

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 V enthält die Opera 26–82. 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. Die ersten drei Werke von Band V, der *Faschingschwank aus Wien* op. 26, die *Drei Romanzen* op. 28 und auch *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* op. 32 sind zwischen Anfang 1838 und Winter 1839/40 entstanden und gehören damit im Grunde noch zu jenem ersten großen Schub von Klavierwerken, auch wenn dazwischen mit Op. 24, 25 und 29–31 Schumanns erste große Liederzyklen stehen. Danach komponierte Schumann fünf Jahre lang kein Werk für Klavier zu zwei Händen mehr. Die *Vier Fugen* op. 72 entstanden erst 1845, drei Jahre später dann *Vier Märsche* op. 76 und das *Album für die Jugend* op. 68, im Winter 1848/49 schließlich die *Waldszenen* op. 82.

Faschingschwank aus Wien op. 26

Ende September 1838 reiste Robert Schumann von Leipzig über Dresden und Prag nach Wien, wo er am 3. Oktober eintraf. Auch wenn der Aufenthalt in der Donaumetropole für Schumann insgesamt eine große Enttäuschung war, entstand dort doch eine ganze Reihe von Kompositionen, fast ausschließlich Klavierstücke, die auch heute noch ihren festen Platz im allgemeinen Klavierrepertoire einnehmen: die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19, die *Humoreske* op. 20, die *Novelletten* op. 21 und gegen Ende des Aufenthalts, im März 1839, die *Nachtstücke* op. 23 und der *Faschingschwank aus Wien* op. 26, ebenso die ersten drei Nummern, *Scherzo, Gigue* und *Romanze* aus op. 32.

Die Komposition des *Faschingschwanks* geriet offenbar mehrmals ins Stocken. Bereits bei der ersten Erwähnung des Werkes in Schumanns Tagebuch vom 20. März 1839 heißt es: „Einen Faschingschwank glücklich angefangen; fünf Sätze, doch sitzen geblieben. Werde ihn aber vollenden.“ Das Werk entstand in enger Nachbarschaft zu den *Nachtstücken* op. 23. Eine Vorveröffentlichung der Nummer 4 aus op. 26, *Intermezzo*, die im Dezember 1839 als Beilage zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschien, ist dort als „Fragment“ aus Schumanns *Nachtstücken* bezeichnet. Der *Faschingschwank* lag zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig vor, denn am 24. Januar 1840 schrieb Schumann an Clara: „Die vorigen Tage arbeitete ich an meinem Faschingschwank und hab’ ihn fertig bis d.h. ohne die letzte Seite, die ich aber in guter Stunde schon noch anfangen will. Er wird dich sehr amüsieren, ist übrigens beliebt worden, wohl an die 30 Seiten.“

Obwohl Schumann bereits am 5. April 1839 wieder aus Wien abgereist war, erschienen *Nachtstücke* und *Faschingschwank* wie die anderen dort komponierten Werke auch bei dem Wiener Verleger Mechetti. Zwei Tage nach seiner Abreise, am 7. April, hatte Schumann an Clara geschrieben, Mechetti sei „außerordentlich artig und honett [...] gewesen, wollte auch meine sämt-

lichen künftigen Compositionen, was ich aber nicht eingegangen bin“. Es blieb jedoch bei Mechettis grundsätzlicher Bereitschaft, und Schumann sandte Ende Mai, Anfang Juni 1840 die Stichvorlage zum *Faschingschwank* nach Wien. Die Widmung des Werkes an Simonin de Sire in Dinant, einen der ersten Verehrer der Musik Schumanns außerhalb Deutschlands, stand nicht von Anfang an fest. Schumann hatte ihm eigentlich die *Drei Romanzen* op. 28 widmen wollen. Erst als er den Verlag am 24. August 1840 um die Zusendung von Korrekturfahnen bat, bestimmte er gleichzeitig auch Simonin de Sire als neuen Widmungsempfänger. Wer der ursprüngliche Adressat war, ist nicht mehr festzustellen. Am 10. November 1840 schrieb Schumann an de Sire: „Daß ich Sie nicht vergessen habe, wird Ihnen ehestens eine in Wien erscheinende Composition: Faschingschwank aus Wien zeigen, auf die ich Ihren Namen gesetzt habe. Möchten Sie sie freundlich ansehen, und möchte Ihnen das Stück auch gefallen.“ Die Herausgabe verzögerte sich aber noch um mehrere Monate. Erst im August 1841 lag der Druck fertig vor.

Bei der Kritik fand Schumanns neues Opus eine ausgesprochen positive Aufnahme. In einer in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG vom 17. Januar 1844 erschienenen, umfangreichen Rezension, die auch zahlreiche andere seiner Klavierwerke vorstellte, wird der *Faschingschwank* als „ein Seitenstück zu den Carnevalsszenen“ op. 9 bezeichnet. „An allen Enden humoristisches Wetterleuchten; von allen Seiten fahren die Raketen des Witzes und lustigen Uebermuths in die Höhe, umzwischen uns die Sprühteufel schalkischen Spottes und des ausgelassensten Muthwillens, z. B. Seite 7 und 8–9 [= Nr. 1, T. 282 ff.], wo unter Anderm das altväterische, auch in den Carnevalsszenen auftauchende [dort im *Marche des Davidsbündler* als *Thème du XVIIIème Siècle* bezeichnet], ächt spießbürgerliche und philiströse Motiv: ‚Als der Grossvater die Grossmutter nahm‘ – einen grotesken Contrast herbeiführt und eine ächt komische Rococowirkung hervor-

bringt. Das musikalisch Gehaltreichste dieser Fantasiebilder ist unstreitig das Intermezzo No. 4, das uns von der ganzen Sammlung am Meisten zusagte. – Wie indess ein so finsterner Gesell [...] der aus seinem Es moll-Visier unheimlich und drohend genug hervorblickt, sich in die heitere Umgebung verlieren [...] konnte, ist in der That nicht wohl abzusehen. – Der rauhe, ernste und strenge Ton [...] ist jedenfalls für einen ‚Schwank‘ nicht passend. Ist es erst glücklich überstanden, dieses ‚Intermezzo‘, so athmet man hoch und frei auf, als fühle man sich von einem bösen Zauber erlöst und möchte ihm nachrufen, was Shakespeare den Orlando zu Maitre Jacques sagen lässt: ‚Ich freue mich über euren Abschied: Gott befohlen, guter Monsieur Melancholie!‘“

Drei Romanzen op. 28

Ganz im Gegensatz zu seinen meisten anderen Werken gibt es in Schumanns persönlichen Aufzeichnungen, den Tagebüchern und den *Haushaltbüchern* kaum eine Eintragung zur Entstehung der *Drei Romanzen* op. 28. Lediglich in den *Haushaltbüchern* findet sich unter dem Datum 6. Oktober 1840 eine kurze Notiz, mit der Schumann die Höhe des Honorars festhielt, das er für Opus 28 erhalten hatte: „Von Breitkopf u. Härtel für Opus 28 23.--.“ So ist es ein Brief Schumanns vom 11. Dezember 1839 an Ernst Adolph Becker, aus dem man wenigstens erschließen kann, vor welchem Datum dieses Werk entstanden sein muss. Es heißt dort: „Ich habe dieser Tage viel gearbeitet und drei Hefte verschiedene Compositionen ins Reine gebracht; eines davon dedicire ich Dir – willst Du drei Nachtstücke, oder drei Romanzen, oder 2 kleine Blumenstücke.“ (Becker entschied sich offenbar für die *Nachtstücke*, die im Juni 1840 mit einer Widmung an ihn erschienen.) Auf dem Vorsatzblatt des im Schumann-Haus in Zwickau aufbewahrten Handexemplars der Erstausgabe vermerkte Schumann zwar als Entstehungsdatum *Weihnachten 1839*, diese Datumsangabe dürfte sich aber eher darauf beziehen, dass er die *Drei Ro-*

manzen op. 28 Clara als Weihnachtsgeschenk hatte zukommen lassen. Sie ist auch auf dem autographen Titelblatt der Widmungsabschrift für Clara enthalten (siehe die genaue Beschreibung der Quellen in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe). Clara erhob auch Anspruch auf die Widmung des Werks und protestierte, als Schumann ihr mit Brief vom 30. Dezember 1839 eröffnete, er wolle „die Romanzen dem Simonin de Sire in Dinant [dedicieren]; zuerst beim Componiren hatte ich Dich im Sinn; es ist mir aber beides [*Romanzen* und *Nachtstücke*] Deiner nicht gut u. würdig genug.“ Clara protestierte und entgegnete am 1. Januar 1840, sie erhebe ihrerseits aber durchaus Anspruch auf die Romanzen: „als Deine Braut muß Du mir durchaus noch etwas dedicieren, und da weiß ich denn doch nichts Zarteres als diese 3 Romanzen, besonders die Mittelste, die ja das schönste Liebesduett.“

Auch wenn sie Gefallen an den Romanzen fand, so riet Clara dem Bräutigam doch, die Stücke „noch einmal genau durchzusehen“. Er befolgte diesen Ratschlag und schrieb ihr am 8. Januar 1840: „Die Nachtstücke und Romanzen hab’ ich mit einer ordentlichen geheimen Lust durchgegangen [...] An den Compositionen ist mir übrigens eine Menge noch gar nicht recht und ich werde sie noch eine Weile hinlegen.“ Die entsprechenden Korrekturen muss Schumann in einer zweiten Abschrift vorgenommen haben, die dann später als Stichvorlage diente und heute leider verloren ist. Die erwähnte Widmungsabschrift für Clara und auch ein Autograph von Nr. 2 enthalten jedenfalls noch eine Fassung, die mit der später gedruckten nicht übereinstimmt. Vor allem im ersten Intermezzo von Romanze Nr. 3 nahm Schumann noch erhebliche Änderungen vor. Wann diese Überarbeitung stattfand, ist nicht bekannt. Man darf aber vermutlich davon ausgehen, dass sie Mitte März abgeschlossen war. Unter diesem Datum findet sich nämlich in Schumanns „Briefbuch“ (Nr. 51) die folgende Zusammenfassung eines Briefes an den Verleger Tobias Haslinger in Wien: „Ihm die Romanzen

angemeldet, die ich gleich durch Hermann geschickt. 40 Th. Honorar erbeten.“

Auch den beiden Berliner Verlegern Bote & Bock und Schlesinger scheint Schumann das neue Werk angeboten zu haben. Letzten Endes erschien es aber, im Oktober 1840, bei Breitkopf & Härtel. Die Widmung ging weder an Simonin de Sire – er erhielt den ein dreiviertel Jahr später veröffentlichten *Faschingsschwank* – noch an Clara, der Schumann als Brautgeschenk den Liederzyklus *Myrthen* op. 25 zueignete. Heinrich Graf von Reuß-Köstritz, dem die *Romanzen* op. 28 schließlich gewidmet wurden, lebte in Erfurt. Er war ein großer Verehrer der Musik Schumanns; seit 1836 war er mit dem Komponisten befreundet.

Die Notation der Romanze Nr. 2 auf drei Systemen in der Erstausgabe ist bemerkenswert. In beiden erhaltenen handschriftlichen Quellen begnügte sich Schumann mit den gewöhnlichen zwei Systemen. Die Verwendung eines zusätzlichen dritten Systems war in dieser Zeit angesichts der sich immer feiner entwickelnden Klaviertechnik bei einigen Komponisten in Mode gekommen. Schumann sprach sich aber mehrfach dagegen aus, einmal bereits 1836 in seiner Rezension eines Werkes von Francesco Pollini und dann noch einmal, nach Veröffentlichung der *Romanzen*, in einem Brief vom 10. November 1840 an Simonin de Sire: „Nicht ganz stimme ich Ihrer Art zu schreiben bei (auf drei Zeilen) – in einzelnen Fällen erleichtert es, im Allgemeinen erschwert es aber meiner Meinung nach den schnellen Genuß.“ Offenbar war die Fis-dur-Romanze für Schumann solch ein besonderer einzelner Fall.

Auch wenn Schumann die *Romanzen* op. 28 für nicht gut genug hielt, sie seiner Braut Clara zuzueignen, so zählte er sie wenige Jahre später doch zu seinen gelungensten Werken. In einem Brief vom 5. Mai 1843 an den Komponisten und Musikschriftsteller Carl Kofsmaly aus Stettin schrieb er: „Von den Claviercompositionen, die ich für meine besten halte, konnte ich leider kein Exemplar mehr auftreiben; es sind das, wie ich

glaube: Die Kreisleriana, 6 (8) Phantasiestücke, 2 Hefte Novelletten und ein Heft Romanzen. Gerade diese vier sind die letzten Claviercompositionen, die ich geschrieben.“ Mag man auch dieses Urteil heute nicht mehr teilen, so nehmen die *Romanzen* doch einen nicht unwichtigen Platz in Schumanns Klavierwerk ein, und die Nr. 2 gehört sicher zu seinen besonders schönen melodischen Eingebungen.

Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32

Die Edition dieses Opus wurde nicht vom Hauptherausgeber der vorliegenden Gesamtausgabe der Klavierwerke Schumanns, sondern von Wiltrud Haug-Freienstein besorgt, von der auch die folgenden Anmerkungen stammen; sie sind gegenüber der Einzelausgabe leicht verkürzt wiedergegeben.

Wie bereits im Zusammenhang mit dem *Faschingsschwank aus Wien* angeführt, gehören auch die ersten drei Stücke dieses Opus noch zu den 1838/39 in Wien entstandenen Klavierwerken Schumanns. Die *Gigue* erschien im Februar 1839 zusammen mit Werken von J. S. Bach, J. J. H. Verhulst und Louis Hetsch in der Reihe *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit*, die Schumann seit 1838 als Beilage zu seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK veröffentlichte. Am 9. Juni 1839 schrieb er dazu an Clara: „Gigue weiß ich eigentlich selbst nicht genau; es ist ein alter verschollener Tanz im Tripeltact mit fugenartigen Eintritten. Gefällt Dir's?“

Die *Fughette* erschien zunächst als einzelnes Stück. Sie war ursprünglich für das Mozart-Album gedacht, das August Pott (Konzertmeister und Hofkapellmeister in Oldenburg) redigierte. Im Oktober 1839 schrieb Schumann in sein Tagebuch: „Wenig gearbeitet in so vielen Zerstreuungen. Eine kleine Fughette in *G Moll*, die ich in das Mozart-Album gegeben.“ Im Mai 1840 zog er sie jedoch wieder zurück und veröffentlichte sie im Juni 1840 in Heft 10 der erwähnten Musikbeilage zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.

Im Gegensatz zu diesen beiden Stücken erschienen das *Scherzo* und die

Romanze erstmals in der vollständigen Erstausgabe (zusammen mit der *Gigue* und *Fughette*) im Februar/März 1841 bei Schuberth & Co., Hamburg und Leipzig. Der Verleger Julius Schuberth riet Schumann in seinem Brief vom 18. Dezember 1840, den vier Stücken einen gemeinsamen Übertitel zu geben und schlug dafür „Pièces romantiques“ vor. Es blieb jedoch bei der etwas sperrigen Aufzählung der vier Einzeltitel. Gewidmet ist das Werk der Pianistin Amalie Rieffel (1822–77), die zeitweise Schumanns Schülerin war und die er sehr schätzte. Clara schrieb im September 1840 in ihr Tagebuch: „Ich habe eine gefährliche Nebenbuhlerin in der *Rieffel*, von der Robert [...] seine Compositionen lieber hört als von mir – [...] Er sagte, sie spiele die Sachen exacter.“ Und Schumann äußerte sich über ihr Debüt im Dezember 1840 im Leipziger Gewandhaus: „ihre Fertigkeit ist sehr groß, ihr Vortrag eigenthümlich, oft poetisch, wie sie denn ihre Kunst überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eisernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungestümen Künstlertemperaments eigen geblieben.“

Die Klavierstücke in Opus 32 repräsentieren Schumanns Beschäftigung mit Bach und Mozart. Sie verbinden die kontrapunktische Tradition mit der Heiterkeit und Leichtigkeit ausstrahlenden „leichten Muse“. Mit *Gigue* und *Fughette* demonstriert er gewissermaßen sein handwerkliches Können. *Scherzo* und *Romanze* stehen in der Wiener Tradition, sind aber eindeutig romantisch geprägt. Diese kürzeren, charaktervollen Stücke, die nicht allzu schwer zu spielen sind, waren sicherlich nicht als Konzertstücke für das Podium gedacht. So ist eine öffentliche Erstaufführung aller vier Stücke zu Schumanns Lebzeiten nicht nachzuweisen. Nr. 3 und 4 wurden von Clara in privatem Rahmen und vereinzelt auch in öffentlichen Konzerten gespielt.

Hauptquelle für unsere Ausgabe ist Schumanns Handexemplar der vollständigen Erstausgabe. Ob hierfür eine Abschrift als Stichvorlage diente, ist nicht bekannt. Zu Nr. 2 und 4 liegen jeweils Autographe vor, die wahrscheinlich

Stichvorlagen für die Vorabdrucke in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK waren.

