 1838, peut-être même date-t-il de 1839. Schumann écrit le N^o 14, *Vision*, en novembre 1838. Dans la première édition, les N^{os} 9, 14 et 18 sont datés de 1838, le N^o 19 de 1839.

C'est près de trois ans plus tard que Schumann écrit le *Schlummerlied* (berceuse), le N^o 16, la pièce sans doute la plus connue et la plus jouée des *Albumblätter*. Dans le journal tenu en commun, vers la fin de l'année 1841, Clara se souvient, sur ce point, de la fête de Noël: «Lui aussi m'a offert ainsi qu'à ma petite Marie une ravissante berceuse, composée l'après-midi même de ce jour de Noël.» C'est peut-être à l'occasion de la naissance de sa deuxième fille, Élise, le 25 avril 1843, que Schumann écrit la pièce N^o 6, le *Wiegenliedchen* (petite berceuse).

La dernière des 20 pièces, le *Kanon*, est aussi chronologiquement la dernière du recueil. Schumann l'a composée en 1845, dans le contexte des différentes compositions pour piano à pédalier ou orgue. Une esquisse est conservée; elle se trouve sur une feuille avec des ébauches du N^o 5 des *Studien für Pedalflügel* op. 56 (études pour piano à pédalier).

Vu la genèse très divergente des différentes pièces, il n'est nullement étonnant que les *Albumblätter* soient très hétérogènes en soi, tant en ce qui concerne leur contenu musical que pour leur niveau pianistique. Certaines d'entre elles exhalent pleinement l'esprit des œuvres de piano géniales de la première époque, d'autres par contre sont des plus simples. Toutes sont affectées d'un même défaut, celui de n'avoir pas été jugées dignes à l'origine d'une publication, pour être dix à quinze ans plus tard exhumées et rassemblées aux fins d'édition. Elles n'en restent pas moins précieuses et intéressantes comme initiation au monde musical de Schumann et aux particularités de son écriture pianistique.

Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126

Dans les dernières années, Schumann se tourna de plus en plus vers les formes classiques mais aussi et surtout celles plus anciennes de l'époque baroque. En février/mars 1852 il composa la Messe op. 147, puis le Requiem op. 148 qui comportent, l'une et l'autre, de longues sections contrapuntiques; au début de l'année 1853 Schumann composa un accompagnement de piano pour les Sonates et Partitas de Bach pour violon solo (WoO 8), en mars/avril un autre pour les Suites pour violoncelle (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). La musique de Bach semble alors avoir occupé le devant des activités musicales dans la maison des Schumann. Ainsi dans le *Haushaltungbuch*, on lit à la date du 3 mai: «Magnifique exécution par Clara des fugues de Bach [op. 60].» De même, les *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* (sept pièces pour piano en forme de fuguette) op. 126 composées fin mai-début juin 1853 témoignent de la place centrale de Bach dans l'activité du compositeur. Selon une nouvelle que Brahms envoya le 23/24 février 1855 d'Endenich à Clara, le compositeur malade aurait encore «fait des fugues» dans son établissement de soins, lesquelles sont toutefois perdues.

Grâce aux annotations du *Haushaltungbuch*, nous sommes bien renseignés sur la genèse des différents numéros de l'opus 126: «Travaux contrapuntiques» (27 mai); «Fughette» (28 mai; la Fughette 1 est datée *d. 28 Mai 1853* dans l'autographe); «Fughette» (29 mai; la Fuguette 2 est datée *d. 31 Mai 53* dans l'autographe); «Fughette» (1^{er} juin); «Fughette» (3 juin); «Fughette V» (6 juin); «Clara a donné en audition les Fugues» (7 juin); «Mon 43^e anniversaire. Beaucoup de joie. Voyage à Benrath et Eller avec les enfants. Amusant» (8 juin); «6^e Fuguette» (9 juin); «7^e Fuguette» (10 juin).

Dans le *Projectenbuch*, dans lequel Schumann enregistrait en général ses œuvres après leur achèvement, on trouve cette note très intéressante concernant la conception des fuguettes: «Du

28 mai au 9 juin: 6 7 fuguettes pour pianoforte.» Le chiffre 6 barré signifie que l'œuvre était achevée avec la sixième fuguette – s'inspirant peut-être des six sonates et partitas et des six suites pour violoncelle de Bach dont il s'était occupé auparavant avec tant d'intensité. De même, une note du Journal de Clara – hélas non datée – rapportée par Litzmann, biographe de Clara Schumann, confirme qu'à l'origine, l'opus ne devait comporter que six numéros. Elle évoque «6 pièces pour piano, écrites en forme de fugue. En réalité il s'agit de fugues en bonne et due forme, toutes tout à fait bizarres! Quatre très mélancoliques, deux extrêmement énergiques». La Fuguette n° 7 fut donc composée plus tard, ne serait-ce qu'un jour après la sixième.

Que le numéro final ait été «supplémenté» est d'autant plus étonnant que, de ce fait, l'œuvre devait prendre la forme d'un cycle complet, à la fois tonal et thématique: le n° 7 renoue avec la tonalité de la première et de la cinquième pièce et parachève ainsi la succession des tonalités (la-ré-Fa-ré-la-Fa-la). Mais en même temps, la pièce finale – comme Michael Struck l'a démontré dans ses travaux sur les dernières œuvres instrumentales de Schumann (*Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hambourg, 1984) – est aussi apparentée thématiquement à la Fuguette n° 1. Elle a d'ailleurs vu le jour presque au même moment. L'autographe contient encore, en tout et pour tout, cinq autres débuts de fugues laissées en plan.

En envoyant les *Vier Fugen* op. 72 à l'éditeur André à Offenbach, Schumann avait écrit le 19 novembre 1849 qu'il veuille bien, dans ces pièces, «ne pas voir précisément des fugues de forme sèche [...]; il s'agit, je le crois du moins, de pièces de caractères, mais de forme stricte». Cette caractérisation vaut certainement aussi pour les Fuguettes op. 126 avec lesquelles Schumann a réalisé, mieux encore que dans l'opus 72, la fusion des deux principes de composition. En tous cas, ce n'est pas par hasard qu'il décida, d'un titre à double connotation,

Le 3 septembre 1853, Schumann envoya à l'éditeur F. W. Arnold à Elberfeld (Wuppertal) la copie à graver de l'opus 126 avec celle des *Albumblätter* op. 124. Ce dernier les accepta aussitôt. Il arriva toutefois quelque chose de particulier mais aussi de singulier dans l'histoire en général de la publication de ses œuvres: le 24 février 1854 Schumann écrivit à Arnold qu'il avait une proposition «que vous accepterez peut-être avec plaisir. Je ne voudrais pas publier les fuguettes en raison de leur caractère en général mélancolique et vous offre une autre (œuvre), achevée il y a peu, "Gesänge der Frühe", cinq pièces caractéristiques pour piano dédiées à la poète Bettina». La maison d'édition accepta aussitôt la nouvelle œuvre, tout en indiquant que les fuguettes étaient déjà gravées. C'est pourquoi elles parurent en mai/juin 1854.

On ne peut que spéculer sur les raisons pour lesquelles Schumann avait changé d'attitude à ce point vis-à-vis d'une de ses propres œuvres. A l'époque de leur création et dans les temps qui suivirent, son humeur n'était nullement mélancolique. Les *Haushaltbücher* font état, bien au contraire, de mentions comme «amusé» (5 juillet 1853), «heureux» (25 août), «jour de joie» (13 septembre), etc. On remarquera cependant que Clara, à la première audition, avait ressenti tout au moins les pièces lentes comme «mélancoliques».

La critique eut une réaction partagée face aux Fuguettes op. 126, comme d'ailleurs face à bien d'autres œuvres tardives du compositeur. On chercha immédiatement, comme toujours, la cause de problèmes de compréhension propres dans la maladie mentale du compositeur. Même Adolf Schubring, ardent défenseur, par ailleurs, de la musique de Schumann, avait avancé une telle relation de causalité en écrivant en 1862: «Et lorsque fin février 1854 arriva de Düsseldorf la triste nouvelle, lorsque plus tard parurent les sept fuguettes op. 126 qui portaient déjà des traces de l'état d'aliénation mentale, bien des partisans de Schumann hochèrent la tête.» En associant la forme stricte de la fugue au genre romantique de la pièce

de caractère, les fuguettes sont toutefois à considérer comme des témoins tout à fait réussis des aspirations musicales de Schumann.