Album für die Jugend op. 68

„Die Stücke, die die Kinder gewöhnlich in den Klavierstunden lernen, sind so schlecht, daß Robert auf den Gedanken kam, ein Heft (eine Art Album) lauter Kinderstückchen zu komponieren und herauszugeben. Bereits hat er schon eine Menge reizender Stückchen gemacht.“ Das war Clara Schumanns Reaktion in ihrem Tagebuch auf ein Geburtstagsgeschenk Schumanns für sein ältestes Kind, die Tochter Marie – ein kleines Notenheft mit „Stückchen für's Clavier / Zu Mariechens 7tem Geburtstag / den 1sten September 1848 / gemacht vom Papa“.

Dieses unter dem Namen „Klavierbüchlein“ oder „Geburtstagsalbum für Marie“ bekannt gewordene Manuskript war gewissermaßen die Keimzelle für eine der populärsten Sammlungen von Klavierstücken überhaupt, das *Album für die Jugend*. Nach dem Geburtstag der Tochter hatte sich Schumann offensichtlich sofort daran begeben, die „Idee des Kinderalbum's“ in die Tat umzusetzen. Am 3., 4. und 5. September notierte er im *Haushaltbuch* jeweils „Viele Kinderstückchen“, und bereits am 9. September heißt es: „das Album zieml. [ziemlich] beendet.“ Laut Eintragungen vom 10., 11. und 12. September kamen aber weitere „neue Stückchen“ hinzu, am 19. noch einmal „vier Kinderstückchen“. Von einzelnen Nummern wissen wir durch das *Haushaltbuch* und durch Datierungen in einem größeren Entwurfskonvolut auch die genaueren Kompositionsdaten: *Erinnerung* (Nr. 28) entstand am 2. September 1848, *Fremder Mann* (Nr. 29) am 4., *Sylvesterlied* (Nr. 43) am 5., *Mignon* (Nr. 35) am 8., *Rundgesang* (Nr. 22) am 13., *Weinlesezeit* (Nr. 33) am 21., die beiden Stücke *Winterszeit* (Nr. 38 und 39) am 22. September 1848. Dieses Entwurfskonvolut (zur genauen Beschreibung siehe die *Bemerkungen*) enthält zahlreiche Stücke, die Schumann nicht in die Druckfassung des Albums aufnahm; vier davon fanden zwar Ein-

gang in die Stichvorlage, sind dort jedoch durchgestrichen. Insgesamt handelt es sich dabei um 16 Nummern, von denen jedoch nur neun einigermaßen vollständig sind. Diese neun sind, zusammen mit zwei weiteren, nur im „Klavierbüchlein für Marie“ überlieferten Stücken, in Anhang I der vorliegenden Ausgabe mitgeteilt. Auch wenn man davon ausgehen kann, dass Schumann an den einzelnen Stücken, die teilweise den Eindruck des Unfertigen machen, noch Veränderungen vorgenommen hätte, schien es dem Herausgeber doch wichtig, in dieser Ausgabe den Gesamtbestand der im Zusammenhang mit dem *Album für die Jugend* entstandenen Kompositionen wiederzugeben. Er umfasst 62 Stücke: 54 Originalkompositionen Schumanns, von denen er jedoch elf für die Drucklegung nicht berücksichtigt hat, sowie acht Übertragungen von Stücken anderer Komponisten. Sie sollten im Sinne eines weiteren pädagogischen Konzepts einen „musikgeschichtlichen Lehrgang“ mit Beispielen von verschiedenen älteren und zeitgenössischen Komponisten bilden.

Geplant waren Stücke von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Spohr und Mendelssohn. Erhalten sind nur jeweils ein Stück von Händel, Bach, Gluck, Mozart, Weber und Schubert sowie zwei Stücke von Beethoven. Fünf dieser acht Stücke – die von Bach, Händel, Mozart, Beethoven (Anhang II Nr. 7) und Schubert – sind zusammen mit dem „Klavierbüchlein für Marie“ überliefert, gehörten aber eigentlich zur Stichvorlage des *Albums für die Jugend*, ursprünglich eine Art Loseblattsammlung, die Schumann gemeinsam mit Clara zusammengestellt hatte und aus der er nach und nach alle Stücke des „musikgeschichtlichen Lehrgangs“ ausschied; lediglich das *Trinklied von C. M. v. Weber*, eines der beiden Stücke von Beethoven und das Stück von Gluck (Anhang II Nr. 3, 5 und 6) blieben zunächst stehen, wurden aber schließlich doch auch noch gestrichen. Alle acht Stücke dieses „musikgeschichtlichen Lehrgangs“ sind in Anhang II dieser Ausgabe in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben (zur

genauen Beschreibung der Stichvorlage siehe die *Bemerkungen*).

Am 17. September 1848 sandte Schumann eine erste Stichvorlage an Breitkopf & Härtel. Sie war unvollständig, denn einige Stücke entstanden erst nach diesem Datum. Im „Briefbuch“ notierte er: „Nebst Kinderalbum zur Ansicht. – 50 Ld’or Honorar verlangt [...] 15 Freixempl. – Vorbehalt des Eigenthumsrechts f. Frankreich u. England. Weiteres üb. d. Ausstattung d. Kinderalbums.“ Innerhalb von nicht einmal vier Wochen war ein Album entstanden, das die bürgerliche Musikkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend beeinflussen sollte und bis in unsere Zeit kaum etwas von seiner Anziehungskraft eingebüßt hat.

Vom heutigen Wissen um diesen Erfolg des *Albums für die Jugend* aus gesehen kann es nur befremdlich wirken, wie reserviert Breitkopf & Härtel auf das neue Werk reagierten: Schumann hatte sich gewünscht, dass nicht nur, wie dann später geschehen, das Titelblatt, sondern auch einzelne Stücke mit Zeichnungen versehen werden sollten. Da der Titel *Weihnachtsalbum für Kinder* lauten sollte, drängte er auf ein Erscheinen noch im Dezember des Jahres. Dem Verlag schienen Herstellungs- und Honorarkosten zu hoch, auch den Erscheinungstermin meinte man nicht einhalten zu können. Schumann verzichtete schließlich auf die Illustrierung einzelner Stücke und verringerte seine Honorarforderung auf 40 Louisd’ors. Trotzdem und obwohl bereits Probeplatten hergestellt worden waren, verzichtete Breitkopf auf eine Herausgabe des Werkes.

Schumann wandte sich daraufhin an den Hamburger Verleger Julius Schuberth, der seinerseits mit Brief vom 13. Oktober 1848 sein spontanes Einverständnis erklärte: „Gut, ich behalte blindlings das Manuscript, biete Ihnen in dieser furchtbaren Zeit [1848/49 waren die beiden Revolutionsjahre] statt funfzig: Vierzig Louisdor! Mehr kann ich als redlicher Mann nicht geben. Sie werden diese meine Offerte nicht zurückweisen, bedenken Sie: ehe ich Antwort von Ihnen habe, [...] ist die Zeit zu

weit vor um [es] noch zu Weihnachten fertig zu schaffen.“ Vier Tage später hatte in Leipzig bereits der Notenstich begonnen. Nun ging es nur noch um die Gestaltung des Titels, an der die Inverlagnahme durch Breitkopf & Härtel hauptsächlich gescheitert war. Schumann lag sehr viel an einer besonders schönen Ausstattung des Albums und sie mag auch durchaus ihren Anteil am Erfolg der Ausgabe gehabt haben. Der ursprünglich für die Zeichnung der Titledithographie vorgesehene Maler Gustav Ferdinand Metz hatte am 7. Oktober den Auftrag zurückgegeben. Auf seine Empfehlung hin wandte sich Schumann am 25. Oktober an den berühmten Zeichner und Illustrator Ludwig Richter, der sich tatsächlich bereiterklärte, eine Titelzeichnung zu entwerfen. Die vier Eck-Vignetten stellen, von oben nach unten jeweils von links nach rechts angeordnet, die vier Jahreszeiten dar; drei von ihnen illustrieren damit auch gleichzeitig die Stücke Nr. 15, 24, 33 und 38/39, *Frühlingsgesang*, *Ernteliedchen*, *Weinlesezeit* und *Winterszeit III*. Die drei kleineren Szenen links beziehen sich, von oben nach unten, auf die Stücke Nr. 22, 10 und 16, *Rundgesang*, *Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend* und *Erster Verlust*, die drei rechten auf Nr. 35, 12 und 8, *Mignon* (schon bei Goethe als Seiltänzer-mädchen beschrieben), *Knecht Ruprecht* und *Wilder Reiter* (ursprünglicher Titel: *Wilder Schaukelpferdreiter*). In den von seinem Sohn Heinrich herausgegebenen *Lebenserinnerungen* Ludwig Richters wird berichtet, der Maler habe den Komponisten besucht, „um sich nach Schumanns Wunsch von dessen Gattin diejenigen Sätze vorspielen zu lassen, welche er [Schumann] durch Vignetten erläutert wünschte. Während des Klaviervortrags seiner Frau saß der Komponist mit gesenktem Haupt und halbgeschlossenen Augenlidern an ihrer Seite und flüsterte vor Anfang jedes neuen Stückes dessen Überschrift und einige sie erklärende Bemerkungen“.

Richters Titelzeichnung wurde nur für den Innentitel verwendet. Der äußere Umschlag war einfacher, mit einer hübschen Schmuckborte gestaltet. Nur

er enthielt die Bezeichnung *Album für die Jugend*, die sich dann später als Werktitel durchsetzte. Der Titel *Weihnachtsalbum* war auf Wunsch von Schubert weggefallen, damit, wie er Schumann am 17. Oktober schrieb, das Album sich „ewig & täglich“ absetzen lasse. Beide Titelseiten enthalten die Angabe „40 Clavierstücke“. Tatsächlich umfasste diese erste Auflage aber bereits die gleichen 43 Stücke wie die im Dezember 1850 erschienene und in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK angekündigte „Zweite mit einem Textanhang vermehrte Auflage“, in der auch mehrere kleinere Korrekturen im Notentext vorgenommen wurden. Der genannte Textanhang, die *Musikalischen Haus- und Lebens-Regeln*, ist auch in unserer Ausgabe wiedergegeben. Obwohl ein Großteil davon bereits im erwähnten Entwurfskonvolut enthalten ist, hat Schumann sie erst im Herbst 1849 geordnet, ins Reine geschrieben und dann in die Neuauflage von Dezember 1850 aufgenommen. Davor waren sie in etwas abweichender Form schon am 28. Juni 1850 als Beilage Nr. 36 zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschienen; später nahm Schumann sie auch in seine *Gesammelten Schriften* auf. In einer 1859 herausgegebenen Auflage des *Albums für die Jugend*, in das zusätzlich die *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 integriert wurden, sind die *Musikalischen Haus- und Lebens-Regeln* in einer dreisprachigen Version wiedergegeben; die französische Übersetzung stammte von keinem Geringeren als Franz Liszt, die englische von dem englischen Komponisten Henry Hugo Pierson.

Das *Album für die Jugend* erfuhr in der Öffentlichkeit von Anfang an eine überwältigende Aufnahme. Schubert ließ 1850 in der ersten August-Nummer der Zeitschrift SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT folgende Anzeige abdrucken: „Das Aufsehen, welches R. Schumanns ‚Album‘ für Piano zu 2 Händen machte, ein solches Beispiel ist in der classischen Musikliteratur noch nicht vorgekommen. Zur Ehre des deutschen musikliebenden Publicums sprechen wir hiermit öffentlich aus: das[s] binnen

Jahresfrist von diesem Album, ungeachtet des starken Preises von 3 Thlr., eine Auflage von nahe an 2000 Exempl. Absatz gefunden hat, ja, dass die Nachfrage nach diesem Werke, welches sowohl für den musikalischen Geschmack, als für das Pianofortespiel einen nachhaltigen, die Kunst fördernden Eindruck übt, noch im Steigen ist.“

In einer am 26. Februar 1849 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK erschienenen Rezension von Alfred Dörffel, die sich Schumann in seiner Sammlung an Zeitungsstimmen sorgfältig aufbewahrte, heißt es: „die kleinen Stücke thun ganz unmittelbare Wirkung und treffen sicher durch ihre Einfachheit, sicher zugleich durch die Naturkraft, die in ihnen waltet. Sie sind für die Jugend, denn das Verständniß derselben reicht an sie heran, erhält durch sie Nahrung. Die reine kindliche Freude, [...] die eigene Betrübniß der Kleinen trifft mit diesen Tönen zusammen; [...] ihre ganze kleine Welt ist in ihnen niedergelegt. Und der Erwachsene verjüngt sich an diesen Dichtungen wie an der Jugend selbst, er athmet die Frische derselben ein, durchlebt unter deren unmittelbarem Einflusse eine neue Jugend. Was in den Kinderscenen [op. 15] ihm weit entrückte Ferne, Vergangenheit, ist ihm hier Nähe, gegenwärtiges Leben; die Erinnerungen sind ihm hier zugleich Selbsterlebnisse.“

Dörffel traf damit genau die Ansicht von Schumann selbst, der dazu am 6. Oktober 1848 an Carl Reinecke geschrieben hatte: „Von den Kinderscenen unterscheiden sie [die Stücke des *Albums für die Jugend*] sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines älteren und für ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für jüngere enthält. [...] von allen meinen Compositionen glaub' ich werden diese die populärsten.“

Vier Fugen op. 72

In einem Brief Robert Schumanns vom 5. Dezember 1845 an Felix Mendelssohn Bartholdy finden sich folgende Zeilen: „Es ist mir selbst eigenthümlich und wunderbar, dass fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern heraus-

bildet, die Eigenschaften für mannichfache contrapunctische Combinationen mit sich bringt, ohne dass ich im Entferntesten nur daran denke Themen zu formiren, welche die Anwendung des strengen Styles in dieser oder jener Weise zulassen. Es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion und hat etwas Naturwüchsiges.“ Angesichts der Abneigung, die Schumann gegen die Kontrapunktstudien bei seinem Lehrer Heinrich Dorn entwickelt hatte, ist eine solche Aussage doch recht verwunderlich, wenn auch andererseits sein Klaviersatz von Anfang an eine Art von Scheinpolyphonie aufweist, die sich unter anderem darin niederschlägt, dass er meist nicht akkordisch, sondern mit getrennten Halsen zu notieren pflegte. Die Briefstelle erstaunt aber keineswegs mehr, wenn man berücksichtigt, dass sie vom Ende eines Jahres stammt, in dem Schumann sich in ganz besonderer Weise mit kontrapunktischen Formen auseinandergesetzt hatte und in dem vier große Fugenwerke entstanden waren: die *Studien für Pedalflügel* op. 56, die *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58, die *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 und die *Vier Fugen* op. 72. Auch der kleine *Canon*, den Schumann acht Jahre später als Schlussstück der *Albumblätter* op. 124 veröffentlichte, stammt aus diesem „Fugenjahr“.

In den Tagebüchern von Robert und Clara finden sich zahlreiche Notizen, die sich auf die neue „Leidenschaft“ beziehen. Ausführlich äußert sich Clara am 23. Januar 1845: „Heute begannen wir kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nie möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmäßig alle Tage fortsetzten. Ich kann Robert nicht genug danken für seine Geduld mit mir und freue mich doppelt, wenn mir etwas gelingt [...] Er selbst geriet aber auch in eine Fugenpassion.“

Nach Schumanns Notizen in seinen *Haushaltbüchern* entstanden seine *Vier Fugen* op. 72 zwischen dem 23. Februar und dem 20. März. Auch Clara komponierte in dieser Zeit sechs Präludien und

Fugen, drei davon über Themen von J. S. Bach, drei über Themen von Robert. In einem Brief vom 23. Mai 1845 bot Schumann Claras Kompositionen dem Verlag C. F. Peters an und äußerte im Begleitbrief, dies sei „wohl das erste mal, daß sich eine Künstlerin in dieser schönen, aber schwierigen Gattung versucht“ habe. Es kam jedoch nicht zu einer Übereinkunft, und so erschienen Claras drei Präludien und Fugen über Themen ihres Gatten schließlich als ihr Opus 16 bei Breitkopf & Härtel.

Um die Veröffentlichung seiner eigenen vier Fugen kümmerte sich Schumann aus unbekanntem Gründen erst vier Jahre später. Lediglich Fuge Nr. 3 erschien als Vorabdruck im *Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Toonkunst*, Nr. 7 (Album der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst). Schumann hatte mit Brief vom 28. Mai 1845 ein Manuskript des Stückes an die Gesellschaft geschickt, mit der er schon seit Ende der 1830er Jahre in Kontakt stand. Er war für sie als Juror tätig und gab Gutachten zu Kompositionen ab, die ihr zugesandt wurden. Im Juni 1844 war er zum „Verdienstmitglied“ der Gesellschaft ernannt worden.

Vor der Drucklegung aller vier Fugen unterzog Schumann die Stücke noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht und nahm dabei an zahlreichen Stellen Änderungen vor. Auch die im Album der Gesellschaft abgedruckte f-moll-Fuge erfuhr noch einige Korrekturen, sodass die beiden gedruckten Fassungen nicht miteinander übereinstimmen. Interessant ist der Brief, mit dem Schumann die Stücke schließlich am 19. November 1849 dem Verlag André in Offenbach anbot. Er wisse, schrieb er, „daß Fugen ein weniger gangbarer Artikel sind, wobei ich noch andeuten möchte, daß Sie in ihnen (den Fugen) nicht gerade trockene Formfugen suchen wollten; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“. Die Briefstelle ist insofern von Bedeutung, als „Charakter“ in Schumanns Musikauffassung ein fest umrissener Terminus war. „Charakter, musikalischen“, heißt es in einem Artikel, den er bereits 1834 für ein Damenkonversationslexi-

kon verfasste, „hat eine Composition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so ausdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist [...] Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere die Lebenszustände darstellt; meistens finden wir beides vermischt“. Leider äußerte sich Schumann nicht zum Charakter der Fugen op. 72.

André lehnte allerdings die Inverlagnahme ab. Die Fugen op. 72 erschienen schließlich im September 1850 im Leipziger Verlag von Friedrich Whistling. In seinem „Briefbuch“ notierte Schumann unter dem Datum 19. April 1850: „Whistling. Mit Volkslied (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Dieses u. die Fugen f. 10 Ld'or angeboten. Wo nicht, umgehend die Mscpte zurückzuschicken u. Bitte um 1–2 Ex. d. 1. Heftes d. Chorballaden [= op. 67].“

Der Widmungsempfänger Carl Reinecke (1824–1910) wirkte zeitweise als Kollege Schumanns am Leipziger Konservatorium. Schumann war ihm freundschaftlich verbunden und äußerte noch von der Nervenheilstätte in Emden aus, wie sehr er sich freue, „daß Reinecke als Musicdirector nach Barmen gekommen“ sei.

Vier Märsche op. 76

Robert Schumanns leider nur wenig gespielte *Vier Märsche für Pianoforte* op. 76 sind „politische Musik“, und es mag zu ihrem Verständnis nützlich sein, die Umstände, aus denen heraus sie entstanden sind, etwas näher zu beleuchten. Schumann war ein politisch sehr interessierter Mensch – zwar kein aktiver Revolutionär wie etwa Richard Wagner, aber doch von durch und durch republikanischer Gesinnung. Schon die politischen Ereignisse vom Frühjahr 1848, als in ganz Europa Revolutionen gegen allzu restaurative Obrigkeiten aufgeflammt waren, hatten ihn stark beschäftigt.

Künstlerischer Niederschlag waren die *Drei Freiheitsgesänge* WoO 4 (*Zu den Waffen, Schwarz-Rot-Gold* und *Deutscher Freiheitsgesang*), die im April

1848 entstanden und im Mai und Juni in Dresden aufgeführt wurden. Hatte Schumann die Ereignisse von 1848 noch mehr oder weniger aus der Ferne beachtet, so wurde er ein Jahr später unmittelbar Zeuge des Dresdner Mäi-Aufstandes. Die Frankfurter Nationalversammlung hatte am 28. März 1849 endlich eine Reichsverfassung verabschiedet und den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. zum deutschen Kaiser gewählt. Dieser hatte bereits am 3. April einer Abordnung der Nationalversammlung mitgeteilt, die Kaiserwürde nur mit Zustimmung aller deutschen Fürsten annehmen zu können, und am 28. April seine endgültige und offizielle Ablehnung erklärt. Der sächsische König hatte ebenfalls seine Abgeordneten aus Frankfurt zurückgerufen. Daraufhin kam es in Dresden vom 5. bis 9. Mai zur offenen Rebellion.

In Schumanns *Haushaltbuch* finden sich dazu folgende Eintragungen: „Parthie in den Pl. [Plauenschen] Grund – u. die Revolution hier“ (3. Mai); „Die Revolution – Spaziergang m. Kl. [mit Klara] – die Todten – die Brühlsche Terasse – Abends durch die Stadt – Revolutionszustand“ (4. Mai); „Die Suchenden – unsre Flucht – die Eisenbahn – die Revolution [...] überall unheimlich – nach Maxen – [später hinzugefügt:] 2stimmiges Frühlingslied [op. 79 Nr. 19]“ (5. Mai); „Schreckliche Nachrichten – Regentag in M. [Maxen] – [später hinzugefügt:] ‚Die wandelnde Glocke‘ [op. 79 Nr. 18]“ (8. Mai).

Die Familie war zunächst aus ihrer Dresdner Wohnung in das Landgut Maxen des befreundeten Major Serre geflohen, von dort am 11. Mai in das nahegelegene Städtchen Kreischa. Erst am 12. Juni kehrte man nach Dresden zurück. Schumanns kurze Notizen im *Haushaltbuch* decken sich genau mit Claras ausführlicher Beschreibung jener aufregenden Zeit in ihrem Tagebuch. Nicht uninteressant ist dabei vor allem ihre Eintragung vom 18. Mai, wo sie schreibt: „Merkwürdig erscheint es mir, wie die Schrecknisse von außen, seine [Roberts] innern poetischen Gefühle in so ganz entgegengesetzter Weise erweckt. Über den ganzen Liedern

[*Liederalbum für die Jugend* op. 79] schwebt ein Hauch der höchsten Friedlichkeit, mir kommt alles darin wie Frühling vor, lachend wie die Blüten.“

Claras verwunderter Beobachtung entspricht, dass Schumann tatsächlich während dieser Zeit scheinbar unbeirrt fortfuhr zu komponieren. Die Erwähnung der beiden Lieder aus Opus 79 in den oben wiedergegebenen Notizen beweist es, wenngleich Schumann die entsprechenden Eintragungen erst nachträglich einfügte. Allerdings entstand neben den „lachenden Blüten“, dem bereits angesprochenen *Liederalbum*, dem *Minnespiel* op. 101 und den erst postum veröffentlichten *Jägerchören* op. 137 auch eine Reihe sehr ernster, melancholischer Werke (Motette *Verzweifle nicht im Schmerzenstal* op. 93, *Gesänge* und *Requiem für Mignon* op. 98a/b, *Nänie* op. 114 Nr. 1). Bei diesen drei Opera darf man wohl davon ausgehen, dass sie unter dem Eindruck des Aufstandes mit seinen über 3.000 Toten komponiert wurden.

Eher eine Reminiszenz an die militärischen Aspekte der Ereignisse stellen schließlich die vier, ursprünglich fünf Märsche dar. Sie entstanden zwischen dem 12. und 15. Juni. Vor der Veröffentlichung schied Schumann den zusammen mit der Nr. 3 entstandenen vierten der fünf Märsche wieder aus. Er veröffentlichte ihn erst zweieinhalb Jahre später als Schlussstück der *Bunten Blätter* op. 99.

Clara bezeichnete die neuen Stücke in ihrem Tagebuch als „äußerst brillant und originell. Es sind Volksmärsche und von pompöser Wirkung. Er wird sie gleich drucken lassen“. Tatsächlich lag Schumann sehr daran, dass das neue Werk möglichst rasch erschien, so rasch, dass er nicht einmal Abschriften von den Stücken anfertigen ließ, sondern die Autographe als Stichvorlagen ablieferte. Bereits am 17. Juni, also nur zwei Tage nach der Fertigstellung des Schlussmarches, schickte er sie an den Leipziger Verleger Friedrich Whistling und schrieb dazu: „Sie erhalten hier ein paar Märsche – aber keine alten Dessauer [berühmter Marsch aus dem 18. Jahrhundert] = sondern eher republika-

nische. Ich wusste meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen – sie sind in wahren Feuereifer geschrieben [...] Bedingung: sie müssen gleich gedruckt werden.“ Der Verlag nahm an und das neue Opus lag bereits im Juli fertig gedruckt vor. Das Titelblatt weist unter der Verlagsangabe die in verhältnismäßig großen Typen gesetzte Jahreszahl 1849 auf, was für deutsche Musikdrucke der Zeit höchst unüblich ist. Dass damit der Zusammenhang mit den revolutionären Dresdner Ereignissen deutlich werden sollte, geht aus Schumanns Brief hervor, mit dem er am 10. August ein druckfrisches Exemplar der *Vier Märsche* op. 76 an Liszt sandte: „Eine Neuigkeit leg’ ich bei – IV Märsche – es soll mich freuen, wenn Sie Ihnen zusage. Die Jahreszahl, die darauf steht, hat diesmal eine Bedeutung, wie Sie leicht einsehen werden. O Zeit – o Fürsten – o Volk!“ Die Jahreszahl wurde in späteren Auflagen in 1851 korrigiert. Die Zeiten hatten sich geändert, politisch war man wieder zu den restaurativen Verhältnissen des Vormärz zurückgekehrt. Erinnerungen an die Aufstandsjahre 1848 und 1849 waren nicht mehr erwünscht.

Beim Publikum haben es die vier Stücke bis heute schwer. Märsche sind nicht gerade das, was man von einem romantisch-poetischen Komponisten wie Schumann erwartet, sondern werden eher und oft allzu schnell dem Bereich musikalischer Militaria zugeordnet. Liszt immerhin, wie so oft Schumanns Musik gegenüber sehr positiv eingestellt, schätzte das neue Werk und schrieb am 13. August in seiner Antwort auf Schumanns oben erwähnten Brief: „Die Märsche 1849 sind in Felsen gehauen – blos meines Erachtens etwas kurz gehalten – Ich habe sie, so wie mehrere Ihrer neuesten Compositionen mit vieler Sympathie durchstudirt.“

Waldszenen op. 82

Der Wald ist eine der wichtigsten Metaphern in der deutschen Romantik, verkörpert er doch die für diese Kunst-epoche typische Sehnsucht nach Harmonie zwischen Mensch und Natur, aber

gleichzeitig auch das Geheimnisvolle und Dunkle sowie die Erinnerung an längst vergangene Zeiten. Vor allem Dichter wie Ludwig Tieck (Novelle *Waldeinsamkeit*), Eichendorff, Stifter usw. thematisierten in ihren Werken häufig die Metapher Wald und schmückten sie mit immer neuen Bildern aus. Auch Schumann konnte sich der Faszination des romantischen „Waldgefühls“ nicht entziehen und fügte sich mit seinen *Waldszenen* op. 82 nahtlos in die Reihe derer ein, die den Wald „besangen“. Allerdings sind dabei Anklänge an das „Idyllische“ nicht zu überhören, auf das sich in der Nachfolgeepoche die „Waldromantik“ mehr und mehr reduzieren sollte und das etwa in Ludwig Richters Zeichnungen zu finden ist.

Schumanns *Waldszenen* entstanden nach Abschluss seiner Arbeiten an der Oper *Genoveva*, deren letzter Akt zum großen Teil im Wald spielt. In seinen *Erinnerungen an Robert Schumann* berichtet der Jugendfreund Emil Flechsig, Schumann habe während der Arbeit an der *Genoveva* „in seinem Zimmer eine Menge Bilder und Kupferstiche mit Wald, Hirschen und Jagden um sich herum liegen [gehabt] und sagte, das versetze ihn in die richtige Stimmung zu diesem Werk“. Das war im Sommer 1848. Das „Inspirationsklima“ wirkte aber offenbar weiter, und so entstanden um den Jahreswechsel 1848/49 in kurzer Folge die neun Stücke der *Waldszenen*. Aus Eintragungen in den *Haushaltbüchern* geht hervor, dass Schumann die Stücke Nr. 2–6 und 8 zwischen dem 24. und 30. Dezember 1848, komponierte, Nr. 1 und 7 dann am 1. und 3. Januar 1849. Das Gesamtkonzept des Zyklus ist die Vorstellung einer Wanderung durch den Wald mit verschiedenartigen Erlebnissen.

Mit der Komposition von *Abschied*, war der Zyklus zunächst abgeschlossen. Schumann schrieb auf das Titelblatt des Autographs ursprünglich *Waldszenen. / acht Clavierstücke / von / Robert Schumann. / Op. 93.*, ans Ende des letzten Stückes die Datumsangabe *d. 3ten Januar 49 / R. S.* (gelegentlich fälschlich als „31en Januar“ gelesen). Drei Tage

später entstand jedoch noch ein neuntes Stück, *Vogel als Prophet*, das im Autograph mit *d. 6ten Jan. 49* datiert ist.

Später notierte Schumann auf der letzten Seite des Autographs Auszüge aus sechs Gedichten, die er anscheinend als Motti für die *Waldszenen* verwenden wollte. Diese Niederschrift ist jedoch – ein bedeutsamer Umstand – erst nach der Entstehung der neun Stücke erfolgt. Drei Texte stammen nämlich aus der Gedichtsammlung *Die Waldlieder* von Gustav Pfarrius, die erst 1850 in Köln erschienen. Das bedeutet, dass die sechs Gedichte nicht als Inspirationsquellen dienten, sondern dass Schumann erst nach der Komposition der *Waldszenen* den Plan fasste, dem Zyklus und einzelnen Stücken quasi als Interpretationshilfe stimmungsverwandte poetische Texte beizugeben. Nur das Motto zu *Verrufene Stelle* wurde in den Druck übernommen, alle anderen Texte sind im Autograph durchgestrichen. Auf das Titelblatt wollte Schumann folgende Gedichtstrophe aus der erwähnten Gedichtsammlung von Gustav Pfarrius setzen: „Komm mit, verlaß das Marktgeschrei, / Verlaß den Qualm, der sich dir ballt / Um's Herz, und athme wieder frei; / Komm mit uns in den grünen Wald!“ Die übrigen Texte sind in den *Bemerkungen* bei den jeweiligen Stücken wiedergegeben, denen sie jeweils zuzuordnen sind.

Erstaunlicherweise dauerte es lange, bis Schumann das neue Werk für den Druck vorbereitete. Eine Rolle mag dabei seine unsichere Stellung in Dresden und der sich daraus ergebende Umzug nach Düsseldorf gespielt haben, der doch einige Unruhe mit sich brachte. Wahrscheinlich im August 1850 ließ er die neun Stücke von seinem Dresdner Kopisten Karl Gottschalk abschreiben, wohl für Annette Preusser, der das Werk im Druck gewidmet ist. Ein Vergleich mit dem Autograph zeigt, dass Schumann es danach noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht unterzog und dabei eine Reihe von Korrekturen vornahm, unter anderem einige Überschriften änderte und die Schlusspartien der Stücke 6 und 7, *Herberge* und *Vogel als Pro-*

phet neu fasste. Am 29. September bot er die *Waldszenen* schließlich dem Verleger Bartholf Senff in Leipzig für 16 Louisd'or an. Senff akzeptierte mit Brief vom 2. Oktober und Schumann übersandte ihm am 8. Oktober das Autograph als Stichvorlage: „Sie empfangen hier die Waldszenen – ein lang und viel von mir gehegtes Stück. Möchte es Ihnen Lohn bringen, und wenn keinen ganzen Wald, so doch einen kleinen Stamm zum neuen Geschäft.“ Am 12. November schickte er die Korrekturfahnen zurück, und die Ausgabe erschien auch noch im gleichen Monat. Die schöne Titellithographie von Friedrich Krätzschmer zeigt eine Waldlichtung mit einem sitzenden Jäger und zwei Jagdhunden; im Vordergrund ein Grabstein, der möglicherweise durch das Stück *Verrufene Stelle* assoziiert worden war. Eigenartigerweise wurde diese Titellithographie bei späteren Auflagen leicht verändert: statt des liegenden Jagdhundes ist nun die erlegte Beute, ein Hase und zwei Vögel, zu sehen, auch die Darstellung des Waldes erfuhr einige Änderungen. Im Notentext selbst wurden jedoch kaum Änderungen vorgenommen.

Das neue Werk erfreute sich sehr schnell großer Beliebtheit. Dazu trug sicher auch bei, dass die technischen Schwierigkeiten nicht allzu hoch sind; doch sprachen die Stücke auch einfach das allgemeine „poetische Empfinden“ des damaligen Publikums an. Man erfreute sich, schrieb der Rezensent der *BERLINER MUSIK-ZEITUNG ECHO* (5. Januar 1851), „an dem geheimnißvollen Rauschen, an fern erklingenden Weisen, mystischen Blumen des musikalischen Zauberwaldes und wünscht dem Componisten viele Spieler, die auf seine Wesenheit eingehen und ihn mit Geschicklichkeit und Verständniß vortragen können“. Vom *Jagdlied* und von *Vogel als Prophet* erschienen recht bald Einzelausgaben. Außerhalb des hausmusikalischen Rahmens trat das Werk jedoch hinter den „genialischeren“ frühen Klavierwerken deutlich zurück, auch wenn Liszt in seinem Schumann-Aufsatz von 1855 (veröffentlicht in Band IV

seiner *Schriften zur Tonkunst*) hervorhob, wie wunderbar das Werk den Hörer „mit poetischer Treue in die Frische der nördlichen Waldluft“ versetze.