Le compositeur n'avait pas corrigé les épreuves de la première édition de l'opus 126. Étant donné que la copie destinée au graveur est perdue, la première édition demeure la source principale pour la présente édition car le texte de l'autographe se présente en partie à l'état d'esquisse et diverge souvent considérablement du texte édité (surtout dans le n° 5). Il faut donc partir du principe que le modèle ayant servi à la gravure était une autre copie manuscrite, amplement révisée par le compositeur. Après que Schumann eut à nouveau repris, le 14 septembre, un contact épistolaire avec Clara, celle-ci lui envoya aussitôt plusieurs œuvres qui avaient paru entre-temps, parmi lesquelles les Fuguettes op. 126 dont il accusa réception avec une vive joie.

La dédicataire Rosalie Leser était l'une des meilleures amies de Clara à Düsseldorf. Elle était aveugle depuis l'âge de neuf ans, et Clara écrivit à son sujet dans son journal, le 4 mars 1854 (le jour où Schumann avait été transféré à Endenich): «La bonne Leser était également encore venue! Que puis-je dire d'elle, d'une amitié aussi dévouée, dont elle m'a témoigné durant toute cette période, et dont elle me témoigne encore chaque jour [...] C'est là de l'amitié que seul Dieu peut donner au cœur.» Les deux femmes restèrent en contact jusque dans les dernières années. Rosalie Leser mourut en 1896, la même année que Clara Schumann.

Gesänge der Frühe op. 133

Le titre *Gesänge der Frühe* (chants de l'aube) apparaît pour la première fois dans le *Projectenbuch* de Robert Schumann, dans lequel on trouve la note suivante: «Composition (en projet) / Gesänge der Frühe. An Diotima.» Écrite entre 1849 et 1851, cette composition ne peut malheureusement recevoir de datation plus précise. L'ajout «À Diotima» s'est maintenu jusqu'à peu avant la mise sous presse de ce qui sera l'op. 133. Le plus souvent il précède même le tex-

te; en l'occurrence il ne fait donc pas partie de la dédicace mais fait alors office de surtitre, semblable à d'autres surtitres tels que *An Chloë*, *An die Freude* ou *An den Mond*. Schumann avait trouvé le personnage de Diotima chez Hölderlin, lequel a intitulé en tout huit poèmes *An Diotima* ou simplement *Diotima* et donné ce même prénom à la bien-aimée du héros de son roman *Hyperion*, paru en 1797 et 1799 en deux volumes. À l'époque de Schumann, le roman de Hölderlin n'était plus connu de façon générale.

Quand Schumann, le 24 novembre 1853, envoie à Joseph Joachim un manuscrit de l'œuvre achevée, celui-ci ne sait que faire de ce titre *An Diotima* et doit se renseigner auprès du compositeur: «La déesse à laquelle ils [les *Gesänge der Frühe*] s'adressent m'a valu pas mal de tracas. Diotima! Qui est-ce? Johannes [Brahms] n'a pas su lui non plus à quoi s'en tenir et ainsi, il ne nous reste plus qu'à faire appel à vous.» Il semble que Schumann ait éclairci les choses oralement auprès de Joachim, qui eut par la suite lui-même l'intention d'écrire une symphonie «Hyperion». Il est donc fort probable que Schumann se soit avant tout référé auprès de Joachim au roman de Hölderlin pour justifier le choix du titre *An Diotima*. Une autre circonstance, immanente à l'œuvre, va aussi dans le même sens: on sait que Schumann aimait transposer en musique les lettres [correspondant en allemand à des notes] de certains noms et Michael Struck a prouvé à cet égard dans ses différents travaux sur les *Gesänge der Frühe* que les quatre lettres *d-a-h-e* incluses dans les deux noms «DiotimA» et «HypEriOn» et représentant les notes *ré-la-si-mi* se trouvaient à la base des différentes pièces comme motif principal.