*

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. V – contains opus nos. 26–82. As is well known, the first 23 works that Schumann published were all for piano, and so the first four volumes of this complete edition present a chronological unity, even though this has meant separating individual works in the same genre from each other. In the case of the concluding volumes V and VI, however, the chronological system cannot be used. The first three works in volume V – the *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 and the *Drei Romanzen* op. 28, along with the *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* op. 32 – were composed be-

tween early 1838 and the winter of 1839/40, and thus belong among that first great phase of piano composition, even though in the interim Schumann composed his first great song cycles, op. 24, 25 and 29–31. Then for the next five years Schumann composed no more works for solo piano. The *Vier Fugen* op. 72 were not composed until 1845; the *Vier Märsche* op. 76 and the *Album für die Jugend* op. 68 three years after that; and finally the *Waldszenen* op. 82, in winter 1848/49.

Faschingsschwank aus Wien op. 26

In late September 1838, Robert Schumann travelled from Leipzig via Dresden and Prague to Vienna, where he arrived on 3 October. Even though his stay in this city on the Danube was, overall, a disappointment, he nevertheless produced a good many compositions there, almost all of them for piano. These pieces have maintained a firm place in the pianist's general repertoire to the present day: the *Arabeske* op. 18, the *Blumenstück* op. 19, the *Humoreske* op. 20, the *Novelletten* op. 21, and in March 1839, toward the end of his stay, the *Nachtstücke* op. 23 and *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, plus the first three numbers – the *Scherzo*, *Gigue* and *Romanze* – of op. 32.

Schumann's work on the *Faschingsschwank aus Wien* apparently went in fits and starts. The very first mention of the piece, his diary entry of 20 March 1839, reads: "Happily began a Carnival Jest; five pieces, but came to a halt. I'll finish it, though." The work was composed in close proximity to the *Nachtstücke* op. 23, and the advance publication of the fourth piece from op. 26, *Intermezzo*, was designated a "Fragment" from the *Nachtstücke* when it appeared as a supplement to the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK in December 1839. At that time *Faschingsschwank* was still far from finished, for on 24 January 1840 Schumann wrote to Clara that he had "worked on my Faschingsschwank over the last few days and finished it apart from the final page, which I will begin when the moment is right. It will amuse you greatly, and has incidentally

turned out to be quite portly, at some thirty pages."

Although Schumann had already left Vienna on 5 April 1839, the *Nachtstücke* and *Faschingsschwank* were nevertheless published by Mechetti in Vienna just like the other works he had composed there. Two days after his departure, on 7 April, he had written to Clara that Mechetti was "extraordinarily well-mannered and upright [...] and also wanted to take all my future compositions, though I declined the offer." Mechetti nonetheless kept to his original intention, and Schumann forwarded the engraver's copy for the *Faschingsschwank* to Vienna at the end of May or the beginning of June 1840. The work is dedicated to Simonin de Sire in Dinant, one of the earliest admirers of Schumann's music outside of Germany. The dedication was not planned from the outset, however, as Schumann originally wanted him to receive the dedication of his *Drei Romanzen* op. 28. It was only on 24 August 1840, when the composer requested his publisher to send him galley proofs, and that he also informed him that Simonin de Sire was to be the new dedicatee. The original recipient remains unknown. On 10 November 1840 he wrote to de Sire: "That I have not forgotten you will be proven very soon by a composition of mine appearing in Vienna, *Faschingsschwank aus Wien*, on which I have placed your name. May you look kindly upon it, and may the piece also give you pleasure." The publication was delayed for several more months. Not until August 1841 did the work finally appear in print.

Schumann's new opus met with a decidedly warm response from the critics. A lengthy collective review of his piano works, published in the ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG of 17 January 1844, referred to *Faschingsschwank* as "a companion-piece to the Carnival Scenes [*Carnaval* op. 9] [...]. Flashes of humour appear at every turn; skyrocketts of wit and unbridled merriment soar upwards into the skies from all sides, and fireworks of rascally taunts and the most unbridled larks whiz past our ears, e. g. pages 7 and 8–9 [No. 1, M. 282 ff.],

where among other things the hoary and truly *petit-bourgeois* and philistine motif 'Als der Grossvater die Grossmutter nahm' – a motif also heard in the Carnival Scenes [in the *Marche des Davidsbündler*, where it is called a *Thème du XVIIIème Siècle*] – creates a grotesque contrast and evokes a genuinely comic rococo effect. The most substantial of these fantastic scenes is, in musical terms, incontestably the *Intermezzo* No. 4, which of all the pieces in this collection appealed to us the most. – How such a dour fellow [...] who peeks eerily and threateningly enough from his ebminor visor, could have stumbled into these cheerful surroundings is indeed unaccountable. – In any event, the rough-hewn, earnest and stringent inflection [...] is unfitting for a 'jest.' Having successfully weathered this *Intermezzo*, one breathes a deep sigh of relief, as if released from an evil spell, and is tempted to cry after it what Shakespeare had Orlando say to Maitre Jacques: 'I am glad of your departure. Adieu, good Monsieur Melancholy!'"

Drei Romanzen op. 28

In complete contrast to most of his other works, there are hardly any entries in Schumann's personal notes, in his diaries or in the *Haushaltbücher* concerning composition of the *Drei Romanzen* op. 28. Only in the *Haushaltbücher* do we find a brief notice dated 6 October 1840, in which Schumann states the amount of the honorarium that he has received for the op. 28: "From Breitkopf u. Härtel for Opus 28: 23.--." A letter of 11 December 1839 from Schumann to Ernst Adolph Becker at least allows us to deduce: "I have worked hard these past days and have finished three books of various compositions; I shall dedicate one of them to you. Would you like three *Nachtstücke*, or three *Romanzen*, or two little *Blumenstücke*." (Becker apparently decided in favour of the *Nachtstücke*, which were published in June 1840 with a dedication to him.) While on the flyleaf of his own copy of the first edition, preserved at the Robert-Schumann-Haus in Zwickau, Schumann has clearly written *Weihnachten 1839*, this date

may more likely refer to the fact that he had had the *Drei Romanzen* op. 28 delivered to Clara as a Christmas present. The same information is written on the autograph title page of Clara's dedication copy (see the detailed description of sources in the *Comments* at the end of the present edition). Clara staked her claim to be the work's dedicatee, and protested when, in a letter of 30 December 1839, Schumann told her that he intended to dedicate "the Romances to Simonin de Sire in Dinant; when composing them I originally had you in mind; but I feel that both [the *Romances* and *Nachtstücke*] are not good or worthy enough for you." Clara protested, and on 1 January 1840 laid strong claim to the Romances: "As your bride you absolutely have to dedicate something more to me; and I know of nothing more tender than these 3 Romances, especially the middle one, which is the most beautiful love duet."

Even though she took pleasure in the Romances, Clara nonetheless advised her bridegroom to "take another careful look" at them. He followed this advice, and on 8 January 1840 wrote to her: "I have worked through the *Nachtstücke* and Romances properly and with a secret pleasure [...]. I find that there is much in the compositions that is still not right, and I am going to put them aside for a while longer." The corrections that resulted must have been made by Schumann to a second copy that later then served as engraver's copy but which, unfortunately, no longer survives. Clara's above-mentioned dedication copy and an autograph of piece no. 2 contain yet another version, which does not correspond to the later printed one. Schumann made particularly extensive changes to the first intermezzo of Romance no. 3. It is not known when this revision occurred, but we may assume that it was completed by mid-March, since at this date we find in Schumann's correspondence book (entry no. 51) the following summary of a letter to the Viennese publisher Tobias Haslinger: "Informed him of the Romances, which I immediately sent via Hermann. Requested an honorarium of 40 Thaler."

Schumann also appears to have offered the new work to Berlin publishers Bote & Bock and Schlesinger. In the end, however, it was published in October 1840 by Breitkopf & Härtel, with a dedication neither to Simonin de Sire – who received the dedication of the *Faschingsschwank*, published nine months later – nor to Clara, to whom Schumann dedicated the opus 25 song cycle *Myrthen* as a wedding present. Heinrich Graf von Reuß-Köstritz, the eventual dedicatee of the *Romanzen* op. 28, lived in Erfurt. He was a great admirer of Schumann's music, and a friend of the composer since 1836.

The notation of Romance no. 2 on three staves in the first edition is worthy of notice. In both the surviving manuscript sources Schumann contented himself with the usual two staves. The use of a third additional staff had come into vogue at this time in view of the increasing complexity in piano technique. Schumann several times spoke out against it, first as early as 1836 in his review of a work by Francesco Pollini, and then again, after publication of the *Romanzen*, in a letter of 10 November 1840 to Simonin de Sire: "I don't completely agree with your way of writing (on three staves) – in a few cases it simplifies things, but in general it makes a quick appreciation more difficult." The F#-major Romance was apparently one of these few special cases for Schumann.

Although Schumann did not regard the *Romanzen* op. 28 as good enough to be dedicated to his bride Clara, a few years later he was counting them among his most successful works. In a letter to the composer and writer on music Carl Kořmaly of Szczecin, he wrote on 5 May 1843: "Of the piano works that I regard as my best, I can unfortunately find no copies. They are, as I believe, the *Kreisleriana*, 6 (8) *Phantasiestücke*, 2 books of *Novelletten* and a book of *Romances*. These same four are the last piano compositions that I have written." While we may no longer share this judgment today, the *Romanzen* nonetheless occupy an important place among Schumann's piano works, and no. 2 certainly belongs among his most beautiful melodic inspirations.

Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32

This work has not been edited by the editor-in-chief of this collected edition of Schumann's piano works, but by Wiltrud Haug-Freienstein, who is also responsible for these comments upon it. The information that appears in the separate edition of the work has been lightly edited for publication here.

As already noted in connection with the *Faschingsschwank aus Wien*, the first three movements of this opus belong among those of Schumann's piano works that were composed in Vienna in 1838/39. The *Gigue* appeared, together with works by J. S. Bach, J. J. H. Verhulst and Louis Hetsch, in February 1839 in the series *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit* that Schumann had published since 1838 as a supplement to his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. Writing about it to Clara on 9 June 1839, he stated: "I do not exactly know what a gigue is myself; it is an old forgotten dance in triple meter with fugal entrances. Do you like it?"

The *Fughette* was first published separately. It was originally intended for a Mozart album edited by August Pott, the concertmaster and court conductor in Oldenburg. In October 1839 Schumann noted in his diary: "Little able to work, so many distractions. Short fughetta in g minor, which I gave to the Mozart album." He withdrew the piece in May 1840, however, and published it in musical supplement no. 10 of the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* in June 1840.

In contrast to these two movements, the *Scherzo* and *Romanze* were first printed in February or March 1841, when they were published alongside the *Gigue* and *Fughette* in the complete first edition issued by Schuberth & Co. of Hamburg and Leipzig. The publisher Julius Schuberth, writing to Schumann on 18 December 1840, advised Schumann to give the four movements one overall title, and suggested "Pièces romantiques." In the end, though, it is the somewhat unwieldy listing of the four titles that has remained. The work is dedicated to Amalie Rieffel (1822–77),

a pianist to whom Schumann occasionally gave lessons and whom he valued very highly. Clara confided to her diary (September 1840): “I have a dangerous rival in the Rieffel woman. Robert [...] prefers her renditions of his works to mine. [...] He says she plays them with greater exactitude.” Schumann commented on her *début* at the Leipzig Gewandhaus in December 1840: “Her skill is very great, her playing individual and often poetic, as she follows her art altogether with total conviction and an iron will, which has remained her own despite an almost unbridled artistic temperament.”

The pieces in op. 32 are fruits of Schumann’s engagement with Bach and Mozart. They combine the contrapuntal tradition with the “light muse,” radiating levity and merriment. *Gigue* and *Fughette* may to some extent be regarded as demonstrations of his craftsmanship. *Scherzo* and *Romanze* stand in the Viennese tradition while clearly bearing the hallmarks of romanticism. These short, sharply etched pieces are not at all too difficult to play and were surely not intended for performance on the concert stage. As a result, no public first performance of all four pieces is known to have taken place during Schumann’s lifetime, although Clara played nos. 3 and 4 separately on private occasions and in public recitals.

The primary source for our edition is Schumann’s personal copy of the complete first edition. We do not know whether this print was prepared from a copyist’s manuscript. Nos. 2 and 4 survive in autograph manuscripts that probably served as engraver’s copies for their earlier publication in the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*.

Album für die Jugend op. 68

“The works that the children usually learn in their piano lessons are so bad that Robert lit upon the idea of composing and publishing a book (a kind of album) containing small pieces for children. He has already written a number of charming little pieces.” This was how Clara reacted in her diary to a birthday present made by Schumann to his eldest

child, his daughter Marie – a little book of music with “Stückchen für’s Clavier / Zu Mariechens 7tem Geburtstag / den 1sten September 1848 / gemacht vom Papa” (Little pieces for piano / on little Marie’s 7th birthday / 1 September 1848 / made by Papa).

This manuscript, which has become known as the “Klavierbüchlein” (Little piano book) or “Geburtstagsalbum für Marie” (Birthday album for Marie), was in some measure the seed of one of the most popular collections of piano pieces ever written, the *Album für die Jugend*. Following his daughter’s birthday, Schumann had clearly immediately begun to put his “idea for the children’s album” into practice. On the 3, 4 and 5 September, he each time noted in the aforementioned *Haushaltbuch*, “Many little pieces for children,” and as early as 9 September he wrote: “the album is all but finished”. However, according to entries made on 10, 11 and 12 September further “new little pieces” were added, and on the 19 another entry was made, “four little pieces for children”. From the *Haushaltbuch* and from dating in a larger sketch miscellany we know the exact date of composition of individual pieces: *Erinnerung* (no. 28) was composed on 2 September 1848, *Fremder Mann* (no. 29) on 4, *Sylvesterlied* (no. 43) on 5, *Mignon* (no. 35) on 8, *Rundgesang* (no. 22) on 13, *Weinlesezeit* (no. 33) on 21, and the two pieces *Winterszeit* (nos. 38 and 39) on 22 September 1848. This sketch miscellany (see the *Comments* for a detailed description) contains numerous pieces that Schumann did not include in the published version of the album; four of them even found their way into the engraver’s copy but have been crossed out there. A total of 16 pieces were omitted, of which only nine are, however, more or less complete. All nine of these, together with two further pieces that have only survived in the “Little piano book for Marie”, are printed in appendix I of this edition. Even though we can assume that Schumann would have made further changes to these individual pieces, which in part give the impression of being unfinished, the editor nonetheless

deemed it important to include all of the works which were composed in connection with the *Album für die Jugend* in this edition. These are 62 pieces: 54 original compositions by Schumann, eleven of which he did not consider for publication, as well as eight transcriptions of pieces by other composers. As a further pedagogical idea, these were to provide an “instructional promenade through music history” by means of examples from various earlier and contemporary composers.

Works by Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Spohr and Mendelssohn were planned. Only a single piece by Handel, Bach, Gluck, Mozart, Weber and Schubert, as well as two pieces by Beethoven, are extant. Five of these eight pieces – those by Bach, Handel, Mozart, Beethoven (appendix II no. 7) and Schubert – were handed down in the “Little piano book for Marie”. However, they did actually form part of the engraver’s copy for the *Album für die Jugend*, originally a collection of loose leaves, which Schumann had assembled with Clara and from which all of the pieces in the “instructional promenade through music history” were eventually removed; only the *Trinklied von C. M. v. Weber*, one of the two pieces by Beethoven and the one by Gluck (appendix II nos. 3, 5 and 6) initially remained, although they too were ultimately also rejected. All of the eight pieces in this “instructional promenade through music history” have been included in appendix II of this edition in chronological order (for detailed information on the engraver’s copy, see the *Comments*).

On 17 September 1848 Schumann sent a first engraver’s copy to Breitkopf & Härtel. It was not yet complete, as some pieces were only composed after this date. In the “Briefbuch” he noted, “With children’s album for evaluation. – asked for a fee of 50 Ld’or [...] 15 author’s copies. – Proprietary rights for France and England not included. More details regarding the presentation of the album for children.” In less than four weeks an album emerged which was to profoundly influence middle-class musi-

cal culture in the second half of the 19th century. To this day, it has lost hardly any of its appeal.

Considering what we know today about the success of the *Album für die Jugend*, the reserved manner in which Breitkopf & Härtel reacted to the new work is rather surprising: Schumann had expressed the desire that not only the title page was to be illustrated (as later happened) but also individual pieces. As the title was to be *Weihnachtsalbum für Kinder*, he pressed for it to be published in December of that year. The publishers deemed the production costs and the composer's fee to be too high, and they also did not believe they would be able to publish it on time. In the end Schumann forwent the illustration of the individual pieces and reduced his fee to 40 louis d'or. Notwithstanding, and despite the fact that trial plates had already been prepared, Breitkopf cancelled publication of the work.

Schumann consequently turned to the Hamburg publisher Julius Schuberth, who immediately declared his acceptance in a letter of 13 October 1848: "Good, I am taking the manuscript on trust, and in these terrible times [1848/49 were the two years of the revolution] will offer you, instead of fifty, forty louis d'or! In all honesty, I cannot give you any more. You will not reject my offer, consider: before I have your answer, [...] it will be too late to make Christmas on time." Only four days later, engraving was begun in Leipzig. Now there was only the question of how to design the title page, the main reason why Breitkopf & Härtel had not taken on the work. Schumann attached a great deal of importance to the album being presented in a particularly attractive manner, and this might well have contributed to the edition's success. The painter Gustav Ferdinand Metz, who had originally agreed to draw the lithograph for the title page, subsequently turned down the commission on 7 October. On his recommendation Schumann turned on 25 October to the well-known artist and illustrator Ludwig Richter, who did in fact agree to design a title

page. The four vignettes in the corners show (from left to right and from top to bottom) the four seasons; thus at the same time three of them illustrate pieces 15, 24, 33 and 38/39, *Frühlingsgesang*, *Ernteliedchen*, *Weinlesezeit* and *Winterszeit I/II*. The three smaller scenes on the left refer (from top to bottom) to pieces 22, 10 and 16, *Rundgesang*, *Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend*, and *Erster Verlust*; the three on the right to pieces 35, 12 and 8, *Mignon* (Goethe had already described her as a girl walking on a tightrope), *Knecht Ruprecht* and *Wilder Reiter* (original title: *Wilder Schaukelpferdreier*). In Ludwig Richter's *Lebenserinnerungen*, published by his son Heinrich, it is reported that the painter visited the composer, "as requested by Schumann, to hear his wife play those pieces which Schumann wished to have illustrated with vignettes. While his wife played, the composer sat at her side with bowed head and eyes half-closed, and before the beginning of each new piece whispered its title and a few explanatory comments."

Richter's title-page drawing was only used for the inner title page. The outer cover was simpler, furnished with an attractive decorative border. Only this page carries the title *Album für die Jugend*, which was later to assert itself as the work's title. The title *Weihnachtsalbum* was dropped at Schuberth's request, so that – as he wrote to Schumann on 17 October – the album could be sold "for ever and daily". Both title pages contain the detail "40 piano pieces." However, this first edition did in actual fact include the same 43 pieces that were published in December 1850 in the "Second issue augmented with a text appendix," as advertised in the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. This issue also contained several smaller corrections to the musical text. The aforementioned text appendix, the *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln*, is reproduced in our edition. Although a large part of it is contained in the aforementioned sketch miscellany, Schumann first put all the parts into order and made fair copies only in autumn 1849, including them in

the new issue of December 1850. Prior to this, they had already been published in somewhat altered form as supplement no. 36 to the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK on 28 June 1850; Schumann also later included them in his *Gesammelte Schriften*. In an issue of the *Album für die Jugend* published in 1859 that also contained the *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118, the *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln* were included in a trilingual version, translated into French by none other than Franz Liszt, and into English by the English composer Henry Hugo Pierson.

The *Album für die Jugend* enjoyed a tremendous public reception right from the start. In 1850 Schuberth had the following advertisement printed in the first issue in August of the periodical SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT: "The sensation caused by R. Schumann's 'album' for piano 2 hands has never before been occasioned in the classical repertoire. In honour of the German music-loving public we hereby publicly declare that before the year is out, notwithstanding the high price of 3 thalers, almost 2,000 copies will have been sold; indeed, the demand for this work, which exerts a lasting artistic influence on musical taste as well as on pianoforte playing, continues to increase."

In a review by Alfred Dörffel published in the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK on 26 February 1849, which Schumann carefully preserved in his collection of newspaper reviews, it was said, "the small pieces have an immediate effect and certainly strike a chord on account of their simplicity, but at the same time certainly on account of the natural strength that is at work in them. They are for the young, because their understanding is touched by them, receives nourishment from them. The purely childlike joy, [...] the sorrow of the little ones connects with these notes; [...] their whole little world is encapsulated in them. And the adult is rejuvenated by these poems as by youth itself, he inhales their freshness, experiencing a new youth under their immediate influence. What was distant – the past – in the Kinderscenen [op. 15], is here

present, contemporary life; the memories are at the same time experiences here.”

In writing this, Dörffel wholly reflected Schumann’s own view. On 6 October 1848 the latter had written as follows to Carl Reinecke: “They [the pieces in the *Album für die Jugend*] are completely different to the *Kinderscenen*. Those are the backward glances of an older person and for older people, whereas the Christmas album contains more forward glances, intuitions, future states for young people [...] of all my compositions I believe these will become the most popular.”

Vier Fugen op. 72

On 5 December 1845 Robert Schumann wrote to Felix Mendelssohn Bartholdy: “I myself find it quite mystifying and wondrous that nearly every motif that crystallises within me carries the potential of multifaceted contrapuntal combinations within it, even though I resolutely do not seek to form themes that would allow the use of the strict style in one manner or the other. It happens on its own, automatically, without reflection; there is something instinctive about it.” Considering the aversion to contrapuntal exercises which Schumann had developed while studying under Heinrich Dorn, such a statement is truly surprising; but in all due justice, it should be noted that Schumann’s piano writing was stamped with a kind of pseudo-polyphony from the very start. This can be seen, for example, in his notational preference for using separate note stems instead of chordal notation. The passage in this letter is no longer surprising when we consider that it was written at the end of a year in which Schumann had grappled intensely with contrapuntal forms and had produced four major fugal works: the *Studien für Pedalflügel* op. 56 (Studies for Pedal Piano), the *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58 (Four Sketches for Pedal Piano), the *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 (Six Fugues on the Name BACH for Organ or

Pedal Piano) and the *Vier Fugen* op. 72 (Four Fugues). The little *Canon* that Schumann published eight years later as the closing piece of the *Albumblätter* op. 124 was also penned in this “year of the fugue.”

Many passages in the diaries of Robert and Clara refer to their new “passion.” Clara comments at length upon this on 23 January 1845: “Today we began our contrapuntal studies which, in spite of all the toil, gave me great pleasure, for I soon saw a fugue made by my own hands – which I would never have thought possible – and more of them kept coming, since we continued these exercises every day. I cannot thank Robert enough for his patience with me, and I am doubly delighted when I succeed [...]. He too was caught up in this fugal passion.”

According to Schumann’s notes in his *Haushaltbücher*, his *Vier Fugen* op. 72 were composed between 23 February and 20 March. Clara also composed six Preludes and Fugues at this time, three on subjects from J. S. Bach and three on themes by her husband. On 23 May 1845, Schumann wrote to the publisher C. F. Peters to offer him Clara’s works, adding that this was perhaps “the first time that a female artist has made a foray into this wonderful but difficult genre.” The publisher rejected them, however, and Clara’s three preludes and fugues on themes by her husband were eventually published as her opus 16 by Breitkopf & Härtel.

It is not known why Schumann waited four years before turning his attention to the publication of his own four fugues. Solely the Fugue no. 3 appeared as a preprint in the *Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Toonkunst. Nr. 7* (Album of the Society for the Promotion of Music). With a cover letter dated 28 May 1845, Schumann sent a manuscript of the piece to the Society, with which he had been in contact since the end of the 1830s. He was active for the society as a juror, and provided expertise on works that had been submitted to it. In June 1844 he had been named “Member of Merit” of the *Maatschappij*.

Before sending the four fugues to print, Schumann subjected them once again to a close examination and made many alterations. He also made several corrections to the f-minor Fugue printed in the album of the Dutch society, which means that the two printed versions are not identical. It is interesting to read what Schumann wrote to the publisher André in Offenbach when he offered the pieces to him on 19 November 1849. He said he knew that “fugues are not a very popular genre, though I would like to add that you should not regard these as dry, formal fugues but as character pieces cast, as I would like to believe, in a more rigorous form.” This passage is important inasmuch as “character” in Schumann’s understanding of music was a firmly delimited term. In an article on “Character, musical” that he wrote for a *Lady’s Conversation Lexicon* in 1834, he stated that “a composition has musical character when there is one prevailing disposition that thrusts itself so visibly to the fore that no other interpretation is possible [...]. Characteristic music distinguishes itself from painterly (picturesque) music in that it depicts the states of the soul, while the other depicts those of life; both are usually found combined.” Unfortunately, Schumann did not voice his views on the character of the Fugues op. 72.

André declined the pieces, however. The Fugues op. 72 were finally published by the Leipzig firm of Friedrich Whistling in September 1850. In his “Briefbuch”, Schumann noted under the date 19 April 1850: “Whistling. With *Volklied* (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Offered this and the fugues for 10 Louis d’or. If not, manuscripts to be returned immediately and request for 1–2 copies of the first book of the ballades for choir [= op. 67].”

The dedicatee Carl Reinecke (1824–1910), worked intermittently as Schumann’s colleague at the Leipzig Conservatory. Schumann was friends with him and, from the sanatorium in Endenich, said how delighted he was “that Reinecke has come to Barmen as music director.”

Vier Märsche op. 76

Robert Schumann's unfortunately seldom-played *Vier Märsche für Pianoforte* op. 76 are "political" works which can perhaps be better understood if we take a closer look at the circumstances under which they arose. We know that Schumann was keenly interested in politics. Though not an active revolutionary like Richard Wagner, he was thoroughly republican in his beliefs. He was profoundly affected by the political events of spring 1848, when revolutionary uprisings against overly restorative authorities had flared up throughout Europe.

The artistic fruits born of this ferment were the *Drei Freiheitsgesänge* (Three Freedom Songs) WoO 4 (*Zu den Waffen, Schwarz-Rot-Gold and Deutscher Freiheitsgesang*), which were written in April 1848 and performed in Dresden that May and June. Whereas in 1848 Schumann had followed the rebellious stirrings more or less from a distance, one year later he became a direct witness of the Dresden May uprising. The National Assembly in Frankfurt had promulgated a constitution on 28 March 1849 and elected Prussia's King Friedrich Wilhelm IV as German emperor. Friedrich informed a delegation of the National Assembly on 3 April that he would only accept the imperial honours if all German princes assented, and he declared his final and formal renunciation on 28 April. The Saxon king also called back his delegates from Frankfurt. This led to an open rebellion in Dresden from 5 to 9 May.

The following entries appear in Schumann's *Haushaltbuch*: "Excursion in the Plauenscher Grund – and the Revolution here" (3 May); "The revolution – walk with Clara – the dead – the Brühlsche Terasse – in town during the evening – revolutionary situation" (4 May); "People looking for others – our escape – the railway – the revolution [...] eerie feeling everywhere – to Maxen – [added later:] 2-part Frühlied [op. 79 no. 19]" (5 May); "Horrible news – rainy day in Maxen – [added later:] 'Die wandelnde Glocke' [op. 79 no. 18]" (8 May).

Upon leaving their home in Dresden, the Schumanns first fled to Maxen, the country estate of their friend Major Serre, and from there to the small nearby town of Kreischa on 11 May. They did not return to Dresden until 12 June. Schumann's short notes in the *Haushaltbuch* perfectly coincide with Clara's detailed diary entries, which she concluded on 18 May with the following observation: "I find it curious how the external horrors arouse his [Robert's] inner poetic feelings in such an utterly contrasting manner. A breath of intense peacefulness wafts over the entire Lieder [*Liederalbum für die Jugend* op. 79], and everything in it seems like spring to me, cheerful like blossoms."

Clara's astonished observation reflects the fact that Schumann actually seems to have continued composing in all tranquility during this time. The mention of the two songs from op. 79 in the entries reproduced above proves this, even though Schumann added his corresponding entries only later. Nevertheless, along with those pieces that were "cheerful like blossoms," the above-mentioned *Liederalbum*, the *Minnespiel* op. 101 and the *Jägerchöre* op. 137 (published only posthumously), Schumann also wrote a number of very serious, melancholic works (the motet *Verzweifle nicht im Schmerzenstal* op. 93, *Gesänge* and *Requiem für Mignon* op. 98a/b, *Nänie* op. 114 no. 1). One can certainly assume that these three works were written under the sway of the uprising, which claimed over 3,000 lives.

The four – originally five – marches evoke the military aspects of the events. They were composed between 12 and 15 June. Before publication, Schumann withdrew the fourth of the five marches, which had been written at the same time as no. 3. He was not to publish it until two and a half years later, as the closing piece of the *Bunte Blätter* op. 99.

In her diary, Clara described the new pieces as "extremely brilliant and original. They are popular marches, of pompous effect. He wants to have them printed right away." Indeed, Schumann

was so concerned about having the new pieces published as soon as possible that he did not even have copies of them made, but delivered the autographs as engraver's copies. He sent them to the Leipzig publisher Friedrich Whistling on 17 June, just two days after finishing the closing march, and wrote: "Enclosed you will find a few marches; no Alter Dessauer [a famous march of the 18th century] however, but rather republican ones. I found no better way of giving vent to my agitation. They were written in a true frenzy of enthusiasm [...] The condition: that they must be printed right away." The publisher agreed and the new work was released in July already. Beneath the indication of the publisher, the title page bears the date 1849 in a relatively large type, something that was most uncommon in German music prints of that time. In a letter that Schumann sent with a freshly printed copy of the *Vier Märsche* op. 76 to Franz Liszt on 10 August, the composer clearly states the connection between the date and the revolutionary events in Dresden: "I am sending you something new – IV Marches – and would be happy if they pleased you. The date on it has a certain significance, as you can easily see. O times – O princes – O people!" The date was changed to 1851 in later printings. The times had changed, with a return to the restorative politics of the "Vormärz" period. Reminders of the uprisings of 1848 and 1849 were no longer wanted.

To this day, the four pieces have had a difficult time finding their public. Marches are not exactly what one expects from a lyrical, romantic composer like Schumann, so have often all too quickly been relegated to the category of musical militaria. Yet Liszt, who often was very positive towards Schumann's music, thought highly of the new work and wrote on 13 August in reply to Schumann's above-quoted letter: "The 1849 Marches are carved in stone – even if a bit on the short side, in my opinion. I have studied them – along with several of your other latest works – with great feeling."

Waldszenen op. 82

The forest is one of the most important metaphors of German Romanticism, and embodies a longing for harmony between man and nature that is typical of this artistic epoch. At the same time, however, it also incorporates the mysterious and dark, and the memory of times long past. Writers and poets such as Ludwig Tieck (in his novella *Wald-einsamkeit*), Eichendorff, Stifter, and many others frequently took up this metaphor and adorned it with ever-new imagery. Schumann, too, was held in thrall by the magnetism of the “romantic forest,” and with his *Waldszenen* op. 82 he effortlessly joined the ranks of those who sang its praises. Admittedly his music has patent allusions to the “idyllic,” a quality into which the romantic vision of the forest gradually devolved in the generation that followed, and which is found, say, in the drawings of Ludwig Richter.

Schumann composed his *Waldszenen* after finishing the score of his opera *Genoveva*, the last act of which is largely set in a forest. In his *Erinnerungen an Robert Schumann* his boyhood friend Emil Flechsig recounts that while working on *Genoveva* Schumann had “lying about in his room a large number of pictures and engravings with forests, stags, and scenes of the chase, claiming that they put him in the right mood for this work.” That was in the summer of 1848. Apparently the “climate of inspiration” retained its hold on him, and the result was the nine pieces of the *Waldszenen*, written in rapid succession at the end of 1848 and the beginning of 1849. Entries in his *Haushaltbücher* reveal that Schumann composed nos. 2–6 and 8 between 24 and 30 December 1848, with nos. 1 and 7 created on 1 and 3 January 1849. The overall concept behind the cycle is a representation of various experiences during a walk through the forest.

Initially Schumann’s work on the cycle came to an end with *Abschied*. The original wording of the title page of the autograph read *Waldszenen. / acht Clavierstücke / von / Robert Schumann. /*

Op. 93. (Forest Scenes / Eight Piano Pieces / by / Robert Schumann / Op. 93), with the date *d. 3ten Januar 49 / R. S.* (sometimes misread as “31st January”) added at the end of the final piece. Three days later, however, he produced a ninth piece, *Vogel als Prophet*, dated *d. 6ten Jan. 49* in the autograph.

Some time later Schumann jotted down, on the last page of the autograph, excerpts from six poems that he apparently intended to serve as mottos for the *Waldszenen*. It is, however, important to note that he only wrote them out after the nine pieces were already finished; indeed, three of the poems are taken from a collection by Gustav Pfarrius that did not even appear in print until 1850 (*Die Waldlieder*, published in Cologne). In other words, the six poems did not serve Schumann as a source of inspiration: it was only after the *Waldszenen* had been composed that he conceived the plan of assigning to the cycle and its individual pieces some lines of poetry as an aid to interpretation. The only motto that found its way into the print was that of *Verrufene Stelle*, all the others being crossed out in the autograph. Schumann wanted the title page to include the following stanza from Gustav Pfarrius’s above-mentioned collection of verse: “Komm mit, verlass das Marktgeschrei, / Verlass den Qualm, der sich dir ballt / Um’s Herz, und athme wieder frei; / Komm mit uns in den grünen Wald!” (“Come along, leave the tumult of the marketplace, leave the miasma that enshrouds thy heart, and breathe free once again: Come along with us into the green woods!”) The other lines of verse appear, next to the numbers to which they relate, in the *Comments*.