Aussi la lecture d'*Hyperion* est-elle recommandée, même indispensable pour la bonne compréhension des *Gesänge der Frühe*. Il y est question de la mise en œuvre d'un monde nouveau et meilleur. Si Schumann avait initialement prévu d'intituler l'opus 133 *An Diotima*, c'était sans doute que cette figure et ses relations avec le personnage

principal Hyperion, avaient joué pour lui un rôle particulier dans la genèse de l'œuvre. Le titre *An Diotima* était encore d'actualité lorsque Schumann réalisa enfin en octobre 1853 l'idée qu'il avait consignée dans son *Projectenbuch*. Selon une mention du *Haushaltbuch*, l'œuvre fut achevée le 18 octobre. On peut aussi lire dans le journal de Clara à ce sujet: «Robert a composé 5 Frühgesänge, – des pièces tout à fait originales, mais difficiles à comprendre, elles renferment une atmosphère tout à fait singulière.» C'est là une remarque passablement réservée, pourtant Clara a apparemment, par la suite, souvent joué les «chants» en privé, car Schumann écrit dans plusieurs lettres adressées à divers destinataires combien il souhaite qu'ils puissent entendre Clara interpréter les morceaux.

Le 24 février 1854, peu après le déclenchement de ses hallucinations auditives, Schumann envoie à son éditeur Arnold, à Elberfeld (aujourd'hui Wuppertal), une copie à graver de l'œuvre, préparée par Peter Fuchs, son copiste de Düsseldorf, et qu'il avait revue et corrigée lui-même encore une fois. Cet envoi est accompagné des lignes suivantes: «Ce sont des morceaux qui décrivent les sensations et impressions suscitées par l'approche et l'éclosion de l'aube, mais plus sur le plan émotionnel que pictural.» (Cf. aussi les extraits de cette lettre dans les annotations ci-dessus concernant les Fuguettes op. 126.)

La caractérisation des pièces en tant que «sensations et impressions suscitées par l'approche et l'éclosion de l'aube [...], mais plus sur le plan émotionnel que pictural» est une citation presque textuelle de l'épigraphe placée par Beethoven en exergue de sa Symphonie pastorale et par là même, entre autres, une référence explicite au classicisme. Schumann exprime aussi de cette façon sa nouvelle conception esthétique générale, qui doit tant à cette période et qui revêt une grande importance pour la juste compréhension de ses œuvres tardives.

L'œuvre est dédiée à Bettina von Arnim. Mais cette dédicace fait disparaître en même temps le surtitre initial *An*

Diotima. Schumann voulait peut-être dissimuler les rapports poétiques de l'œuvre. Ceci serait également corroboré par le fait que, dans le cadre de la préparation de la mise sous presse, Schumann avait même envisagé pendant un certain temps de supprimer la première pièce: sur le titre collé, l'ajout *Fünf Stücke für das Pianoforte* était initialement *Vier Stücke*, et sur la première page de la partition, Schumann avait noté en haut à gauche *Diese erste Nummer bleibt aus* (ce premier numéro est omis), mais il a rayé ensuite cette indication. En dépit de la tendance à la dissimulation, la suppression justement de cette première pièce aurait été plutôt étonnante eu égard au motif introductif faisant si précisément allusion à Diotima et Hyperion. De même, les multiples rappels à ce motif dans les pièces suivantes seraient restés alors sans référence.

La maison d'édition accepte immédiatement la nouvelle composition et la demande d'honoraires de Schumann; toutefois la publication des *Gesänge der Frühe* traîne en longueur. Arnold annonce certes les nouvelles pièces dans la revue *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* pour la fin mars 1854, mais celles-ci ne paraissent finalement qu'en novembre 1855. Il y a à cela plusieurs raisons. Tout d'abord, sans aucun doute, l'internement de Schumann à l'asile d'Endenich a joué un rôle non négligeable. Tout l'entourage du compositeur est désorienté, ne sachant trop que faire des œuvres encore inédites. Clara Schumann en conserve définitivement quelques-unes.