Surprisingly, it took Schumann a long time to prepare the new work for publication. One reason for this may have been his insecure professional status in Dresden and his resultant relocation to Düsseldorf, which was accompanied by a certain amount of unrest. Probably in August 1850 he had the nine pieces written out by his Dresden copyist Karl Gottschalk, perhaps for Annette Preusser, to whom the printed work is dedicat-

ed. A comparison with the autograph reveals that Schumann carefully revised it once again and made a number of corrections, changing several headings and reworking the final sections of nos. 6 and 7, *Herberge* and *Vogel als Prophet*. On 29 September he finally offered the *Waldszenen* to the Leipzig publisher Bartholf Senff for 16 louis d’or. Senff accepted them in a letter of 2 October, and Schumann duly forwarded the autograph manuscript on 8 October for use as an engraver’s copy: “Here are the *Waldszenen*, a piece that I have long been cultivating in my heart. May it bring you profit, and if not an entire forest, at least a sapling [*Stamm*] for your new business” (Schumann’s pun on *Stamm*, meaning both “tree trunk” and “steady customers,” is untranslatable). He returned the corrected proofs on 12 November, and the volume was issued that same month. The beautiful lithograph on the title page, by Friedrich Krätzschmer, shows a forest glade with a seated hunter, two hounds, and a tombstone in the foreground, perhaps in allusion to *Verrufene Stelle*. Oddly, the lithograph was slightly altered in later reissues: instead of the supine hound we now see the vanquished prey: a rabbit and two birds. The depiction of the forest also underwent several changes. Practically no changes were made to the musical text.

The new work quickly became very popular. One reason was surely that its technical demands were not all that difficult; another was, simply, that the pieces appealed to the general “poetic sensibilities” of the public at that time. To quote the critic of the *BERLINER MUSIKZEITUNG ECHO* (5 January 1851), one “takes delight in the enigmatic rustlings, the distant melodies, the mystical flow-ers in this magical musical forest, and wishes the composer many players capable of apprehending his essence and performing him with skill and understanding.” *Jagdlied* and *Vogel als Prophet* also soon appeared in separate editions. However, apart from domestic performances, the work lagged behind the composer’s more “inspired” early piano pieces. Nonetheless Liszt, in his

Schumann essay of 1855 (published in volume 4 of his *Schriften zur Tonkunst*), could still stress how marvellously the work “transports the listener with poetic fidelity to the fresh climes of the nordic forest.”

*

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 Hertrich

Préface

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.

Ce cinquième volume contient les op. 26–82. Comme connu, les vingt-trois premières œuvres que Schumann fit imprimer étant exclusivement des œuvres pour piano, les quatre premiers volumes de cette édition intégrale composent une unité chronologique, bien que toutes ces pièces appartiennent à des genres différents. Il n'en va pas de même des deux derniers volumes V et VI. Les trois premières œuvres du volu-

me V, le *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, les *Drei Romanzen* op. 28, mais aussi les *Scherzo*, *Gigue*, *Romanze und Fughette* op. 32 ont vu le jour entre le début de l'année 1838 et l'hiver 1839/40. Elles appartiennent ainsi encore à la première grande fournée d'œuvres pour piano, même si, les premiers grands cycles de lieder de Schumann – les op. 24, 25 et 29–31 – viennent s'intercaler entre ces œuvres. Puis, durant cinq ans, Schumann ne composa plus aucune œuvre pour piano à deux mains. Les *Vier Fugen* op. 72 n'ont vu le jour qu'en 1845, les *Vier Märsche* op. 76 et *Album für die Jugend* op. 68 trois ans plus tard, enfin au cours de l'hiver 1848/49 les *Waldszenen* op. 82.

Faschingsschwank aus Wien op. 26

Fin septembre 1838, Robert Schumann quitte Leipzig pour se rendre, via Dresde et Prague, à Vienne, où il arrive le 3 octobre. Même si le séjour dans la métropole de l'espace danubien fut dans l'ensemble une grande déception pour Schumann, c'est là cependant qu'il écrivit toute une série de compositions, presque uniquement des pièces pour piano, qui tiennent aujourd'hui encore solidement leur place dans le répertoire pianistique général. Il s'agit des œuvres suivantes: *Arabeske* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoreske* op. 20, *Novelletten* op. 21, et, vers la fin du séjour, en mars 1839, *Nachtstücke* op. 23 et *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, ainsi que les trois premiers numéros, *Scherzo*, *Gigue* et *Romanze* de l'op. 32.

La composition du *Faschingsschwank aus Wien* se heurte manifestement à plusieurs reprises à des difficultés. La première fois où Schumann mentionne l'œuvre dans son journal, en date du 20 mars 1839, il note: «Ai commencé avec bonheur un carnaval; cinq mouvements, mais je suis resté en panne. Mais je le terminerai.» L'œuvre fut composée en étroite proximité des *Nachtstücke* op. 23. La publication anticipée du numéro 4 de l'opus 26, *Intermezzo*, lequel paraît comme supplément de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, est présentée à cet endroit comme 'fragment' des *Nachtstücke* de Schumann. À cette date,

le *Faschingsschwank aus Wien* n'est encore nullement terminé, car le 24 janvier 1840, Schumann écrit encore à Clara: «J'ai travaillé ces derniers jours à mon Carnaval et il est terminé jusqu'à, ou plutôt sans la dernière feuille, mais je vais l'entamer dans une bonne heure. Il va t'amuser beaucoup mais il est assez épais, probablement dans les 30 feuilles.»

Bien que Schumann eut quitté Vienne dès le 5 avril 1839, les *Nachtstücke* et le *Faschingsschwank aus Wien* comme les autres œuvres composées lors de ce séjour paraissent chez Mechetti, l'éditeur viennois. Deux jours après son départ, le 7 avril, Schumann écrit à Clara que Mechetti «s'est montré extraordinairement obligeant et honnête [...] mais il voulait toutes mes futures compositions, ce à quoi je n'ai toutefois pas consenti.» Mechetti maintient cependant son accord de principe et, fin mai, début juin 1840, le compositeur envoya sa copie à graver de l'op. 26 à Vienne. La dédicace de l'œuvre à Simonin de Sire, de Dinant, l'un des premiers admirateurs de la musique schumanienne hors Allemagne, n'était pas prévue dès le début. Schumann voulait à vrai dire lui dédier les *Drei Romanzen* op. 28. C'est seulement lorsqu'il pria, le 24 août 1840, la maison d'édition de lui envoyer les épreuves qu'il nomma Simonin de Sire comme nouveau dédicataire. Il n'est plus possible de constater aujourd'hui qui était le premier destinataire. Le 10 novembre 1840, Schumann écrit en ces termes à de Sire: «Le fait que je ne vous ai pas oublié vous sera prouvé au plus tôt par une composition publiée à Vienne: il s'agit du Carnaval de Vienne, où j'ai inscrit votre nom. Puissiez-vous la considérer d'un œil bienveillant et puisse le morceau vous plaire également.» Cependant, la publication se trouve encore différée de plusieurs mois. C'est en août 1841 que l'édition est enfin prête.

La nouvelle œuvre de Schumann reçoit auprès de la critique un accueil on ne peut plus favorable. Un long article paru le 17 janvier 1844 dans la ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG, article consacré aussi à de nombreuses autres de ses compositions pour piano, qualifie

le *Faschingsschwank aus Wien* de «pendant des Carnevalsscenen» (*Carnaval* op. 9). «De toutes parts ce sont des éclairs humoristiques; de tous côtés s'élèvent en l'air les fusées de l'esprit et de la joie exubérante, autour de nous furent les feux jaillissants de l'espiègle moquerie et de la pétulance la plus folâtre, par exemple aux pages 7 et 8–9 [= N° 1, M. 282 ss.], là où entre autres, le motif suranné, [apparaissant aussi dans le Carnaval où il est dénommé *Thème du XVIIIème Siècle* dans la *Marche des Davidsbündler*], ce motif proprement petit-bourgeois et philistin – “Quand le grand-père prenait la grand-mère” – produit un contraste grotesque et crée un effet rococo des plus comiques. Sans conteste, l'Intermezzo N° 4 est sur le plan musical le plus riche de contenu de ces fantaisies, c'est aussi celui qui nous plaît le plus de toute la collection. – Comment cependant un compère aussi ténébreux [...], qui vous regarde de façon tellement lugubre et menaçante derrière sa visière en miß mineur, pouvait-il [...] se perdre dans cette ambiance aussi joyeuse, cela n'est certes pas à prévoir. En tout cas, le ton rude, grave et sévère ne convient pas pour une “farce”. Une fois surmonté tant bien que mal cet “Intermezzo”, on respire bien fort et à fond, comme si l'on se sentait délivré d'un sortilège malfaisant, et on voudrait s'écrier ce que, chez Shakespeare, Orlando dit à Maître Jacques: “Je me réjouis de votre départ: Au plaisir, cher Monsieur Mélancolie!”»

Drei Romanzen op. 28

Contrairement à ce qui vaut pour la plupart des autres œuvres du compositeur, les notes personnelles, journaux intimes et *Haushaltbücher* de Schumann ne comportent guère d'indications relatives aux *Drei Romanzen* op. 28. C'est seulement dans les *Haushaltbücher* que l'on trouve sous la date du 6 octobre 1840 une brève mention par laquelle Schumann entendait de souvenir du montant des honoraires qu'il avait perçus pour l'opus 28: «Touché 23,-- de Breitkopf et Härtel pour l'opus 28.» C'est ainsi une lettre de Schumann à Ernst Adolph Becker, en date du 11 décembre 1839,

qui renseigne au moins sur la date probable avant laquelle cette œuvre fut écrite. On peut y lire: «J'ai beaucoup travaillé ces jours-ci et noté au propre trois cahiers de diverses compositions; je te dédie l'une d'entre elles – veux-tu trois *Nachtstücke* ou trois *Romances* ou encore 2 *Blumenstücke*.» (Becker se décide apparemment pour les *Nachtstücke*, ceux-ci paraissant en juin 1840 avec une dédicace à son intention.) Schumann a certes inscrit *Weihnachten 1839* comme date de composition sur la page de garde de l'exemplaire personnel du compositeur de la première édition conservé à la Robert-Schumann-Haus de Zwickau, mais cette date se réfère plutôt au fait qu'il avait fait parvenir les *Drei Romanzen* à Clara comme cadeau de Noël. On retrouve la même date sur la page de titre autographe de la copie de la dédicace pour Clara (cf. la description exacte des sources dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition). Clara réclame aussi la dédicace de l'œuvre et proteste lorsque, dans une lettre du 30 décembre 1839, Schumann lui fait savoir qu'il a l'intention «[de dédier] les *Romances* à Simonin de Sire, de Dinant», et il lui précise: «Pendant que je composais, j'ai tout d'abord songé à toi; mais les deux œuvres [*Romances* et *Nachtstücke*] ne m'ont pas semblé assez bonnes pour toi, suffisamment dignes de toi.» Clara proteste et rétorque le 1^{er} janvier 1840 que pour sa part elle revendique tout à fait les *Romances*: «Comme je suis ta fiancée, tu dois absolument me dédier encore quelque chose et là je ne connais rien de plus délicat que ces trois *Romances*, en particulier celle du milieu, en vérité le plus beau duo d'amour.»

Tout en appréciant beaucoup les *Romances*, Clara conseille cependant à son fiancé de «revoir encore une fois attentivement les pièces». Il suit effectivement ce conseil et lui répond le 8 janvier 1840: «C'est avec un vrai plaisir secret que j'ai révisé les *Nachtstücke* et les *Romances* [...]. Il y a d'ailleurs pas mal de choses qui ne me conviennent guère dans ces compositions et je vais encore les laisser reposer un moment.» Schumann a dû effectuer les corrections cor-

respondantes dans une deuxième copie ayant servi ultérieurement de copie à graver et qui a malheureusement disparu aujourd'hui. La copie déjà mentionnée de la dédicace pour Clara ainsi qu'un autographe du n° 2 correspondent en tout cas encore à une version qui diffère de celle imprimée ultérieurement. Dans le premier *Intermezzo* de la *Romance* n° 3 en particulier, Schumann procède encore à des changements considérables. On ignore à quel moment ce remaniement eut lieu, mais il est probable que Schumann l'a terminé à la mi-mars. On trouve à cette date dans le livre de correspondance de Schumann (n° 51) le résumé suivant d'une lettre adressée à l'éditeur Tobias Haslinger, à Vienne: «Lui ai annoncé les *Romances*, que j'ai aussitôt envoyées par Hermann. Ai demandé 40 Th. [Thaler] d'honoraires.»

Schumann semble aussi avoir proposé sa nouvelle œuvre aux deux éditeurs berlinois Bote & Bock et Schlesinger. Mais finalement, elle parut au mois d'octobre 1840 chez Breitkopf & Härtel. La dédicace ne s'adresse ni à Simonin de Sire – celui-ci reçoit à la place le *Faschingsschwank* op. 26, publié 9 mois plus tard – ni à Clara, à qui Schumann avait offert comme cadeau de fiançailles le cycle de *lieder Myrthen* op. 25. Le comte Heinrich von Reuß-Köstritz, à qui furent finalement dédicacées les *Romances* op. 28, vivait à Erfurt. Grand admirateur de la musique de Schumann, il était depuis 1836 lié d'amitié avec le compositeur.

La notation de la *Romance* n° 2 sur trois portées dans la première édition attire l'attention. Dans les deux sources conservées, Schumann s'est contenté d'utiliser les deux portées habituelles. En raison d'une technique pianistique toujours plus raffinée, certains compositeurs avaient pris l'habitude de rajouter une troisième portée supplémentaire. Schumann quant à lui se prononce à plusieurs reprises contre une telle pratique, en 1836 d'abord dans sa critique d'une œuvre de Francesco Pollini, et une seconde fois, après la publication des *Romances*, dans une lettre adressée le 10 novembre 1840 à Simonin de Sire:

«Je ne suis pas tout à fait d'accord avec la façon dont vous notez (sur trois portées) – dans quelques cas cela facilite les choses, mais en général cela rend plus difficile à mon avis la rapide jouissance.» Apparemment, la *Romance* en Fa# majeur représente pour Schumann un tel cas particulier.

Même si Schumann ne considère pas les *Romanzen* op. 28 comme suffisamment valables pour les dédier à sa fiancée Clara, il les compte néanmoins quelques années plus tard au nombre de ses œuvres les plus réussies. Dans une lettre du 5 mai 1843 adressée au compositeur et musicographe Carl Koßmaly, de Stettin, Schumann écrit: «Parmi les compositions pour piano que je considère comme les meilleures, je n'ai malheureusement pas réussi à mettre la main sur un seul exemplaire; je crois que ce sont les suivantes: les *Kreisleriana*, 6 (8) *Fantasiestücke*, 2 recueils de *Novelletes* et un recueil de *Romances*. Ces quatre dernières sont justement les dernières compositions pour piano que j'ai écrites.» Même si l'on ne partage plus au-jourd'hui un tel jugement, les *Romanzen* n'en tiennent pas moins une place non négligeable dans l'œuvre pour piano de Schumann, et la n° 2 fait sans nul doute partie de ses plus belles inspirations mélodiques.

Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32

L'édition de cet opus n'est pas due à l'éditeur principal de la présente édition intégrale des œuvres pour piano de Schumann, mais à Wiltrud Haug-Freienstein qui est également l'auteur des remarques qui suivent; elles sont reproduites ici dans une version légèrement abrégée par rapport au texte paru dans l'édition séparée.

On a déjà signalé à propos du *Faschingsschwank aus Wien* que les trois premières pièces de cet opus figurent parmi les œuvres pour piano composées en 1838/39 à Vienne. La *Gigue* parut encore en février 1839 en compagnie d'œuvres de J. S. Bach, J. J. H. Verhulst et Louis Hetsch dans la série *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit* (que Schumann publiait depuis 1838 au

titre de supplément de sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. Le 9 juin 1839 il écrivait à ce sujet à Clara: «Gigue, je ne sais pas exactement moi-même; c'est une vieille danse disparue, ternaire, avec des entrées type fugue. Ça te plaît?»

La *Fughette* parut tout d'abord séparément. Elle avait été initialement prévue pour l'Album Mozart, rédigé par August Pott (chef de pupitre et maître de chapelle de la Cour, à Oldenburg). En octobre 1839, Schumann note dans son journal: «Ai peu travaillé avec toutes ces distractions. Une petite fuguette en sol mineur que j'ai cédée pour l'Album Mozart». Cependant, il la reprend en mai 1840 pour la publier en juin 1840 dans le 10^e cahier des suppléments musicaux de la *NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*.

Contrairement à ces deux pièces, le *Scherzo* et la *Romanze* parurent pour la première fois en février/mars 1841 dans la première édition complète (en même temps que la *Gigue* et la *Fughette*), chez Schuberth & Co. (Hambourg et Leipzig). Dans une lettre à Schumann du 18 décembre 1840, l'éditeur Julius Schuberth lui conseilla de donner aux quatre pièces un titre commun et suggéra celui de «Pièces romantiques». L'énumération quelque peu encombrante des quatre titres subsista cependant. L'œuvre est dédiée à la pianiste Amalie Riefel (1822–77), qui avait été pour un temps élève de Schumann et que celui-ci appréciait fort. Clara écrit en septembre 1840 dans son journal: «J'ai en la Riefel une dangereuse rivale dont Robert [...] préfère l'exécution de ses œuvres à la mienne [...] Il dit qu'elle joue les choses de façon plus exacte.» Et Schumann s'exprime comme suit sur ses débuts, en décembre 1840, au Gewandhaus de Leipzig: «Son habileté est très grande, son jeu personnel, souvent poétique, et puis comme elle se consacre totalement à son art, avec une volonté de fer qui lui est restée propre malgré un tempérament d'artiste quasi impétueux.»

Les pièces pour piano de l'opus 32 sont le fruit de l'intérêt particulier porté par le compositeur à Bach et Mozart. Elles unissent la tradition contrapuntique à l'insouciance et la légèreté de la »muse

facile». Avec la *Gigue* et la *Fughette*, Schumann donne pour ainsi dire une preuve de son savoir-faire artisanal. Le *Scherzo* et la *Romance* se situent dans la tradition viennoise tout en étant manifestement empreints de romantisme. Ces pièces de caractère, plutôt courtes et ne présentant pas de grandes difficultés, n'étaient certainement pas conçues à l'origine comme morceaux de concert. C'est ainsi qu'on ne connaît pas du vivant de Schumann de création publique de l'ensemble de ces quatre œuvres. Clara interpréta les n° 3 et 4 en privé privé mais aussi, quoique séparément, en concert public.

C'est l'exemplaire personnel de Schumann de la première édition complète qui constitue la source principale de notre édition. À cet égard, on ignore si une copie a servi de copie à graver. En ce qui concerne les n° 2 et 4, il existe des autographes, qui ont probablement servi de copies à graver pour la publication anticipée dans la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*.

Album für die Jugend op. 68

«Les morceaux que les enfants apprennent habituellement au cours de piano sont si mauvais que Robert a eu l'idée de composer et publier un cahier (une sorte d'album) renfermant uniquement des petites pièces pour enfants. Il a déjà écrit une série de petites pièces charmantes.» Telle est la réaction de Clara, dans son journal, à un cadeau d'anniversaire fait par Schumann à sa fille aînée, Marie: un petit album de «petites pièces pour le piano / à l'occasion du 7^e anniversaire de Marie / le 1^{er} septembre 1848 / fait par papa.»

Ce manuscrit, connu par la suite sous le nom de «Klavierbüchlein» (Petit livre de piano) ou encore «Geburtstagsalbum für Marie» (Album d'anniversaire pour Marie), était pour ainsi dire la semence d'où allait naître l'un des recueils les plus populaires de pièces pour piano, l'*Album für die Jugend*. Après l'anniversaire de sa fille, Schumann se met apparemment tout de suite au travail pour réaliser son «idée de l'album pour enfants». Les 3, 4 et 5 septembre, il note dans son *Haushaltbuch*: «Nombreuses

petites pièces pour enfants» et dès le 9 septembre, il constate: «Album pratiquement achevé.» Mais comme le signalent les mentions des 10, 11 et 12 septembre, de «nouvelles pièces» viennent s'ajouter, et le 19, encore «quatre petites pièces pour enfants». Le *Haushaltbuch* et les datations d'un important recueil factice d'ébauches nous renseignent aussi sur les dates de composition plus précises de divers numéros: *Erinnerung* (N° 28) est composé le 2 septembre 1848, *Fremder Mann* (N° 29) le 4, *Sylvesterlied* (N° 43) le 5, *Mignon* (N° 35) le 8, *Rundgesang* (N° 22) le 13, *Weinlesezeit* (N° 33) le 21, les deux pièces intitulées *Winterszeit* (N°s 38 et 39) le 22 septembre 1848. Ce recueil factice (pour une description plus précise cf. les *Bemerkungen* ou *Comments*) contient de nombreux morceaux que Schumann n'a pas retenus pour la publication de l'Album; certes quatre d'entre eux furent joints à la copie à graver mais ont été rayés après coup. Il s'agit au total de 16 numéros, dont neuf seulement sont à peu près complets. Ces neuf, plus deux autres, qui ne sont parvenus que par le «Klavierbüchlein für Marie», sont reproduits à l'appendice I de la présente édition. Même à supposer que Schumann ait encore effectué des modifications sur les différents morceaux, qui donnent en partie une impression d'inachevé, il a quand même paru important à l'éditeur d'inclure dans cette édition la totalité des compositions écrites en relation avec l'*Album für die Jugend*. Il comprend 62 pièces au total: 54 compositions originales de Schumann, dont 11 n'ont pas été prises en compte à l'édition, ainsi que 8 pièces d'autres compositeurs; ces dernières devaient, dans le cadre d'un autre projet pédagogique, former un «cours d'histoire de la musique» s'appuyant sur des exemples pris chez divers compositeurs anciens et contemporains.

Il était prévu de prendre des morceaux de Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Spohr et Mendelssohn. Il ne fut finalement conservé, respectivement, qu'un petit morceau de Bach, Gluck, Mozart, Weber et Schubert et deux morceaux de Beethoven. Sur ces huit pièces, cinq –

celles de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven (appendice II, N° 7), et Schubert – nous ont été transmises avec le «Klavierbüchlein für Marie» mais faisaient en fait partie de la copie à graver de l'*Album für die Jugend*, à l'origine une sorte de collection de feuilles volantes réunie par Schumann et Clara, d'où le compositeur extrayait au fur et à mesure tous les morceaux du «cours d'histoire de la musique». Seule la *Trinklied von C. M. v. Weber*, l'un des deux morceaux de Beethoven et le morceau de Gluck (appendice II, N°s 3, 5 et 6) furent d'abord conservés, puis rayés. Les huit morceaux du «cours d'histoire de la musique» sont reproduits dans l'ordre chronologique dans l'appendice II de cette édition (pour une description précise de la copie à graver cf. les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Le 17 septembre 1848, Schumann envoie une première copie à graver à Breitkopf & Härtel; il est encore incomplet, quelques morceaux n'ayant été composés qu'après cette date. Dans le «Briefbuch» il notait: «Avec l'album pour les enfants pour examen. – Ai demandé 50 louis d'or d'honoraires [...] 15 exemplaires d'auteur – Sous réserve du droit de propriété pour la France et l'Angleterre. Diverses choses concernant la présentation de l'album pour les enfants.» Voilà qu'en moins de quatre semaines naît un album qui va influencer de façon décisive la culture musicale bourgeoise de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui n'a guère perdu jusqu'à aujourd'hui de son attractivité.

Connaissant, vu d'aujourd'hui, le succès de l'*Album für die Jugend*, on ne peut que s'étonner de l'accueil des plus réservés que Breitkopf & Härtel réserva à cette nouvelle œuvre: Schumann avait émis le désir que non seulement la page de titre, comme cela se fera plus tard, soit ornée de dessins, mais aussi quelques-unes des pièces. Comme le titre prévu était *Weihnachtsalbum für Kinder*, il insiste pour que la parution ait encore lieu en décembre. Le prix de revient de la publication et les honoraires apparaissent trop élevés à la maison d'édition, de plus il ne semble guère possible de respecter le délai de parution.

Schumann renonce finalement à l'illustration des morceaux individuels et réduit à 40 louis d'or sa demande d'honoraires. Malgré cela, et bien que des planches d'essai aient déjà fabriquées, Breitkopf renonça à éditer l'œuvre.

Schumann s'adressa alors à l'éditeur hambourgeois Julius Schuberth, qui, de son côté, dans une lettre du 13 octobre 1848, lui donna spontanément son accord: «Bien, je garde aveuglément le manuscrit et vous propose en cette terrible période [le pays traverse en 1848/49 une révolution], au lieu de cinquante, quarante louis d'or! En toute bonne foi, je ne peux pas vous donner plus. Vous n'allez pas refuser mon offre; songez donc: avant que j'aie votre réponse [...] il se sera écoulé trop de temps pour pouvoir encore être prêt à Noël.» Quatre jours après, la gravure débutait déjà à Leipzig. Il ne restait plus qu'à se mettre d'accord sur la configuration du titre, à propos de laquelle avait principalement échoué l'acceptation du manuscrit par Breitkopf & Härtel. Schumann tient énormément à une présentation spécialement belle de l'album et il se peut effectivement que celle-ci ait contribué au succès de l'édition. Le peintre Gustav Ferdinand Metz initialement pressenti pour la lithographie du titre avait décliné la commande le 7 octobre. Sur sa recommandation, Schumann s'adresse le 25 octobre au fameux dessinateur et illustrateur Ludwig Richter, qui se déclare effectivement prêt à concevoir une illustration pour le titre. Les quatre vignettes en coin, disposées de haut en bas et de droite à gauche, représentent les quatre saisons; trois d'entre elles illustrent ainsi en même temps les N°s 15, 24, 33 et 38/39, soit *Frühlingsgesang*, *Ernteliedchen*, *Weinlesezeit* et *Winterszeit III*. Les trois petites scènes de gauche se rapportent, de haut en bas, aux pièces N°s 22, 10 et 16, *Rundgesang*, *Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend* et *Erster Verlust*; celles de droite illustrent les N°s 35, 12 et 8, *Mignon* (déjà décrite chez Goethe comme «la jeune funambule»), *Knecht Ruprecht* et *Wilder Reiter* (titre initial: *Wilder Schaukelpferdreiter*). Les *Lebenserinnerungen* de Ludwig Richter, publiées

par son fils Heinrich, rapportent que le peintre rendit visite au compositeur «afin, conformément au souhait de Schumann, de se faire jouer par sa femme [Clara] les morceaux qu'il [Schumann] souhaitait voir illustrés par des vignettes. Pendant que jouait sa femme, le compositeur était assis à côté d'elle, la tête inclinée et les paupières mi-closes, chuchotant au début de chaque morceau le titre correspondant ainsi que quelques commentaires explicatifs.»

L'illustration conçue par Richter n'est finalement utilisée que pour le titre intérieur. La couverture extérieure est plus simple, seulement ornée d'un joli liseré décoratif; elle seule porte la mention *Album für die Jugend* qui s'imposera plus tard comme titre général de l'œuvre. Le titre *Weihnachtsalbum* (Album de Noël) avait été abandonné à la demande de Schuberth afin que, comme il l'écrit à Schumann, l'Album puisse s'écouler «continuellement et quotidiennement». Les deux pages de titre portent l'indication «40 pièces pour piano». Mais en fait, cette première édition comprend déjà les mêmes 43 pièces constitutives de la «Deuxième édition augmentée d'un appendice», parue en décembre 1850 et annoncée dans la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, édition comportant plusieurs petites corrections du texte musical. L'annexe littéraire évoquée plus haut, les *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln*, est également reproduite dans notre édition. Bien qu'une grande partie soit déjà contenue dans le recueil factice d'ébauches précédemment mentionné, c'est seulement à l'automne 1849 que Schumann les classe et les met au propre, puis les inclut dans la nouvelle édition de décembre 1850. Elles étaient déjà parues auparavant sous une forme légèrement modifiée, le 28 juin 1850, comme supplément N° 36 de la *NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*; Schumann les intègre aussi plus tard dans ses *Gesammelte Schriften*. Une édition de l'*Album für die Jugend* publiée en 1859, incluant en outre les *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118, reproduit les *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln* dans une version en trois langues. Franz Liszt est l'auteur de la traduction en

français, la traduction anglaise est du compositeur anglais Henry Hugo Pier-son.

D'emblée, l'*Album für die Jugend* reçoit un accueil fantastique de la part du public. En 1850, Schuberth fait paraître l'annonce suivante dans le premier numéro d'août de la revue *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT*: «La sensation causée par "l'Album" pour piano à 2 mains de R. Schumann, jamais encore un tel exemple ne s'est produit dans la littérature musicale classique. Pour l'honneur du public mélomane allemand, disons ici publiquement qu'en dépit du prix élevé de 3 thaler, il s'est vendu dans un délai d'un an une édition de près de 2.000 exemplaires et que la demande sur cette œuvre qui, tant pour le goût musical que pour le jeu pianistique, exerce un effet durable, favorable à l'art, est toujours en progression.»

Dans une critique d'Alfred Dörffel parue le 26 février 1849 dans la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* et soigneusement conservée par Schumann dans sa collection d'échos de presse, on peut lire l'appréciation suivante: «Les petites pièces produisent un effet tout immédiat et touchent sûrement grâce à leur simplicité, certainement aussi grâce à la force naturelle qui réside en elles. Elles sont pour les jeunes, car la compréhension de ceux-ci les rejoint, est nourrie par elles. La pure joie enfantine, [...] le chagrin propre des petits s'expriment dans ces sonorités; [...] tout leur petit monde se traduit en elles. Et l'adulte rajeunit au contact de ces poèmes comme à celui des jeunes, il respire leur fraîcheur, connaît une nouvelle jeunesse sous leur influence directe. Ce qui, dans les *Kinderscenen* [opus 15], représente pour lui un lointain éloigné, le passé, est désormais proximité, vie présente; les souvenirs sont en même temps pour lui son propre vécu.»

Dörffel rejoint ainsi directement l'avis propre de Schumann, qui écrivait à ce propos à Carl Reinecke, le 6 octobre 1848: «Elles [les pièces de l'*Album für die Jugend*] se distinguent tout à fait des *Kinderscenen*. Celles-ci sont des rétrospectives d'un homme d'un certain âge pour des personnes d'un certain âge,

alors que l'Album de Noël renferme plus de visions prospectives, d'intuitions, d'états futurs à l'intention des plus jeunes [...] de toutes mes compositions, je crois que ce seront les plus populaires.»

Vier Fugen op. 72

Dans une lettre de Robert Schumann à Felix Mendelssohn Bartholdy, datée du 5 décembre 1845, on peut lire les lignes suivantes: «C'est pour moi-même à la fois singulier et prodigieux que presque chaque motif qui se forme en moi recèle les caractéristiques de multiples combinaisons contrapuntiques, et ce sans que je pense le moins du monde à constituer des thèmes autorisant de telle ou telle manière l'utilisation du style sévère. Cela résulte involontairement, sans réflexion de ma part, et représente quelque chose de naturel, de spontané.» Vu l'aversion développée par Schumann pour les études contrapuntiques dispensées par son professeur Heinrich Dorn, une telle déclaration apparaît pour le moins surprenante, même si l'on considère que par ailleurs, son écriture pianistique présente d'emblée une sorte de pseudo-polyphonie se reflétant entre autres dans le fait que le compositeur a généralement l'habitude d'utiliser non pas une notation sous forme d'accords mais des hampes séparées. Mais le passage cité n'a plus rien d'étonnant si l'on tient compte du fait qu'il date de la fin d'une année où Schumann s'est occupé tout spécialement des formes contrapuntiques et où il a écrit quatre grandes fugues: les *Studien für Pedalflügel* op. 56 (Études pour piano à pédalier ou Études canoniques), les *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58 (Quatre Esquisses pour piano à pédalier), les *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 (Six Fugues sur le nom de BACH pour orgue ou piano à pédalier) et les *Vier Fugen* op. 72. Le petit *Canon*, publié huit ans plus tard par Schumann comme pièce finale des *Albumblätter* op. 124, provient également de cette «année de la fugue».

On trouve dans les journaux de Robert et Clara de nombreuses notes qui se rapportent à cette nouvelle «passion». Clara s'exprime de façon circonstanciée

le 23 janvier 1845: «Aujourd’hui nous avons entamé des études contrapuntiques, ce qui malgré la difficulté m’a procuré une grande joie, car j’ai bientôt vu, ce que je n’aurais jamais cru possible, une fugue construite par moi-même et bientôt plusieurs, car nous avons poursuivi régulièrement chaque jour les études. Je ne saurais assez remercier Robert pour sa patience à mon égard et je me réjouis doublement quand quelque chose me réussit [...] Mais lui-même s’est trouvé aussi entraîné dans une passion pour la fugue.»

D’après les notes de ses *Haushaltbücher*, Schumann composa ses *Vier Fugen* op. 72 entre le 23 février et le 20 mars. Clara composa également six préludes et fugues au cours de cette période, dont trois sur des thèmes de J. S. Bach, trois sur des thèmes de Robert. Dans une lettre du 23 mai 1845, Schumann propose des compositions de Clara aux Éditions C. F. Peters, écrivant dans la lettre d’accompagnement que c’est «probablement la première fois qu’une artiste s’est essayée dans ce genre certes beau mais difficile». Mais aucun accord n’est conclu et les trois Préludes et Fugues sur des thèmes de son époux sont finalement publiés chez Breitkopf & Härtel comme opus 16.