Robert ayant pour la première fois, le 14 septembre 1854, repris contact par lettre avec Clara, il s'enquiert bientôt de ce que sont devenus les *Gesänge der Frühe*, d'abord dans une lettre du 26 septembre où il demande s'ils ne sont pas encore parus, puis, le 10 octobre, il se renseigne sur le manuscrit, en l'occurrence éventuellement en rapport avec la correction des épreuves. Après parution de l'édition l'année suivante, Clara envoie un exemplaire dédié à Bettina von Armin, l'accompagnant de ces quelques mots: «Certes j'aimerais vous les jouer, car ils sont difficiles à

jouer et difficiles à comprendre, il y règne une atmosphère si profondément poétique que tout un chacun, à moins d'être un instrumentiste exercé, ne peut être en mesure de les jouer comme il faut.» Elle ne jouera finalement jamais l'œuvre en public – peut-être une des raisons pour que cette œuvre, comme la plupart des autres œuvres instrumentales tardives de Schumann, n'ait toujours pas rencontré à ce jour la considération qu'elle mérite.

*

Les deux compositions suivantes n'ont pas été éditées par l'éditeur principal de cette édition complète des œuvres pour piano de Schumann, mais par Robert Münster (*Exercices* Anh. F25) et Wolf-Dieter Seiffert («Geistervariationen» Anh. F39). Ces derniers sont également les auteurs des introductions qui suivent et qui donnent une version légèrement abrégée des textes qui accompagnent les éditions séparées.

Exercices (Beethoven-Etuden)

Anh. F 25

Le *Skizzenbuch IV* (recueil d'esquisses) de Robert Schumann, ainsi intitulé et daté des années 1831/32 par Clara Schumann, illustre les études de composition faites par le jeune Schumann chez Heinrich Dorn au cours de ces années. Ce recueil est avant tout un témoignage de l'étude approfondie menée par le compositeur sur l'œuvre de Ludwig van Beethoven. On y trouve entre autres la première version, déjà très avancée, d'une œuvre pour piano inspirée par Beethoven et intitulée *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* (autographe A). Il s'agit d'une suite de variations très difficiles sur le plan pianistique sur le thème en la mineur du 2^e mouvement de la 7^e Symphonie de Beethoven, chacune d'entre elles étant dominée par un certain schéma. Le tout se compose de onze études. La 11^e Étude n'est qu'incomplètement écrite, et il n'existe que quelques mesures de commencement pour la 9^e.

C'est probablement en 1833 que, selon une datation manuscrite de Clara

Schumann, le compositeur a écrit une deuxième version également inachevée, comportant cette fois neuf morceaux (autographe B). La 3^e, 6^e, 8^e et la dernière Études sont incomplètes. Le recueil comporte également avant la dernière Étude quatre incipits d'autres études, on y note aussi le titre *Etudes basées sur un Thème de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiées à mon amie Clara Wieck*.

Enfin Schumann prépara encore une troisième version qu'il intitula *Exercices* (autographe C). Ce manuscrit aussi a été daté par Clara Schumann de l'année 1833. L'œuvre se présente cette fois sous une forme complète, achevée et comporte sept études. C'est très probablement à cette version jusque-là inconnue que Schumann fait allusion lorsqu'il note en 1838 à l'occasion d'une courte rétrospective de la période comprise entre mars 1833 et l'automne 1837: «Année 1835 [...] les Études Symphoniques [opus 13] et des Études sur un thème de Beethoven [...] recopiées au propre durant les mois d'hiver.» Cette mise au propre pourrait donc dater de l'hiver 1834/35.

Les Études d'après Beethoven sont, à une exception près, restées inédites. Les multiples versions ayant précédé la mise au propre définitive montrent cependant que Schumann a accordé à ces Études, au moins temporairement, une certaine importance. Lors de leur achèvement toutefois, il a considéré comme plus important de faire éditer certaines de ses autres œuvres pour piano. Seul le morceau placé en cinquième position dans l'autographe B a été repris légèrement modifié comme N^o 2 (*Leides Ahnung*) des *Albumblätter* op. 124 (cf. les annotations ci-dessus). La date de 1835 donnée dans l'opus 124 confirme la datation 1834/35 mentionnée ci-dessus.

Les variations et études en variations occupent une grande place dans l'œuvre pour piano du jeune Schumann. Les Études d'après Beethoven sont en étroite relation avec les *Études Symphoniques* op. 13, et la parenté est particulièrement évidente entre l'op. 13, N^o 6 et l'Étude N^o 3 des *Exercices*, sans attein-

dre toutefois la richesse de coloris de l'opus 13. L'importance de la composition dans l'œuvre de jeunesse de Schumann en justifie cependant une publication imprimée. – Il est intéressant de constater qu'il apparaît dans quelques-unes des Études des réminiscences manifestes de Beethoven, dues sans aucun doute à l'analyse approfondie que Schumann a faite des Symphonies de Beethoven. L'Étude A7 s'inspire du motif joué par les instruments à cordes au début du 2^e mouvement de la *Sinfonia Pastorale*, et dans l'Étude C7, dont le motif sur deux notes de la main gauche rappelle le début de la Neuvième, surgit brusquement un motif tiré de l'ensemble thématique principal du 1^{er} mouvement de la Septième (Vivace, M. 12–14).

Schumann a plus ou moins remanié les Études en variations reprises dans les versions ultérieures. Il n'y a pas de doute que la version C ait été écrite sur la base des versions A et B. L'Étude C3 est par exemple plus proche de l'Étude correspondante de A (A5) que de celle de B (B2). Les deux versions A et B se distinguent de la version définitive C également par le nombre et la succession des mouvements (les Études munies d'un astérisque ne sont conservées qu'à l'état de fragment, cf. ci-dessous).

C'est la version C qui a été prise comme source principale de la présente édition. Le compositeur ne l'a pas mise entièrement au point pour l'impression et l'a seulement pourvue des indications d'interprétation absolument indispensables. Il a cependant été possible, par comparaison avec les versions A et B, d'éclaircir et de rectifier une série de détails, de fautes et d'imprécisions. – L'édition comporte après la version C les Études achevées des versions A et B que Schumann n'a pas incluses dans les *Exercices*. Ce sont les numéros 6, 7 et 10 de la version A, ainsi que l'Étude N° 11, qu'il a été possible de compléter relativement facilement à partir des cinq pre-

mières mesures du morceau. Pour la version B, il s'agit des numéros 3, 4, 5 et 7 (A4 constitue une première forme différente). Schumann a dans B3 marqué l'emplacement des mesures 7 et 8 par des barres de mesure, mais il n'a pas inscrit les notes; ces deux mesures ont été complétées à partir de l'Étude C1 qui présente une parenté mélodique avec B3. Les compléments apportés dans A11 et B3 sont imprimés en petits caractères.

Le thème beethovénien mis en exerger de l'édition était extrait de la première réduction pour piano à deux mains de la 7^e Symphonie due à Anton Diabelli et parue en 1816 chez Steiner & Comp. à Vienne. Les Études des versions A et B peuvent être intercalées à loisir entre les sept Études de C. Comme les numéros A6, A7, A10 et B5 s'enchaînent directement (*attacca*) avec le morceau suivant, on proposera comme possibilité facultative l'ordre suivant: B5 avant B6, A7 avant C7, A6 avant C4. A10 peut-être placé avant B7; les deux forment ensemble un tout, et, comme les Études A11, B3 et B4, peuvent de ce fait se placer où bon semble. B3 a été mis en dernière position de cette édition étant donné que cette Étude est sans doute la plus apte à conclure un cycle élargi par tous les morceaux présents. L'ordre des 15 morceaux pourrait en conséquence être le suivant: C1, 2, 3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3.