Pour des raisons inconnues, Schumann ne s’occupera que quatre ans plus tard de la publication de ses propres quatre fugues. Seule la Fugue n° 3 paraît en prépublication dans l’*Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Toonkunst. Nr. 7* (Album de la Société pour la promotion de la musique). Avec une lettre du 28 mai 1845, Schumann avait envoyé un manuscrit de la pièce à cette société avec laquelle il était en relation depuis la fin des années 1830. Il y exerçait les fonctions de membre du jury et établissait des expertises pour les compositions reçues par la société. En juin 1844, il était nommé «membre du Mérite» de la société.

Avant la mise sous presse des quatre fugues, Schumann les soumet une nouvelle fois à une révision minutieuse, effectuant à cette occasion des changements à de nombreux endroits. La fugue en fa mineur publiée dans l’Album de la

société est corrigée à quelques endroits, elle aussi, si bien que les deux versions imprimées ne concordent pas entre elles. La lettre par laquelle le compositeur propose finalement les fugues, le 19 novembre 1849, à la maison d’édition André (Offenbach) est intéressante. «Je sais, écrit-il, que les fugues représentent un article difficilement praticable et je voudrais signaler sous ce rapport qu’il ne s’agit pas de trouver en elles (les fugues) des fugues formelles spécialement arides; ce sont, je le crois du moins, des pièces de caractère sous une forme seulement plus stricte». Ce passage de la lettre revêt une importance dans la mesure où selon la conception musicale de Schumann, «caractère» est un terme bien défini. Dans un article conçu dès 1834 pour un dictionnaire de conversation à l’usage des dames, Schumann écrit déjà: «“de caractère, musical” définit une composition lorsque s’exprime à travers elle de façon prédominante une conception, que celle-ci s’impose de telle sorte qu’aucune autre interprétation n’est possible [...] La musique “de caractère” se distingue de la musique pittoresque dans la mesure où elle expose les états d’âme alors que celle-ci décrit les “états de vie”; la plupart du temps elles sont mêlées». Malheureusement, Schumann ne s’est pas exprimé quant au caractère des *Vier Fugen* op. 72.

André refuse cependant de prendre en charge l’édition. Les *Fugen* op. 72 sont finalement éditées en septembre 1850, par l’éditeur Friedrich Whistling, Leipzig. Dans son livre de correspondance, Schumann note au 19 avril 1850: «Whistling. Avec chant populaire [Volklied] (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Proposé celui-ci et les Fugues pour 10 louis d’or. Sinon, renvoyer sans délai les manuscrits et demande pour 1–2 ex. du 1^{er} cahier des ballades pour chœur [= op. 67].»

Carl Reinecke (1824–1910), le dédicataire, a été quelque temps collègue de Schumann au Conservatoire de Leipzig. Les deux hommes étaient liés d’amitié et Schumann, depuis l’asile d’Endenich, écrit encore combien il se réjouit «que Reinecke soit venu à Barmen pour y occuper le poste de directeur de Musique».

Vier Märsche op. 76

Malheureusement très peu jouées, les *Vier Märsche für Pianoforte* op. 76 de Robert Schumann sont de la musique «politique» et quelques éclaircissements sur les circonstances de leur composition pourront être utiles à la compréhension. Schumann était un homme très intéressé par la politique – non pas un révolutionnaire actif comme Richard Wagner par exemple, mais malgré tout de conviction foncièrement républicaine. Les événements politiques du printemps 1848 l’avaient déjà beaucoup interpellé, lorsque dans toute l’Europe s’étaient levées des révoltes contre des autorités bien trop conservatrices.

Drei Freiheitsgesänge (Trois chants pour la liberté) WoO 4 – *Zu den Waffen, Schwarz-Rot-Gold* et *Deutscher Freiheitsgesang* – écrits dès avril 1848 et joués en mai et juin à Dresde, en sont les retombées artistiques. Pour autant, si Schumann avait considéré les événements de 1848 avec plus ou moins de distance, il fut témoin direct du soulèvement de Dresde au mois de mai de l’année suivante. Le 28 mars 1849, l’Assemblée Nationale à Francfort avait enfin adopté la constitution d’empire et élu le roi prussien Frédéric Guillaume IV empereur d’Allemagne. Dès le 3 avril, celui-ci avait cependant annoncé à une délégation de cette même assemblée ne pouvant accepter la charge d’empereur qu’avec l’assentiment de tous les souverains allemands, avant de se désister définitivement et officiellement le 28 avril. Le roi de Saxe, quant à lui, avait également rappelé sa délégation de Francfort. Événements qui eurent pour conséquence une rébellion ouverte entre le 5 et le 9 mai, à Dresde.

Dans le *Haushaltbuch* de Schumann figurent les mentions suivantes: «Sortie à Plauenscher Grund – c’est la révolution ici» (3 mai); «La Révolution – promenade avec Clara – les morts – la terrasse de Brühl – le soir à travers la ville – en état de révolution» (4 mai); «Ceux qui cherchent – notre fuite – le chemin de fer – la Révolution [...] étrangeté partout – à Maxen – [ajout ultérieur:] chant printanier à deux voix [op. 79 n° 19]» (5 mai); «Terribles nouvelles –

jour de pluie à Maxen – [ajout ultérieur:] «La cloche ambulante» [op. 79 n° 18]» (8 mai).

La famille Schumann a d'abord fui son appartement de Dresde pour se réfugier à Maxen, dans la propriété d'un ami, le Major Serre, puis, le 11 mai, dans la petite ville de Kreischa, toute proche. Ce n'est que le 12 juin qu'ils retournent à Dresde. Les brèves notes portées par Schumann dans le *Haushaltbuch* recourent exactement les relations plus détaillées de cette passionnante époque que livre Clara dans son journal. Sa remarque du 18 mai est, à cet égard, particulièrement intéressante: «La façon radicalement opposée dont les horreurs extérieures éveillent en lui (Robert) des sentiments poétiques me semble étrange. Tous les airs [*Liederalbum für die Jugend* op. 79] sont nimbés d'une parfaite sérénité, tout m'y apparaît comme une sorte de printemps, enjoué comme les fleurs.»

Le fait que Schumann continue en effet à composer imperturbablement pendant cette période corrobore l'observation étonnée de Clara. L'évocation des deux lieder de l'opus 79 dans les notes reproduites plus haut le prouve, même si ces mentions n'ont été écrites qu'après coup. Cependant, outre les «fleurs enjouées», le *Liederalbum*, le *Minnespiel* op. 101 et les *Jägerchöre* op. 137 publiés à titre posthume, il écrit parallèlement toute une série d'œuvres très sérieuses et mélancoliques (motet *Verzweifle nicht im Schmerzenstal* op. 93, *Gesänge* et *Requiem für Mignon* op. 98a/b, *Nänie* op. 114 n° 1). Pour ce qui concerne ces trois derniers opus, on peut supposer qu'ils ont été composés sous l'impression du soulèvement et de ses morts, qui ont dépassé le nombre de 3.000.

Les quatre marches, cinq à l'origine, incarnent davantage une évocation de l'aspect militaire des événements. Elles furent composées entre le 12 et le 15 juin. Avant la publication, Schumann élimina la quatrième marche, composée en même temps que la troisième. Elle ne paraîtra que deux ans et demi plus tard, en guise de pièce finale des *Bunte Blätter* op. 99.

Dans son journal Clara décrit ces nouvelles pièces comme «particulièrement brillantes et originales. Ce sont des marches populaires à l'effet pompeux. Il va les faire publier très bientôt.» En effet, Schumann n'eut de cesse que de faire publier ce nouvel opus aussi rapidement que possible, si rapidement qu'il ne prit pas le temps de faire réaliser des copies des originaux et livra directement les manuscrits en guise de support de gravure. Dès le 17 juin, c'est-à-dire deux jours seulement après avoir terminé la marche finale, il les envoya à l'éditeur de Leipzig Friedrich Whistling accompagnées d'un mot: «Vous trouverez ci-joint quelques marches – pas de ces vieilles marches de Dessau [marche célèbre du 18^{ème} siècle], mais plutôt des marches républicaines. Je ne savais quel autre exutoire donner à mon excitation – elles ont vraiment été écrites en plein dans le feu de l'action [...]. Condition: elles doivent être imprimées tout de suite.» L'éditeur donna son accord et le nouvel opus fut imprimé et rendu disponible dès avant la fin du mois de juin. Sous la mention de l'éditeur, figure sur la page de titre la date de 1849 en relativement gros caractères, particularité très inhabituelle dans le domaine de l'édition musicale en Allemagne à cette époque. Qu'il s'agisse là d'une façon de mettre en avant le lien avec les événements révolutionnaires de Dresde apparaît clairement dans une lettre adressée le 10 août par Schumann à Liszt, en accompagnement d'un exemplaire fraîchement imprimé des *Vier Märsche* op. 76: «Je joins une nouveauté – IV marches – cela me fera plaisir si vous les approuvez. L'année qui y figure a cette fois une signification, vous n'aurez aucun mal à le comprendre. Ô Époque – Ô Princes – Ô Peuple!». Cependant, la mention de l'année fut modifiée sur les éditions suivantes, passant de 1849 à 1851. Les temps avaient changé, politiquement on était revenu à la restauration des conditions antérieures. Le souvenir des années de soulèvement 1848 et 1849 n'était plus de mise.

Ces quatre pièces ont encore à ce jour du mal à trouver l'adhésion du public. Les marches ne sont pas exactement ce

que l'on attend d'un compositeur romantico-poétique comme Schumann et sont classées un peu rapidement parmi les musiques typiquement militaires. Liszt cependant, comme très souvent bien disposé envers la musique de Schumann, apprécia cette nouvelle œuvre et écrivit le 13 août dans sa réponse à la lettre citée plus haut: «Les marches 1849 sont taillées dans le roc – juste un peu courtes selon moi – et je les ai étudiées avec beaucoup de sympathie, comme plusieurs de vos récentes compositions».

Waldszenen op. 82

La forêt est l'une des métaphores les plus importantes du romantisme allemand. Elle incarne pour toute cette époque artistique cette nostalgie de l'harmonie entre l'homme et la nature, mais aussi et en même temps le mystère et l'obscurité ainsi que le souvenir à des temps lointains. Des poètes tels que Ludwig Tieck (nouvelle: *Waldeinsamkeit*), Eichendorff, Stifter, etc. ont fréquemment thématiqué dans leurs œuvres cette métaphore de la forêt, l'ornant d'images toujours renouvelées. Schumann lui non plus ne pouvait se soustraire à la fascination du «sentiment de la forêt» romantique, et c'est ainsi qu'avec ses *Waldszenen* op. 82, il se joint directement à ceux ayant «chanté» la forêt. Impossible d'ailleurs de ne pas percevoir des accents «idylliques» auxquels devait se réduire de plus en plus par la suite le «romantisme sylvestre», tels qu'on les trouve par exemple dans les dessins d'un Ludwig Richter.

C'est après avoir terminé l'opéra *Genoveva*, dont le dernier acte se déroule en grande partie dans la forêt, que Schumann compose les *Waldszenen*. Dans ses *Erinnerungen an Robert Schumann*, l'ami de jeunesse du compositeur, Emil Flechsig, relate que Schumann, alors même qu'il travaillait à *Genoveva*, «avait tout autour de lui dans sa pièce tout un tas de tableaux et de gravures sur cuivre représentant la forêt, des cerfs et des scènes de chasse, disant que cela le mettait dans le bon état d'esprit pour cette œuvre». C'était au cours de l'été 1848. Le «climat inspireur» continue

d'opérer puisque fin 1848/début 1849 se succèdent rapidement les neuf pièces des *Waldszenen*. Il ressort des *Haus-haltbücher* que Schumann avait composé les pièces n° 2–6 et 8 entre le 24 et le 30 décembre 1848, puis les n° 1 et 7 les 1^{er} et 3 janvier 1849. La conception générale du cycle est celle d'une promenade à travers la forêt ponctuée de divers vécus.

La composition d'*Abschied*, marque dans un premier temps l'achèvement du cycle. Schumann inscrit initialement sur la page de titre de l'autographe: *Waldszenen. / acht Clavierstücke / von / Robert Schumann. / Op. 93.* (Scènes de la forêt. / huit pièces pour piano / de / Robert Schumann. / op. 93) et il mentionne la date à la fin du dernier morceau: *d. 3ten Januar 49 / R. S.* (celle-ci est parfois lue par erreur en tant que «31 janvier».) Cependant, Schumann écrit une neuvième pièce, *Vogel als Prophet*, trois jours plus tard, datée dans l'autographe *d. 6ten Jan. 49.*

Plus tard, Schumann nota à la dernière page de l'autographe des extraits de six poèmes qu'il voulait semble-t-il utiliser comme épigraphes pour les *Waldszenen*. Mais cette inscription – c'est là une circonstance significative – n'est effectuée qu'après la composition des neuf pièces. Trois textes en effet proviennent du recueil de poèmes *Die Waldlieder* de Gustav Pfarrius, paru seulement en 1850, à Cologne. Cela signifie que les six poèmes en question n'ont pas servi de sources d'inspiration, mais que Schumann a projeté, après la composition des *Waldszenen*, de rattacher au cycle et à diverses pièces séparées, pour ainsi dire comme base d'interprétation, des textes poétiques apparentés. Seul le titre *Verrufene Stelle* (Lieu malfaisant) est repris dans l'édition; tous les autres textes sont rayés dans l'autographe, Schumann voulait placer sur la page de titre la strophe suivante, tirée du recueil de poésie de Gustav Pfarrius ci-dessus mentionné: «Komm mit, verlaß das Marktgeschrei, / Verlaß den Qualm, der sich dir ballt / Um's Herz, und athme wieder frei; / Komm mit uns in den grünen Wald!» (Viens, quitte la clameur du marché,

laisse la fumée qui s'assemble autour de toi, / T'enserme le cœur, et respire de nouveau librement; / Viens avec nous dans la verte forêt!). Les autres textes sont reproduits dans les *Bemerkungen* ou *Comments* dans les remarques relatives aux différentes pièces auxquelles ils se rapportent.

Schumann a mis longtemps à mettre au point sa nouvelle œuvre pour la mise sous presse, ce qui peut paraître étonnant à première vue. Il se peut à cet égard que la position professionnelle incertaine qu'il occupait à Dresde ait joué un rôle, de même que le déménagement à Düsseldorf qui s'est ensuivi, lequel lui a causé pas mal de tracas. C'est probablement en août 1850 qu'il fit réaliser une copie des neuf pièces par son copiste de Dresde, Karl Gottschalk, à l'intention d'Annette Preusser, à qui l'œuvre sous presse est dédicacée. La comparaison avec l'autographe fait apparaître que Schumann a soumis ultérieurement une nouvelle fois l'œuvre à une révision minutieuse et effectué une série de corrections, modifiant entre autres quelques titres et remaniant les parties finales des pièces 6 et 7, *Herberge* et *Vogel als Prophet*. Le 29 septembre, Schumann propose finalement les *Waldszenen*, pour la somme de 16 louis d'or, à l'éditeur Bartholf Senff, de Leipzig. Senff donne son accord par courrier du 2 octobre et Schumann lui envoie l'autographe comme copie à graver le 8 octobre: «Vous recevez ici les *Waldszenen*, une œuvre à laquelle je me suis beaucoup et longtemps consacré. Puisse-t-elle vous valoir un profit sur cette nouvelle affaire, si ce n'est toute une forêt, du moins un certain rapport.» Le 12 novembre, le compositeur renvoie les épreuves et l'édition paraît le même mois. La belle lithographie de la page de titre, de Friedrich Krätzschmer, représente une clairière où se trouvent un chasseur assis et deux chiens de chasse; au premier plan il y a un tombeau, éventuellement associé par la pièce *Verrufene Stelle*. Singulièrement, ladite lithographie a été légèrement modifiée dans les éditions ultérieures: à la place du chien couché se trouvent les animaux abattus, un lièvre et deux oiseaux, et la représentation de la

forêt a aussi reçu quelques modifications. Le texte musical est toutefois resté le même.

La nouvelle œuvre de Schumann a connu très vite une grande popularité. Le fait que les difficultés techniques soient relativement limitées a sans aucun doute contribué à ce succès, mais les pièces répondaient aussi simplement au «sentiment poétique» général du public de l'époque. Le critique du BERLINER MUSIK-ZEITUNG ECHO écrit le commentaire suivant (5 janvier 1851): on se délecte «du bruissement mystérieux, de ces mélodies résonnant dans le lointain, des fleurs mystiques de la forêt enchantée musicale, et l'on souhaite au compositeur beaucoup de musiciens qui soient capables de sentir sa nature profonde et puissent exécuter son œuvre avec habileté et compréhension». Très tôt sont publiées des éditions séparées de *Jagdlied* et de *Vogel als Prophet*. En dehors du cadre de la musique destinée à être jouée chez les particuliers, l'œuvre reste loin derrière les premières œuvres pour piano, «plus géniales», du compositeur, même si Liszt fait ressortir dans son article sur Schumann de 1855 (publié dans le volume IV de ses *Schriften zur Tonkunst*) combien l'œuvre plonge merveilleusement l'auditeur «avec une fidélité poétique dans la fraîcheur de l'air de la forêt nordique».

*

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