Thema mit Variationen (Geistervariationen) Anh. F39

C'est en février 1854, quelques semaines avant son internement à l'asile d'Endenich, que Robert Schumann composa ses Variations sur un thème en *Mib* majeur. En raison des circonstances particulièrement douloureuses de cette période, Clara Schumann a pour ainsi dire conservé comme des reliques, allant même jusqu'à en interdire toute publi-

cation, les manuscrits de cette dernière composition pour piano de son mari, qui devait recevoir plus tard le titre de «Geistervariationen», c'est-à-dire «variations des esprits». Il faut attendre 1939 pour que paraisse la première édition, qui diffère à maints égards du texte de Schumann.

Comme le note à l'époque Clara Schumann, profondément inquiète, le compositeur s'imagine entouré d'esprits qui lui transmettent une musique tantôt «merveilleuse», tantôt «atroce», qui lui promettent les «révélation les plus sublimes» mais le menacent aussi de le «jeter en enfer». Dans la nuit du 17 au 18 février, il croit entendre des voix d'anges qui lui révèlent le thème en *Mib* majeur, thème comme un choral qu'il note sur-le-champ. Quelques jours plus tard, probablement les 22 et 23 février d'après les indications de Clara et de Ruppert Becker, Robert Schumann compose des Variations sur ce thème. Malheureusement, on ne possède aujourd'hui qu'une seule page autographe de cette première mise par écrit (A1), si bien qu'il est impossible de savoir lesquelles de ces cinq variations, le compositeur avait déjà écrite à cette date. Le 27 février Schumann effectua une nouvelle mise par écrit de ses «Geistervariationen» – Clara parle d'une «mise au propre». Encore en plein travail, le compositeur s'interrompt brusquement, sort de chez lui à moitié vêtu et tente de se suicider en se jetant dans l'eau glacée du Rhin. Sauvé et reconduit chez lui, on le sait, il termine le lendemain sa composition, dédiée à Clara, et envoie le manuscrit à sa femme, laquelle s'était réfugiée, sur le conseil du médecin, chez une amie. Cet autographe complet (A2), mais dont toutes les parties, contrairement aux déclarations de Clara, n'avaient pas été mises au propre par le compositeur, est également resté conservé; son propriétaire l'a mis récemment à la disposition du public intéressé sous forme de facsimilé.

A: 1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11*
B: 1 (= A3)	2 (= A5)	3 (= A9)*	4 (nouv.)	5 (nouv.)	6 (= A8)*	7 (= A4)	8 (nouv.)*	9 (= A7)*		
C: 1 (= A3)	2 (= A1)	3 (= A5)	4 (= A8)	5 (nouv.)	6 (= A2)	7 (nouv.)				

Il existe à la bibliothèque de la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne, une copie corrigée des ces Variations (Brahms-Nachlass). C'est, comme il est prouvé, un copiste de Düsseldorf – probablement au mois de mars ou d'avril 1855, puisque Clara inscrit dans le *Haushaltbuch*, en avril 1855, les frais de copie pour les Variations en Mi♭ majeur. Ladite copie revêt une importance particulière du point de vue philologique et éditorial. Cette copie fut exécutée d'après la source A2 et constitue en effet une aide précieuse pour la lecture du manuscrit autographe, en partie difficilement lisible. D'autre part, elle contient de nombreuses corrections, dont certaines modifient même le texte de A2, corrections que l'on peut selon toute proba-

bilité attribuer à Schumann. Par ailleurs enfin, cette copie corrigée comporte diverses mentions prouvant qu'elle a indirectement servi de modèle pour la réalisation de la première édition de 1939.

Johannes Brahms composa en novembre 1861 ses Variations op. 23 pour piano à quatre mains sur le thème des «Geistervariationen» et les dédia à Julie Schumann. Son biographe Max Kalbeck pensa à ce sujet que Brahms avait alors pensé à la mère et la fille Schumann, qui en jouant «dans un deuil partagé en mémoire des heures tragiques» pour «s'élever ensemble dans une consolation commune, que leur accordait la pensée de l'art divin de l'immortel et de la fidélité du successeur-né». Clara remercia

Brahms et lui écrivit le 3 septembre 1862 qu'elles avaient «déjà souvent joué [les variations] et en y prenant un grand plaisir».

*

Les indications relatives aux sources et aux variantes sont rassemblées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour le matériel des sources aimablement mis à disposition.

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich