

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 I enthält die Opera 1–7. Sie sind in der Zeit zwischen 1829 und Ende 1833 entstanden und zwischen 1831 und 1834 im Druck erschienen. Eine Ausnahme bilden allerdings die *Davidsbündlertänze*, die Schumann erst im Spätsommer 1837 komponierte und deren Erstausgabe im Januar 1838 erschien. Wie es dazu kam, dass sie dennoch die Opuszahl 6 erhielten, bleibt bis heute ein Rätsel, auf das weiter unten noch zurückzukommen sein wird.

Abegg-Variationen op. 1

Mit den *Abegg-Variationen* stellte Schumann sich erstmals mit einem eigenen Werk dem Publikum. Als er sich zu diesem Schritt entschloss, war er 21 Jahre alt. Er hatte schon eine ganze Reihe von Werken komponiert – keineswegs nur Klavierwerke, wie man daraus schließen könnte, dass auch die folgenden 22 Opera ausschließlich für Klavier geschrieben sind. Neben mehreren Liedern und Klavierstücken lagen in seiner Schublade, teils unvollendet, ein Psalm für Sopran, Alt und Orchester, ein Klavierquartett, ein Klavierkonzert sowie eine Symphonie. Die *Abegg-Variationen*, die er schließlich als ers-

te seiner Kompositionen einer Veröffentlichung für wert hielt, entstanden nach seiner eigenen Angabe auf dem Vorsatzblatt seines Handexemplars im Winter 1829/30 in Heidelberg. Sie waren nicht von Anfang an als reines Klavierwerk geplant, sondern sollten ursprünglich ein virtuoses Werk für Klavier und Orchester mit eigenständiger Introduction werden. Möglicherweise war diese Version inspiriert durch Ignaz Moscheles' Variationen über *La Marche d'Alexandre*, die Schumann selbst am 24. Januar 1830 in Heidelberg aufgeführt hatte. Die reine Klavierversion erhielt ihre endgültige Gestalt wohl im Juli und August 1830. Ein Jahr später, am 12. September 1831, bot Schumann das Werk dann dem Leipziger Verlag Kistner an. Der Brief ist bezeichnend für die Lage, in der er sich als junger Komponist selbst sah: „Ich wünschte, daß Format, Papier, Stich und Titel etwa den bei Probst erschienenen Variationen von Carl Mayer (über den Sehnsuchtswalzer) gleich kämen. Wenn [Sie] mir [...] diesen Wunsch gewähren wollen, so würde ich mich, um Sie gegen jeden Verlust zu decken, gern dazu verstehen, 50–60 Exemplare mit 50% anzunehmen [d. h. auf eigene Rechnung abzukaufen]. Schließlich frage ich noch ergebenst an, ob die Variationen bis zum 18ten November, an welchem Tage der Geburtstag der Gr[äfin] Abegg ist, der ich Verbindlichkeiten schuldig bin, erscheinen könnten?“

Der Verlag nahm Schumanns Erstling an und konnte offenbar auch den gewünschten Veröffentlichungstermin einhalten. Welch große Bedeutung diese erste Publikation eines eigenen Werkes für Schumann hatte, ist zwei Notizen im *Leipziger Lebensbuch* (Tagebuch für die Jahre 1831, ab 13. Oktober, bis 1838, 28. November) zu entnehmen – eine kurz vor, eine kurz nach dem Erscheinen der Komposition niedergeschrieben:

„Ich wurde [...] durch meine erste Correctur gestört; was das für ein Glück ist eine erste Correctur!“ (7. November 1831).

„Nun sind die Variationen da; es ist, als wenn gedruckt da Alles mehr Bedeutung erhalte“ (12. November 1831).

Die auf dem Titelblatt der Erstausgabe genannte *Pauline Comtesse d'Abegg* ist, wie Schumann selbst an seinen Freund Anton Theodor Töpken schrieb, „eine Mystification“, zu der er Gründe gehabt habe. Nach allgemeiner Überzeugung war die junge Mannheimerin Meta Abegg (1810–35, verheiratete von Heygendorff) gemeint. Wie schon Töpken schrieb, dürfte es in erster Linie „die musikalische Behandlungsfähigkeit des Namens gewesen sein, die ihm die Bearbeitung interessant machte“; engere persönliche Beziehungen mögen freilich nicht auszuschließen sein, obwohl das im Brief an Kistner angegebene Datum 18. November eben nicht der Geburtstag der jungen Dame war (sie war am 16. April geboren). Vielleicht hat man darin eine weitere absichtliche Verschleierung der tatsächlichen Beziehung zu sehen, vielleicht wollte Schumann sein Opus 1 auf jeden Fall zum Geburtstag seiner Mutter am 28. November, also zehn Tage später, gedruckt vorliegen haben – man kommt an diesem Punkt über Spekulationen nicht hinaus. Als Johannes Brahms den kranken Schumann im Februar 1855 in Eendenich besuchte, war die Gräfin Abegg noch einmal Gesprächsthema, womit sich – wenn man so will – ein Lebenskreis schloss. In seinem Brief an Clara berichtet Brahms: „Er erzählte mir von Ihren Reisen, vom Siebengebirge und der Schweiz und Heidelberg, sprach auch von der Gr[äfin] Abegg.“

Die Kritik nahm Schumanns Erstlingswerk sehr wohlwollend auf: Die WIENER ZEITUNG (ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER Nr. 26, S. 101 f.) veröffentlichte am 28. Juni 1832 folgende äußerst positive Rezension: „Der uns zum erstenmal beegnende, wahrscheinlich noch jugendliche Tondichter gehört zu den seltenen Erscheinungen der

Zeit; er hängt an keiner Schule, schöpft aus sich selbst, prunkt nicht mit fremden [...] Federn; hat sich eine ideale Welt erschaffen, worin er fast muthwillig, zuweilen sogar mit origineller Bizarrerie herumschwärmt [...] Nichts ist leicht zu spielen; der Vortrag erheischt Charakteristik; das Ganze will zur Erreichung des beabsichtigten Totaleindrucks sorgfältig studirt u. geübt werden.“ Schumann schrieb sich die Rezension im erwähnten *Leipziger Lebensbuch* ab und notierte dazu: „Die Rezension in der Wiener Zeitung würde ich selbst nicht haben schreiben können. Wie wird sich die Mutter u. Julius [Schumanns Bruder] freuen! Vergilt der Nro 26, diesem unsichtbaren großen Gönner mit Fleiß, Bescheidenheit u. Ruhe.“

Papillons op. 2

Die *Papillons* entstanden mehr oder weniger gleichzeitig mit den *Abegg-Variationen* zwischen 1829 und 1831. Es waren gewissermaßen die Entscheidungsjahre in Schumanns Künstlerleben: Offiziell noch Jurastudent in Leipzig und Heidelberg, fühlte er den Drang nach ausschließlich künstlerischer Betätigung immer stärker werden, plante eine Karriere als Pianist, konnte sich – innerlich schon entschlossen, auf jeden Fall das Jurastudium aufzugeben – dann aber zunächst nicht zwischen Musik und Poesie entscheiden.

Diese musikalisch-literarische Doppelbegabung führte bei Schumann immer wieder zu einer innigen Verflechtung der zahlreichen literarischen Eindrücke mit seiner musikalischen Kreativität. Hinsichtlich der *Papillons* hat er selbst auf die literarischen Bezüge hingewiesen, als er am 15. April 1832 das Widmungsexemplar der Erstausgabe für die drei Schwägerinnen an seine Mutter sandte und dazu schrieb: „Bittet sodann alle, daß sie so bald als möglich die Schlußzene aus Jean Pauls Flegeljahren lesen möchten, und daß die Papillons diesen Larventanz eigentlich in Töne umsetzen sollten.“

Jean Paul war Schumanns großes literarisches Idol. Er nimmt, schrieb er am 17. März 1828 an seinen Freund Carl Flechsig, „noch den ersten Platz bei mir ein: und ich stelle ihn über Alle, selbst Schillern (Goethen versteh' ich noch nicht) nicht ausgenommen“. Der Roman *Flegeljahre. Eine Biographie* gehörte seit langem zu seiner Lieblingslektüre, und noch Jahre später, in einem Brief aus dem Jahr 1838 an Clara, bezeichnete er ihn als „ein Buch in seiner Art wie die Bibel“. Der Roman war 1804/05 in vier Bänden erschienen. Die Protagonisten sind die Zwillingbrüder Walt und Quod Deus Vult (= was Gott will) sowie das Mädchen Wina, in das sich beide verlieben. In der von Schumann eigens erwähnten Schlusszene, einem großen Maskenball, tritt Vult als sein Bruder verkleidet auf und erhält in dieser Gestalt Winas Jawort. Im Wissen, dass es eigentlich Walt gelte, verlässt er den Ort. Walt selbst schläft, von des Bruders Flötenspiel und seligen Erinnerungen in eine Traumwelt entführt, ein. Der Roman endet mit den Worten: „Noch aus der Gasse heraus hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.“

Schumann machte noch in zahlreichen anderen brieflichen Äußerungen auf den engen Zusammenhang zwischen Jean Pauls *Flegeljahren* und seinen *Papillons* aufmerksam, sogar gegenüber dem Kritiker Ludwig Rellstab, dem er bei der Übersendung eines Rezensionsexemplars schrieb: „erlaub' ich mir den *Papillons* einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Scene in den *Flegeljahren* – Larventanz – Walt – Vult – Masken – Wina – Vults Tanzen – das Umtauschen der Masken – Gestände – Zorn – Enthüllungen – Fortteilen – Schlußscene und dann der fortgehende Bruder. – Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir nur ein neuer Anfang [tatsächlich dachte Jean Paul bis zu seinem Tod immer wieder dar-

an, den Roman fortzusetzen] – fast unbeußt war ich am Klavier und so entstand ein *Papillon* nach dem andern.“ In einem Brief an die Freundin Henriette Voigt jedoch vom Sommer 1834 rückt er wieder etwas davon ab und schreibt: „Ich erwähne noch, daß ich den Text der Musik unterlegt habe, nicht umgekehrt – sonst ist es mir ein thöricht Beginnen. Nur der letzte, den der spielende Zufall zur Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul erweckt.“ Schumann hat später häufiger außermusikalische Einflüsse auf seine Kompositionen in Abrede gestellt, wohl um zu verhindern, dass sie als Programmmusik fehlinterpretiert würden. Für die *Papillons* bleibt jedoch der enge Bezug zu Jean Pauls *Flegeljahren* von grundlegender Bedeutung. Schumanns persönliches Exemplar des Romans enthält mehrere Eintragungen, die sich auf die entsprechenden Nummern der *Papillons* beziehen und die konkreten Beziehungen belegen. In den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe wird bei den einzelnen Stücken jeweils darauf verwiesen.

Später stand Schumann den *Papillons* nicht unkritisch gegenüber und schrieb am 9. Juni 1832 in sein Tagebuch, bei den *Papillons* sei „der Wechsel zu rasch, die Farben zu bunt“, der Zuhörer habe „noch die vorige Seite im Kopfe [...], während der Spieler bald fertig ist. Dieses Sich-selbstvernichten der *Papillons* hatt vielleicht etwas Kritisches, aber gewiß nichts Künstlerisches. Man mag zwischen einzelnen ein Glas Champagner einschieben.“

Die Meinung Dritter über die *Papillons*, immerhin nach den *Abegg-Variationen* erst das zweite von ihm im Druck erschienene Opus, interessierte Schumann sehr. Im Tagebuch hielt er Äußerungen der Verleger Probst und Hofmeister und seines Lehrers Friedrich Wieck fest, dessen Epitheta „pikant, neu, origineller Geist, amerikanisch [!], selten“ allerdings eher vermuten lassen, dass er mit dem Neuartigen dieser Stücke nicht so recht etwas anfangen konnte.

Großen Wert legte Schumann auf den richtigen Vortrag der *Papillons*. Clara Wieck, damals gerade dreizehn Jahre alt, nahm sie sich gleich nach dem Erscheinen des Druckes vor, und in Schumanns Tagebuch finden sich mehrere Eintragungen über ihr Spiel, so etwa am 23. Mai 1832: „Clara und die Papillons, die sie noch nicht ganz beherrscht; aufgefaßt sind sie glücklich u. in meinem Sinne; nur Zartheit vermiß’ ich, so seelenvoll sonst u. gesund schwärmerisch der Vortrag ist.“ Drei Tage später dann schon ein deutlicher Fortschritt: „Clara hatte sie richtig u. feurig gefasst.“ Eigenartigerweise spielte Clara Schumann die *Papillons* erst 1866 erstmals in einem öffentlichen Konzert, setzte sie danach allerdings häufig auf ihr Programm.

Die Erstausgabe der *Papillons* erschien im Februar oder März 1832 beim Verleger Friedrich Kistner. Das Handexemplar im Robert-Schumann-Haus Zwickau enthält einige Korrektur- und Eintragungen Schumanns, die in den *Bemerkungen* einzeln vermerkt sind. Es diente als Hauptquelle für diese Urtextedition, für die außerdem noch das Autograph als wichtige Quelle zu Rate gezogen wurde.

Aus einigen Tagebucheintragungen geht hervor, dass Schumann ein zweites Heft *Papillons* plante. Die Erstausgabe enthält jedenfalls auf dem Titelblatt die Angabe, woraus man schließen könnte, dass er dem Verleger ein zweites Heft in Aussicht gestellt hatte. Obwohl er am 9. August des Jahres unter der Überschrift „Arbeiten“ u. a. auch „Papillons, Livr. 2.“ notierte, also offenbar tatsächlich begonnen hatte, diesen Plan zu verwirklichen, führte er ihn nicht zu Ende. Wenn er am 6. Juni 1833 Kistner die *Impromptus* op. 5 als „ein zweites Heft von Papillons“ anbot, so ist das sicher nur eine Anspielung auf das zuletzt bei diesem Verleger erschienene *Opus*.

Eigentümlich ist, dass Schumann am Ende seines Lebens noch einmal auf dieses frühe Werk zurückkam. In der Library of Congress in Washington befindet sich eine

Reinschrift der Nr. 10, um einen Ton tiefer nach B-dur transponiert. Nach Angaben von Marie und Clara Schumann soll Schumann diese Niederschrift in Emden angefertigt haben.

Paganini-Etüden op. 3

Wie viele andere Komponisten des 19. Jahrhunderts, Franz Liszt etwa und Johannes Brahms, war auch Robert Schumann fasziniert von der Gestalt des „Zaubergeigers“ Nicolò Paganini und dessen, nach seiner Auffassung, „dämonischem Geist“. „Paganini reizte auf und entfachte zum Fleiß“, bekannte Schumann lange nach der Entstehung seiner *Capricen* op. 3 und der *Etüden* op. 10 im „Musikalischen Lebensgang“ in einem Rückblick auf das Jahr 1829. Erstmals im Konzert erlebte Schumann den italienischen Geiger am 11. April 1830 in Frankfurt am Main. In sein Tagebuch schrieb er dazu: „Abends Paganini – Zweifel am Ideal der Kunst u. s. [und sein] Mangel an der großen, edeln priesterlichen Kunstruhe [...] ungeheure Entzückung – ich in der Loge [wurde Schumann Paganini vorgestellt?] [...] Entzückung im Bette u. sanftes Einträumen.“ Wie man sieht, war seine Haltung keineswegs unkritisch. Insgesamt gesehen aber behielt er zeitlebens eine große Verehrung für den Italiener. Was ihn an Paganinis *Capricci* op. 1 wohl besonders reizte, war, dass darin „die trockensten Übungsformeln zu Pythiasprüchen aufflammten“. Als Virtuose war der Geiger für ihn die Verbindung von „Ideal der Fertigkeit [und] Ideal des Ausdruck’s“ (Tagebucheintrag vom 15. Juni 1831).

Schumanns Tagebücher der Zeit sind voll mit Anmerkungen zu Paganini, sowohl allgemeiner Art als auch speziell zur Entstehung von Op. 3 und 10. So notierte Schumann am 4. Juni 1832: „Die schöne G moll Caprice von Paganini [Paganini op. 1 Nr. 16, Schumann op. 3 Nr. 6]. Ich sah ehegestern ein Bild, das einen gräßlichen Eindruck macht – Paganini im Zauberkreis – die ermordete Frau – tanzende Skelette u. ziehende, ma-

gnetische Nebelgeister [eine Karikatur Johann Peter Lysers „auf die Wiener Konzerte 1828“]; doch war das Bild in der Composition nicht ohne Fantasie u. Leben. Während der Bearbeitung des G moll Presto schwebte mir es oft vor u. ich glaube, daß der Schluß gern daran erinnert.“

Für Op. 3 ist im eigenhändigen Compositionsverzeichnis als Entstehungszeit „1832 zu Ostern“ vermerkt, doch muss Schumann nach Ostern noch intensiv daran gearbeitet haben, denn im Tagebuch lesen wir unter dem Datum 6. Juni: „Gestern sind die Capricen bis auf’s Feinste fertig gemacht worden.“ Am 8. Juni, seinem Geburtstag, schickte er das fertige Opus schließlich an seinen Lehrer Friedrich Wieck und schrieb dazu: „Nehmen Sie die Capricen in Gunst auf; das war eine göttliche Arbeit, aber etwas herkulisch. Bitte – setzen Sie sich mit dem Bleistift in der Hand neben Clara und streichen Sie an, was Ihnen auffällt.“ Am Tag danach heißt es im Tagebuch: „Gegen 12 ging ich hin; er ‚lobte meinen Fleiß‘ u. nannte die Arbeit äußerst interessant.“ Bereits am 3. Juni hatte Schumann Wieck um Fürsprache für sein neues Werk bei dem Leipziger Verleger Hofmeister gebeten. Wieck kam dieser Bitte offenbar nach. Am 9. Juni notierte sich Schumann im Tagebuch: „In der Stadt ging ich zum jungen Hofmeister; die Sache ist abgemacht. Clara studirte an den Paganiniana u. kam auch mit zweyen zum Geburtstage an.“ Am 22. Juni ist zu lesen: „Die feinste Feile [...] an die Capricen gelegt.“ In diesen Wochen wurde wohl auch das umfangreiche Vorwort vollendet. Einen tragischen Zufall mag man darin sehen, dass Schumann vor diesem 22. Juni acht Tage lang nichts in sein Tagebuch geschrieben hatte. Die letzte Eintragung, vom 14. Juni, lautete: „Der Dritte Finger ist vollkommen steif.“ Die Pläne für eine Karriere als Konzertpianist mussten endgültig begraben werden.

Das Autograph zu Opus 3 ist nicht mehr nachzuweisen. Es dürfte direkt als Vorlage für die im August 1832 bei Hofmeister in Leipzig erschienene Erstausgabe gedient

haben, welche die Angabe *Op. III. Lief. [Lieferung] I*“ trägt. Nach dem Erscheinen von Opus 10 wurde diese Bezeichnung zu „Op. X. N° 1“ geändert, um die enge Verbindung der beiden Werke zu dokumentieren. In seinem Handexemplar schrieb Schumann unter die Opusangabe: *Ist Op. III.* Unter dieser Opuszahl wird das Werk bis heute geführt. Das der Erstausgabe beigegebene Vorwort ist in der vorliegenden Ausgabe in seiner Originalgestalt mitgeteilt. Die originale französische Übersetzung wurde jedoch neu gefasst und eine englische hinzugefügt. Da das Autograph nicht mehr erhalten ist, war die Erstausgabe die einzige für die Edition relevante Quelle.

Die Aufnahme von Opus 3 bei der Kritik war unterschiedlich. Ludwig Rellstab tadelte in der Zeitschrift *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* vom 4. Januar 1833, das Werk sei „arm an Erfindung“ und in seiner „Fingersetzung unbegreiflich“. Auf der anderen Seite nahm sich kein Geringerer als Franz Liszt der Etüden op. 3 an und spielte sie in zahlreichen seiner Konzerte. Auch Clara Wieck nahm sie ab 1834 in ihr Repertoire auf. Paganini selbst muss von den Bearbeitungen seiner *Capricci* erfahren und einiges Interesse an ihnen geäußert haben. Jedenfalls teilte Schumann mit Brief vom 13. Februar 1838 seinem Verleger Hofmeister mit, Paganini habe „durch meinen Pariser Korrespondenten um meine sämtlichen bei Ihnen erschienenen Capricen bitten [lassen], da er sie gerne genauer kennenlernen möchte“.

Intermezzi op. 4

Über den Anlass zur Entstehung von Schumanns *Intermezzi* op. 4 ist nichts bekannt. Frühe Skizzen dazu finden sich „Studienbuch III“, das wohl in die Jahre 1828 bis 1831/32 zu datieren ist. Neben vielen Einzelfragmenten sind darin hauptsächlich Studien zu den *Abegg-Variationen* op. 1, den *Papillons* op. 2, den *Paganini-Etüden* op. 3 und 10, der Klaviersonate op. 11 und einigen der später als op. 124 veröffentlicht-

ten *Albumblätter* enthalten. Die Skizzen zu Opus 4 betreffen die Stücke Nr. 1, 4 und 5. Die Nummer 4 ist dabei noch als *Papillon* bezeichnet, eine Benennung, die auch später noch einmal im Zusammenhang mit den *Intermezzi* auftaucht. An anderer Stelle im „Studienbuch III“ findet sich dagegen der folgende Titelentwurf: *Pieces fantastiques pour le Pianoforte par Rob. Schumann. 1. A maj. Dmaj.* [= Nr. 1] / *2. Dmoll Bmaj* [= Nr. 5] / *3. C maj. E min.* [?].

Das bereits oben erwähnte *Leipziger Lebensbuch* enthält zahlreiche Anmerkungen zu den *Intermezzi* op. 4. Sie beginnen mit einer Eintragung vom 29. April 1832: „Von jeden der *Intermezzi* steht das Bild lebend in mir; an kleinen Strichen fehlt's nur noch. Das war eine schöne Woche; rein, fromm, nüchtern u. belebt.“ Die „kleinen Striche“ nahmen ihn dann aber doch noch bis in den Juli hinein in Anspruch. Am 14. Mai heißt es: „Aprilwetter am ganzen Tag – bis 3 Uhr spazieren aber ohne Genuß – auch in den Fingern war Gewitterluft. Schöne Correcturen am 4ten Alternativo“ (gemeint ist offenbar das Zwischenstück im *Intermezzo* Nr. 6); am 19. Mai: „Am Clavier viel Ideen, aber ohne Combinationsfähigkeit. – Die *Intermezzi* sollen etwas werden – jede Note soll in die Waage gelegt werden.“ Am 10. Juni wird wieder „eine glückliche Veränderung am Alternativo“, diesmal zum ersten *Intermezzo*, vorgenommen, am 22. Juni ist erstmals von einem „pudelnährischen *Intermezzo*“ die Rede, das ihn Tag und Nacht verfolge. Gemeint ist damit wohl Nr. 3. Das Stück beschäftigte Schumann offenbar auch noch während einer kurzen Reise nach Dresden, denn nach seiner Rückkehr am 4. Juli schrieb er ins Tagebuch: „Während der ganzen Zeit war ich wenig zu Worten aufgelegt. Das ‚pudelnährische‘ *Intermezzo* ist im Grunde ein Schrei aus tiefstem Herzen. Mit der Stellung der einzelnen bin ich noch nicht im Reinen. Gedanken hatte ich manche.“ Auch mit dem *Intermezzo* Nr. 5 scheint er sich in dieser Zeit noch einmal intensiv beschäftigt zu haben, offenbar in

besonders guter Stimmung, wie aus dem folgenden Eintrag vom 13. Juli hervorgeht: „Mein glücklich Leben u. Selbstgefühl hat wenig Worte – Ich fühle eine Regung in mir, die vielleicht die Tugend ist. Aber mein ganzes Herz steht in dir, liebes fünftes *Intermezzo*, das mit so unsäglicher Liebe geboren ward. Wie fügte sich gestern Alles!“ Am 22. Juli schließlich war die Arbeit abgeschlossen und Schumann hielt im Tagebuch fest: „*Intermezzi* [...] durchaus fertig gebracht, abgeändert u. an Hecker [Kopist in Leipzig] abgegeben.“

In enger Nachbarschaft zu den *Intermezzi* tauchen im Tagebuch auch immer wieder Bemerkungen zu zwei Themen auf, die Schumanns immer intensivere Beschäftigung mit Bach im Besonderen und kontrapunktischen Studien im Allgemeinen dokumentieren: „Sind die *Intermezzi*'s fertig,“ heißt es am 15. Mai 1832, „so wird Marburg wieder vorgenommen [wohl die *Abhandlung von der Fuge*] u. der doppelte Contrapunct bey Dorn beendet.“ Nach einer Tagebucheintragung vom 22. Juni sollte das Opus ursprünglich sogar mit einer Doppelfuge enden. Stilistisch haben Schumanns kontrapunktische Studien dieser Zeit vor allem in den Nummern 1 und 5 der *Intermezzi* ihren Niederschlag gefunden.

Auffallend sind auch die zahlreichen in den *Intermezzi* enthaltenen Zitate aus eigenen oder fremden Werken, in Nr. 6 zum Beispiel die Erinnerung an das *ABEGG*-Thema und an Paganinis *La Campanella*, dazu Übernahmen aus Jugendwerken, die zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht blieben, so in Nr. 4 aus dem Lied *Der Hirtenknabe* von 1828 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 Nr. 9) und aus dem Klavierquartett in c-moll von 1829 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. E1).

Noch vor dem endgültigen Abschluss der Arbeiten an dem neuen Opus begann Schumann bereits, sich um eine Veröffentlichung zu bemühen und konnte sich schließlich mit dem Leipziger Verleger Hofmeister einigen. Am 17. Dezember schickte er die Stichvorla-

ge an den Verlag und schrieb dazu: „Nehmen Sie denn die Intermezzi in Gunst auf [...] Ich habe noch sorgsam gefeilt und gelichtet, hoffe mir damit auch mehr den Dank des Künstlers, als des Publikums zu erwerben.“ Bis zur Veröffentlichung des neuen Werkes dauerte es dann aber noch ein dreiviertel Jahr. Erst im Juli 1833 erhielt Schumann erste Korrekturfahnen. Erschienen sind die *Intermezzi* dann wohl im September 1833. Trotz des nicht allzu großen Umfangs und obwohl zwischen Nr. 3 und 4 ein *attacca*-Anschluss vorgesehen ist, wurden sie in zwei Hefte, *Part I* (Nr. 1–3) und *Part II* (Nr. 4–6), aufgeteilt. Gewidmet sind sie dem Komponisten und Violinvirtuosen Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (1801–66). Auf dem Titelblatt des Autographs ist allerdings noch Clara Wieck als Widmungsempfängerin genannt, außerdem ist als Opuszahl noch die Ziffer *III* angegeben. Widmung und Opuszahl wurden auf Schumanns Wunsch vom Verlag geändert.

Die Kritik nahm die *Intermezzi* recht unterschiedlich auf. War die Besprechung im ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ANZEIGER eher wohlwollend, so meinte Rellstab in der Zeitschrift IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST, Schumann befinde sich „auf einem völligen Irrwege“ und versuche lediglich, „originell durch Seltsamkeit zu seyn“.

Impromptus op. 5

Schumann setzt sich in seiner frühen Zeit sehr intensiv mit den klassischen Formen der Klaviermusik auseinander, insbesondere mit den Gattungen der Sonate und der Variation. Fünf der 23 ersten Opera für Klavier sind Sonaten oder Sonatensatzkompositionen (Op. 8, 11, 14, 17 und 22), drei Variationenwerke – Op. 1 und 13 sowie die Impromptus op. 5. Unter den zahlreichen bei McCorkle verzeichneten verloren gegangenen oder Fragment gebliebenen Werken befinden sich weitere sechs Variationenwerke (*Schumann Werkverzeichnis*, F7–9 und F24–26). Die Gattung der Variation nahm

also Schumanns besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Er machte immer wieder Front gegen die den damaligen Musikmarkt geradezu überschwemmenden, seiner Meinung nach allzu seichten Stücke reisender Klaviervirtuosen über populäre (Opern-)Themen. Nicht von ungefähr veröffentlichte er mit den *Abegg-Variationen* op. 1 (1831) und den *Impromptus* op. 5 (1833) gleich in den ersten Jahren seiner öffentlichen Laufbahn als Komponist zwei Variationenwerke, mit denen er regelrecht demonstrierte, wie man es auch anders machen könne. In seinem „Musikalischen Lebenslauf“ bis 1833 schrieb er dazu rückblickend: „Die meiste Zeit fast beschäftigte ich mich mit Bach; aus solcher Anregung entstanden die *Impromptus* op. 5, die mehr auf eine neue Form zu variieren angesehen werden mögen.“

Zu der „neuen Form“ gehörte auch, dass in diesen Impromptus gleich zwei Themen variiert und auf besonders kunstvolle Art miteinander verbunden sind. Um diese Besonderheit augenfällig zu machen, stellte Schumann im Erstdruck die beiden Themen getrennt vor, zuerst das Bassthema, danach die darüber aufgebaute Melodie. Nach den Angaben im Titel der Erstausgabe stammt sie von Clara Wieck. Tatsächlich beginnt deren ebenfalls 1833 veröffentlichte und Robert Schumann gewidmete *Romance variée* op. 3 mit diesem Thema. Die vier ersten Takte tauchen jedoch bereits viel früher in einem Tagebuch Roberts auf, der sich auf der Reise von Heidelberg über Düsseldorf nach Paderborn am 28. oder 29. September 1830 vier Themenanfänge notierte, von denen der zweite praktisch identisch ist mit dem Beginn des Romanzenthemas:



Die Keimzelle des Themas stammt also nicht von Clara, sondern von Robert Schumann. Bei dem engen musikalischen Austausch,

den die beiden schon sehr früh pflegten, wanderte sie offenbar gleichsam vom einen zum anderen. – Der markante Beginn *C–F–G–C* des Bassthemas findet sich bei Schumann mehrfach: Er taucht in seinen Kontrapunktübungen auf, die er nach Beendigung des Unterrichts bei Heinrich Dorn im Jahr 1832/33 autodidaktisch fortführte (*Schumann Werkverzeichnis*, F19 Nr. 3 und 7), und er spielt im Finalsatz der in derselben Zeit entstandenen „Jugendsymphonie“ eine zentrale Rolle. Im *Leipziger Lebensbuch* findet sich folgende Tagebucheintragung Schumanns vom 29. Mai 1832: „Abends riß ich mit Clara sechs Bacchische [sic] ab, vierhändig a vista prima [...] u. als ich nach Haus kam gegen neun Uhr, setzt' ich mich an's Klavier u. mir war's, als kämen lauter Blumen u. Götter aus den Fingern hervor, so strömte der Gedanke auch fort. Das war der Gedanke *C F · G C*.“ Hans Joachim Köhler stellt dazu im Vorwort zu seiner Ausgabe der *Impromptus* im Verlag C. F. Peters die Hypothese auf, Schumann habe in der Aufeinanderfolge dieser einfachen musikalischen Kadenzfolge die Buchstaben-Chiffren für Clara und sich selbst entdeckt, wobei C jeweils für Clara, F für Florestan und G für Gustav (zwei von Schumann benutzte Pseudonyme) stehe. Der in der Tagebucheintragung die Buchstabenfolge gliedernde Punkt könnte eine solche Hypothese durchaus unterstützen. Noch 1834 finden sich in einem Notizbuch Aufzeichnungen zu Fugenübungen mit diesem Themenanfang.

Schumann hatte Opus 5 am 6. Juni 1833 zunächst Friedrich Kistner in Leipzig als „ein zweites Heft Papillons“ angeboten. Nachdem es mit diesem Verlag zu keiner Einigung gekommen war, ließ er die *Impromptus* auf eigene Kosten stechen und bei seinem Bruder Karl erscheinen, der in Schneeberg (Vogtland) einen Buchverlag betrieb. Um dem Werk eine bessere Verbreitung zu sichern, bemühte sich Schumann aber doch auch, es bei einem Musikverlag in Kommission zu geben. Am 31. Juli 1833 schrieb er deshalb an Friedrich Hofmeister: „Ich

möchte Wieck, dem ich so manche Schuld abzutragen habe, an seinem Geburtstage, der in die Mitte August [auf den 18.] fällt, eine Überraschung mit *Impromptus* über die Romanze von Clara machen. Da die Zeit bis dahin so kurz, so habe ich nicht gewagt, Sie um Verlag des Werkes anzugehn und meinen Brüdern die Sache zu Druck und Besorgung gegeben. Wollten Sie nun wohl mir und diesen erlauben, Ihre Firma mit auf den Titel zu setzen, dass es einen Anstrich bekömm't?“ Der Druck konnte tatsächlich pünktlich zu Wiecks Geburtstag erscheinen.

Die Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG veröffentlichte bereits am 11. September 1833 eine Rezension des Werkes (zusammen mit den *Abegg-Variationen* op. 1 und den *Paganini-Etuden* op. 3). Die zwölf *Impromptus*, schrieb der Rezensent, lieferten auf jeder Seite „Mannigfaltigkeit in melismatischer und harmonischer Hinsicht, [...] Originelles sowohl angenehmer als sonderbarer Art, also überall Unterhaltendes oder Aufreizendes. Fleiß, Geschick, Talent, frische Phantasie u. starkmuthiges Aufstreben wird dem Verfasser kein unpartheiischer Beobachter absprechen, lauter Eigenschaften, welche mit Recht die Aufmerksamkeit auf ihn verdoppeln müssen.“ Das Neue dieser *Variationen* wurde also durchaus wahrgenommen. Auch Franz Liszt hob in einer Kurzbesprechung der *Impromptus* in der Pariser REVUE ET GAZETTE MUSICALE vom 12. November 1837 die „neuartigen harmonischen und rhythmischen Kombinationen“ hervor, die im Überfluss vorhanden seien. Schumanns Werke waren dennoch lange Jahre für die Verleger keineswegs geschäftliche Erfolge. Sein Renommee gründete sich mehr auf seine Tätigkeit als Herausgeber der von ihm gegründeten NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK als auf seine Kompositionen. Ende 1842 äußerte dennoch zunächst der Kommissionsverlag Hofmeister Interesse an einer gänzlichen Übernahme der *Impromptus* op. 5, aber 1850 sah sich Schumann schließlich gezwungen, ihn noch einmal ultimativ zu einem angemessenen Angebot aufzufor-

dern. Hofmeister antwortete mit Brief vom 5. April 1850: „Hochgeehrter Herr! Auf Ihre ausdrückliche Aufforderung, ein Gebot zu thun [...] erlaube ich mir, für die Erlaubnis zu Veranstaltung einer neuen Auflage Ihres opus 5 den – freilich unerheblichen – Betrag von Ld. 20 – Ihnen anzubieten. Um eine materielle Unterlage zu erlangen, habe ich den Absatz nachgezählt der zwei Werke Ihrer Composition [...] op. 4 und 7 [...]. Während jedem der drei letzten Jahre sind je 10, seit 1847 zusammen 30 Ex. derselben verkauft. Hierauf gründet sich mein Vorschlag. Vergeben Sie, wenn er zu geringfügig erscheint.“ Diesmal ging alles recht schnell. Bereits am 19. April 1850 notierte Schumann sich in seinem „Briefbuch“: „Hofmeister | Leipzig | Mit Revision des Mscrites der Impromptus. Bitte mir eine Correctur.“

Diese „Correctur“ fiel bei Opus 5 besonders umfangreich aus, umfangreicher jedenfalls als bei den Neuausgaben einiger anderer Klavierwerke aus seiner früheren Zeit (Op. 6, 13, 14 und 16). Die revidierte Ausgabe erschien im Juli 1850 mit dem Titelzusatz *Neue Ausgabe*. Die Widmung an Friedrich Wieck blieb trotz der bereits 1843 erfolgten Aussöhnung, ganz weg, Impromptu Nr. 4 der Fassung von 1833 wurde durch ein völlig neues ersetzt, Nr. 11 entfiel ersatzlos. Wegen der zahlreichen und zum Teil erheblichen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind beide in dieser Ausgabe vollständig wiedergegeben.

Davidsbündlertänze op. 6

In der Einleitung zur Ausgabe seiner sämtlichen Schriften beschrieb Schumann einen von ihm gegründeten Bund, der „nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der *Davidsbündler*. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen *Florestan* und *Eusebius* die bedeutendsten waren [...] Diese Davidsbündlerschaft zog

sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift [die von ihm gegründete *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*], ‚Wahrheit und Dichtung‘ in humoristischer Weise verbindend“. Und, möchte man hinzufügen, diese „Davidsbündlerschaft“ hatte natürlich einen ganz bestimmten Zweck, nämlich den Kampf gegen alles Althergebrachte, Rückwärts-gewandte, im damaligen Sprachgebrauch „Philisterhafte“ in der Kunst. Nicht von ungefähr war der Namenspatron des Bundes der biblische David, der sich als Knabe dem Kampf mit Goliath, dem Anführer der Philister, gestellt und ihn siegreich beendet hatte, und der als König vor der Bundeslade tanzte und die Harfe spielte.

Das Schlusstück aus Schumanns *Carnaval* trägt den Titel *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. Man kann diesen Titel als Motto zu Schumanns gesamter „Davidsbündler-Thematik“ auffassen. Die beiden Werke *Carnaval* und *Davidsbündlertänze* stehen denn auch in enger Beziehung zueinander. Als Clara Wieck sich in einem Brief vom 3. Februar 1838 etwas sehr zurückhaltend über die *Davidsbündlertänze* äußerte und gestand, „sie gleichen oft zu sehr dem *Carnaval*, der mir das Liebste von diesen kleineren Piecen ist, die Du geschrieben“, widersprach Schumann einerseits ganz entschieden, stellte aber andererseits doch den folgenden Vergleich zwischen den beiden Werken an: „Ich meine, sie sind *ganz anders* als der *Carnaval* und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken.“

Bezeichnenderweise tauchen im *Carnaval* auch die Namen Florestan und Eusebius auf, die wichtigsten Figuren des geheimnisvollen „Davidsbundes“, die Schumanns Doppelnatur verkörpern sollen – Florestan das aufbrausend-übermütige, gelegentlich aber auch grüblerische Temperament, Eusebius das sanfte und in sich zurückgezogene Wesen. In den *Davidsbündlertänzen* spielen sie schließlich die zentrale Rolle, indem Schumann ihnen wechselweise die Autorschaft der einzelnen Stücke zuweist und diese damit zugleich entsprechend den

Wesenseigenschaften der beiden Figuren charakterisiert.

Entstanden sind die *Dauidsbündlertänze* im Spätsommer 1837. Am 21. September schrieb Schumann an den Komponisten Adolph Henselt: „Eben habe ich 18 *Dauidsbündlertänze* gemacht – mitten in meinem schwerbewegten Leben“, d. h. mitten in den Auseinandersetzungen um Clara, mit der er sich am 15. August nach monatelangem Getrenntsein heimlich verlobt hatte. Die Beziehungen zu Clara sind in den *Dauidsbündlertänzen* denn auch ganz deutlich, vor allem natürlich durch das den Zyklus einleitende *Motto von C. W.*; Schumann entnahm es einer Mazurka aus Claras *Soirées musicales* op. 6. An seinen Lehrer Heinrich Dorn schrieb er am 5. September 1839 rückblickend: „Das Concert, die Sonate, die *Dauidsbündlertänze*, die *Kreisleriana* und die *Novelletten* hat sie [Clara] beinahe allein veranlaßt.“

Claras Ja-Wort vom 15. August hatte Schumann in eine Hochstimmung versetzt. Am 5. Januar 1838 schrieb er an sie, in den Tänzen seien „viele Hochzeitsgedanken – sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur je besinnen kann“. Nachdem er ihr ein besonders aufwendig ausgestattetes Exemplar hatte schicken lassen, gestand er ihr am 7. Februar: „Was aber in den Tänzen steht, das wird mir meine Clara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind – ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte u. Du kannst Dir nun Anfang und Schluß ausmahlen. War ich je glücklich am Clavier, so war ich es als ich sie componirte.“

Wie bereits angedeutet, hatte Clara selbst mit dem neuen Werk jedoch anscheinend einige Verständnisprobleme. Erst nach Schumanns Tod nahm sie die Stücke in ihr Repertoire auf. Am 27. März 1860 spielte sie zehn Nummern daraus erstmals in einem öffentlichen Konzert. Auch Johannes Brahms nahm sich des Werkes an. Wahrscheinlich war er der erste, der es als Ganzes aufführte – am 15. März 1869 in Budapest bei einem

Konzert, das er zusammen mit dem Sänger Julius Stockhausen veranstaltete. Brahms besaß auch das Autograph des Werkes, das sich daher in seinem Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien befindet. Es enthält zusätzlich zu den 18 Stücken einen durchgestrichenen Tanz in g-moll, der als Nr. 6 von Heft II nummeriert und in dieser Ausgabe im Anhang zu Opus 6 wiedergegeben ist. Die Stücke Nr. I/7 und Nr. II/1 sind im Autograph mit 11. bzw. 7. September datiert. Das bedeutet, die 18 Nummern wurden nicht in der Reihenfolge der Druckfassung komponiert. Schumann hat sie mehrmals umgestellt, bis er die endgültige Folge festlegte.

Um das Werk möglichst schnell gedruckt zu bekommen – anscheinend sollte es eine Art Verlobungsgeschenk für Clara sein –, versuchte Schumann gar nicht erst, es bei einem der großen Musikverlage unterzubringen, sondern ließ es bei dem Leipziger Buchhändler Friese erscheinen, der auch seine *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* verlegte. Er bezahlte den Stich des Werkes offenbar aus eigener Tasche und behielt auch die Rechte daran. Laut verschiedenen Tagebuchnotizen sah er im Oktober und noch einmal Ende November 1837 die Korrekturfahnen für die Erstausgabe durch; Ende Januar 1838 lag das neue Werk bereits fertig vor; im Tagebuch (27. Januar) heißt es lapidar: „die *Dauidsbündlertänze* fertig.“

Die Idee, das Werk bei Friese erscheinen lassen, erwies sich recht bald als wenig glücklich, und so versuchte Schumann, die Platten an einen ausgewiesenen Musikverlag zu verkaufen. Am 5. November 1842 bot er die *Dauidsbündlertänze* Friedrich Hofmeister an, weil sie „bei Friese erschienen und, da dieser kein Musikalienhändler ist, fast gar nicht bekannt worden sind, was sich gewiß ändern würde, sobald sich ein ordentlicher Verleger dafür interessirte, denn gerade diese Stücke müßten leicht Anklang auch in Dilettantenkreisen finden“. Hofmeister lehnte jedoch ab und auch Versuche Schumanns, die *Dauidsbündlertänze* bei anderen Verle-

gern unterzubringen, blieben erfolglos. Erst der Hamburger Verleger Schubert bot sich, wohl unter dem Eindruck des Erfolges des bei ihm erschienenen *Album für die Jugend* op. 68, am 19. März 1850 an, das Werk in seinen Verlagskatalog aufzunehmen. Allerdings ging er dabei davon aus, „daß in den Platten [...] nichts zu ändern seyn werde“ (Brief vom 1. Juli 1850). Schumann nahm aber dann doch eine Reihe von Änderungen vor. Sie waren jedoch nicht sehr einschneidend, sodass die im Herbst 1850 erschienene „Zweite Auflage“ mit denselben Platten hergestellt werden konnte wie die Erstausgabe. Als Korrekturvorgabe diente ein von Schumann selbst überarbeitetes Exemplar der Erstausgabe.

Der Herausgeber hat sich dafür entschieden, im Notentext selbst keine Vermischung der beiden Fassungen vorzunehmen, sondern ausschließlich den Text der Fassung von 1850 wiederzugeben. Eine ausführliche Stellungnahme dazu sowie genauere Angaben zu den Quellen finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes, wo auch die Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben von 1838 und 1850 verzeichnet sind. Auf die wichtigsten ist in Fußnoten hingewiesen.

Toccata op. 7

Die Entstehung von Robert Schumanns Toccata op. 7 zog sich über mehrere Jahre hin. Eine erste, mit *Exercice* überschriebene Niederschrift stammt – nach einer Eintragung im *Projectenbuch* und der Angabe im Handexemplar der Erstausgabe – aus dem Jahr 1830, als er noch in Heidelberg Jura studierte. Das Werk blieb aber dann – wie viele seiner Kompositionen aus der Heidelberger Zeit – lange liegen. Schumann beschäftigte sich in diesen Jahren sehr stark mit der Vereinigung von instrumentaler Virtuosität und musikalisch gehaltvoller Qualität. So entstanden seine *Paganini-Etüden* und zahlreiche, entweder Fragment geliebene oder verworfene Etüden-Versuche. Auch die Toccata ist zu diesen Stücken zu zählen. Am

13. August 1832 bot Schumann dem Wiener Verleger Tobias Haslinger als „Fortsetzung der Cramerschen und Keßlerschen Etüden“ eine „Fantasieübung“ und „eine zweite Studie in Doppelgriffen“ an, „die ungefähr im gleichen Ton gehalten, aber minder schwer“ sei. Mit den Bezeichnungen „à quatre voix“ und „in Doppelgriffen“ kann jeweils nur die spätere Toccata gemeint sein. In einem von Anfang 1832 bis Juli 1833 geführten autographen Verzeichnis listete Schumann das Werk als „Etude fantastique en double-sons [...] Œuv. 6. Heidelberg“ auf. Als Widmungsempfänger ist dort Johann Georg Friedrich Wilhelm Schlegel genannt, der von 1812–40 Postmeister in Zwickau war und zeitweise als Korrespondent an der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK mitarbeitete. Der Zusatz „Heidelberg“ in der Notiz könnte darauf hindeuten, dass das Stück zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht weit über die in Heidelberg niedergeschriebene erste Fassung hinausgekommen war.

Für die Version von 1833 muss Schumann eine völlig neue Handschrift angefertigt haben, die jedoch nicht mehr erhalten ist. Für sie steht als Quelle nur die im Frühjahr 1834 bei dem Leipziger Musikverlag von Friedrich Hofmeister erschienene Erstausgabe zur Verfügung. Auf der ersten Notenseite unten ist dort folgende Anmerkung abgedruckt: „Dem Spieler möglichste Freiheit des Vortrags zu lassen, sind nur Stellen, die etwa vergriffen werden könnten, genauer bezeichnet.“ Dementsprechend enthält der Druck nicht nur kaum Fingersatz, sondern – im Gegensatz zum Autograph der Fassung von 1830 – auch sonst so gut wie keine Ausführungshinweise. Die Übereinstimmungen zwischen beiden Fassungen sind so gering, dass die Druckversion im Grunde eine Neukomposition darstellt. Verlag und Herausgeber haben sich daher dazu entschlossen, in dieser Ausgabe beide Fassungen abzudrucken; die Fassung von 1830 erscheint als Erstausgabe. Sie umfasst nur 184 Takte; eigenartigerweise ist sie ab der zweiten Seite in Achteln, statt wie in den ersten 25

Takten, in Sechzehnteln notiert. Insgesamt ist sie weniger virtuos gehalten, und auch ihre Struktur – mit vielen Oktavgängen und Akkordwiederholungen – ist primitiver als diejenige der Druckfassung. Letztere bringt vor allem formal eine entscheidende Neuerung, indem sie in Takt 48 eine Art zweites Thema einführt und das Stück damit zu einem Sonatensatz ausbaut.

Während Schumann in späteren Jahren den meisten seiner frühen Klavierwerke ziemlich kritisch gegenüberstand, blieb seine Einschätzung der Toccata stets recht positiv. 1840 ließ er das Werk, zusammen mit den *Paganini-Etüden* op. 3 und 10 bei Richault in Paris erscheinen, und in seinen „Selbstbiographischen Notizen“ aus den 1840er Jahren schrieb er: „meine ersten Compositionen [...] sind zu klein und rhapsodisch, um großes Aufhebens zu machen. Die Toccata, Intermezzi op. 4 allein möchten dem Kunstfreund ein wenigstens tüchtiges Streben erkennen lassen.“ Auch Clara Wieck, die die anderen frühen Kompositionen Schumanns erst spät in öffentlichen Konzerten spielte, nahm sich der Toccata gleich unmittelbar nach deren Erscheinen an und spielte sie am 9. September 1834 bei einem Konzert in Leipzig. Die Zeitschrift DER KOMET. EIN UNTERHALTUNGSBLATT FÜR DIE GEBILDETE LESEWELT veröffentlichte am 26. September in ihrer *Beilage für Literatur, Kunst, Mode, Residenzleben und journalistische Controle* den folgenden Bericht darüber: „Einen wunderbaren Eindruck machte das letzte Stück, ein[e] Toccata von Schumann [...] das Werk ist ein Guß von Originalität und Neuheit und wirkte trotz seinem strengen Stil auf alle Zuhörer mit tiefgreifendem Zauber. Wir sind überzeugt,

was ein Seb. Bach, was ein Beethoven, was ein Paganini in sich getragen, das ruht auch in Schumann; ja er besitzt vielleicht noch mehr als Chopin die Kraft, die moderne musikalische Schule durch die eigentümlichsten Produktionen zu ihrem höchsten Glanz zu erheben [...] Schumanns Toccata ist so schwer, dass es außer Schunke und der Clara Wieck hier [in Leipzig] wohl niemand gut spielen kann. Beide spielen es verschieden. Ersterer trägt sie als Etüde vor mit höchster Meisterschaft, letztere weiß es zugleich poetisch aufzufassen und ihm durch und durch eine Seele einzuhauchen. Auch diesmal belebte sie es mit so zarten und tiefgefühlten Schattierungen, dass das originelle Tonstück, mit dem das Konzert frappant abschloß, in seinem höchsten Glanz erschien.“

Schumann selbst hat die Toccata nach den Aussagen seines Heidelberger Studienkollegen Töpken in Briefen an den späteren Biographen Wasielewski (1856) und an Gustav Jansen (1879) „viel und eigentümlich“ gespielt, und zwar „in ruhigem, mäßigem Tempo, nicht in dem Prestotempo, in welchem Tausig gespielt haben soll“.

*

Angaben zu den 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.

This first volume contains opus nos. 1–7. These were composed between 1829 and the end of 1833, and published between 1831 and 1834, with the exception of the *Dauids-bündlertänze*, which Schumann did not compose until late summer 1837, and which were first published in January 1838. How they nevertheless came to be given the opus number 6 remains a mystery, about which more information is provided below.

Abegg-Variationen op. 1

The *Abegg-Variationen* were the first work that Schumann brought before the public. When he resolved to take this step he was twenty-one years old and had already produced a large number of compositions. Not all of them were piano pieces, even though one might conclude so from the fact that his next 22 published works are all for piano; as well as piano music and several songs, his desk drawer also contained a Psalm for soprano, alto and orchestra, a piano quartet, a piano concerto and a symphony, some of which were still unfinished. The work he finally considered worthy of serving for his publishing debut was the *Abegg-Variationen*, composed, as we learn from his own words written on the flyleaf of his personal copy, in Heidelberg during the winter of 1829–30. They were not intended from the outset to be for solo piano. Originally they

were conceived as a virtuoso piece for piano and orchestra with a thematically unrelated introduction. This version may possibly have been inspired by Ignaz Moscheles's Variations on *La Marche d'Alexandre*, op. 32, which Schumann himself performed in Heidelberg on 24 January 1830. The solo piano version probably acquired its final form in July and August 1830. A year later, on 12 September 1831, Schumann offered the work to Leipzig publisher Kistner. His letter is revealing of the situation in which the young composer then saw himself: "I would only ask that the format, paper, engraving and title page be comparable to those of, let us say, Carl Mayer's variations (on the *Sehnsuchtswalzer*) as issued by Probst. If you [...] could find it in yourself to grant this request of mine, I would gladly agree to guard you against any loss by taking some fifty to sixty copies at 50 percent [i. e. by purchasing them in advance at his own expense]. Lastly, may I ask most humbly whether the variations can appear in print by the 18th of November, the birthday of Countess Abegg, to whom I am indebted in several ways?"

The publisher accepted Schumann's "first born" work, and apparently met the desired publication deadline. The great significance this initial publication had for Schumann is amply attested by two entries in his *Leipziger Lebensbuch* (a diary covering the period from 13 October 1831 to 28 November 1838), one written just before the work's publication and the other shortly thereafter:

"I was then interrupted [...] by my first set of proofs; what bliss, my first proofs!" (7 November 1831).

"The variations have now arrived; it is as if everything in them gains in significance when printed." (12 November 1831).

The *Pauline Comtesse d'Abegg* mentioned on the title page of the first edition is, as Schumann himself confided to his

friend Anton Theodor Töpken, a “mystification” which he had his own reasons to circulate. Scholars generally agree that the name refers to Meta Abegg (1810–35), a young lady from Mannheim also known by her married name of von Heygendorff. As Töpken himself surmised, it was, in the main, probably the “musical tractability of the name that caught [Schumann’s] fancy.” Admittedly a closer personal attachment cannot be dismissed, even though the date of 18 November mentioned in the letter to Kistner, happens not to have been the young lady’s birthday (she was born on 16 April). Perhaps this was deliberately meant to cast further obscurity on their actual relations; perhaps Schumann wanted to have his opus 1 appear in print by his mother’s birthday ten days later, on 28 November. The solution to this riddle remains a matter for speculation. When Johannes Brahms visited the ailing composer in Eindhoven in February 1855, Countess Abegg again became an object of discussion, thereby, one might say, framing Schumann’s artistic career. Writing to Clara, Brahms reported that “he told me of your travels, of the Seven Hills, of Switzerland and Heidelberg, and spoke also of Countess Abegg.”

The critics gave Schumann’s first work a very warm reception: the WIENER ZEITUNG (ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER no. 26, pp. 101f.) published the following very positive review on 28 June 1832: “The probably still youthful composer, whom we have never encountered before, is a rare phenomenon of our age: he follows no school, draws his ideas from his own mind, and declines to preen himself with [...] borrowed plumes. He has created an ideal world in which he gambols with almost reckless abandon, at times even with original *bizarrie* [...] Nothing about it is easy to play; its performance cries out for sharp delineation of character. The entire piece must be carefully studied and practiced to attain the overall impression intended.” Schumann wrote out this review in his *Leipziger Lebensbuch*,

adding: “I myself would not have been able to write the review in the Wiener Zeitung. How delighted mother and Julius [Schumann’s brother] will be! May No. 26, this great and invisible patron, be repaid with industry, modesty and tranquillity.”

Papillons op. 2

Schumann’s *Papillons* were composed between 1829 and 1831, more or less contemporaneously with the *Abegg-Variationen*. To a certain extent, these were the decisive years in his artistic development. Officially he was still a law student in Leipzig and Heidelberg, but the urge to devote himself entirely to the arts was growing ever stronger, and he planned to take up a career as a pianist. Having resolved to abandon his law studies come what may, he then had difficulty in deciding between music and poetry.

These twin musico-literary talents led time and again to an intimate cross-fertilization between Schumann’s many literary impressions and his musical creativity. Schumann himself pointed out the literary references in *Papillons* on 15 April 1832 when he sent his mother a dedicatory copy of the first edition for presentation to his three sisters-in-law. His cover letter reads as follows: “Please ask all of them to be so kind as to read the final scene of Jean Paul’s *Flegeljahre* as soon as possible, for the *Papillons* are actually meant to transform this masked ball into notes.”

Jean Paul was Schumann’s great literary idol. This writer, Schumann exclaimed to his friend Carl Flechsig on 17 March 1828, “still takes pride of place in my mind; I put him above all the others, not excluding Schiller (I don’t yet understand Goethe).” *Flegeljahre*. *Eine Biographie* had long been one of his favourite novels; even years later, in a letter of 1838 to Clara, he referred to it as “a book like the Bible in its way.” The protagonists of the novel, which had appeared in four volumes in 1804–05, are the twin brothers Walt and Quod Deus Vult (= what God will) and the maiden Wina, with whom both men

are in love. Its final scene, expressly mentioned by Schumann, is a grand masked ball in which Vult takes on his brother's disguise and thus obtains Wina's consent to his proposal of marriage. Knowing that her consent was actually intended for Walt, he leaves the town. Walt himself has fallen asleep, lulled into a world of dreams by his brother's flute playing and by his own blissful memories. The novel ends with the words: "Even from the alleyway below Walt listened in delight to the language of the fugitive notes, for he did not notice that with them his brother too was running away."

Many other passages in Schumann's letters refer to the close links between the *Flegeljahre* and his *Papillons*. He even drew attention to them in a letter to the critic Ludwig Rellstab when he forwarded a reviewer's copy: "I feel at liberty to add a few words to the *Papillons* regarding their origins, as the thread that is intended to tie them together is barely visible. Surely your worship will recall the final scene of *Flegeljahre* – masked ball – Walt – Vult – masks – Wina – Vult's dancing – the exchange of masks – confessions – anger – disclosures – hasty departure – final scene and then the departing brother. – I often turned over this final page, for to me the denouement seems to augur a new beginning." (Indeed, until the end of his days Jean Paul considered writing a continuation of the novel.) "Almost unawares I found myself at the piano, and thus there arose one papillon after another." By the summer of 1834, however, in a letter to his lady friend Henriette Voigt, he slightly distanced himself from this stance: "I further mention that I have adapted the text to the music and not vice versa – to do otherwise is a vain undertaking. Only the final piece, fashioned by a capricious fortune in response to the first, was inspired by Jean Paul." In later years, Schumann frequently denied the extra-musical influences on his compositions, probably to prevent their being misconstrued as program music. In the case of *Papillons*, however, the close ties

to Jean Paul's *Flegeljahre* are of central importance. The composer's personal copy of the novel contains a number of annotations keyed to the corresponding numbers of *Papillons*, thereby providing firm evidence of their correlations. These annotations are quoted at the end of our volume in the *Comments* for each piece concerned.

Schumann later was somewhat critical of the *Papillons*, and wrote in his diary on 9 June 1832 that, in the *Papillons*, "the transitions are too rapid, the colours too vivid," and that "the listener still has one page in his mind [...] while the pianist is quickly finishing up the next. There is, perhaps, something critical about this self-destructiveness of papillons, but surely nothing artistic. Between some of them one might quaff a glass of champagne."

Schumann was keenly interested in other people's opinions of the *Papillons* – only the second work after the *Abegg-Variationen* that he saw fit to publish. His diary records the comments of the publishers Probst and Hofmeister as well as those of his teacher Friedrich Wieck, whose choice of epithets – "piquant, new, original spirit, American [!], rare" – suggests, however, that he had trouble relating to the work's novelty.

Schumann placed great store in the proper performance of *Papillons*. Clara Wieck, at that time just turned thirteen, started work on them as soon as they appeared in print. Schumann's diary contains many entries concerning her playing. On 23 May 1832, for example, we can read: "Clara and the *Papillons*, which she hasn't quite mastered; altogether they are well turned-out and to my liking; the only thing I miss is delicacy, no matter how soulful and wholesomely rapturous her playing may otherwise be." Three days later, another diary entry informs us of her clear progress: "Clara attacked them properly and passionately." Oddly, Clara Schumann did not perform *Papillons* in public until 1866. Thereafter the work was frequently found on her programs.

The first edition of *Papillons* was issued in February or March 1832 by Friedrich Kistner. The composer's personal copy, preserved at the Robert Schumann House in Zwickau, contains a number of autograph corrections which are itemised in the *Comments*. This volume served as the primary source for our urtext edition. Another important source that we consulted is the autograph manuscript.

Several diary entries inform us that Schumann planned to write a second volume of *Papillons*. In any event, the first edition bears the words on the title page, perhaps implying that he had promised a second volume to his publisher. On 9 August of that same year we find "Papillons, Livr. 2" listed under the heading "Works," evidently proving that he had in fact set this plan in motion. But it was never carried out, and when he offered the Impromptus op. 5 to Kistner on 6 June 1833 as "a second volume of Papillons," he was surely only alluding to the opus that Kistner had most recently published.

It is strange that Schumann should have returned to this early work again at the end of his life. The Library of Congress in Washington preserves a fair copy of no. 10, transposed a whole step down to B \flat major. According to information supplied by Marie and Clara Schumann, it was prepared during the composer's internment in Eendenich.

Paganini Studies op. 3

Like many other 19th-century composers, among them Franz Liszt and Johannes Brahms, Robert Schumann was fascinated by the figure of Nicolò Paganini – the "magician of the violin" – and by what he felt to be his "demonic spirit." Reviewing the year 1829 in his "Musikalischer Lebensgang" long after his Caprices op. 3 and his Études op. 10 had been written, he confided that "Paganini roused [the spirit] and stimulated effort." Schumann had first heard the

Italian violinist in concert on 11 April 1830 in Frankfurt on the Main. In his diary he wrote: "Paganini in the evening – doubts about the ideal in art and his lack of grand, noble, priestly artistic repose [...] tremendous delight – me in the loge [was Schumann introduced to Paganini?] [...] Happily to bed and gently to sleep." As one sees, his stance was not at all uncritical. But, on the whole, he retained a great admiration for the Italian throughout his life. Paganini's *Capricci* op. 1 possibly exerted a particular attraction on Schumann since they "kindle the driest formulaic exercises into the language of Pythias." As to Paganini's virtuosity, Schumann held it to be a combination of "the ideal of technical accomplishment and expressiveness" (diary entry of 15 June 1831).

Schumann's diaries of that time are full of references to Paganini, both general in nature and specifically referring to the genesis of op. 3 and 10. An entry of 4 June 1832 reads: "The beautiful g-minor Caprice by Paganini [i. e. Paganini's op. 1, no. 16, and Schumann's op. 3, no. 6]. The day before yesterday I saw a picture that left a hideous impression – Paganini in an enchanted circle – a murdered woman – dancing skeletons and a procession of magnetic, nebulous specters [a caricature by Johann Peter Lyser "on the Viennese concerts of 1828"]; yet, in its composition, the picture was not without imagination and vitality. It often appeared to my mind's eye as I arranged the g-minor Presto, and I believe that the conclusion goes so far as to recall it."

The catalogue of compositions in Schumann's own hand gives "Easter 1832" as the date of origin for op. 3. Nonetheless, Schumann must have worked hard on the pieces after that date, for a diary entry of 6 June reads: "Finished the caprices yesterday down to the last detail." Finally, on 8 June (his birthday), he sent the finished opus to his teacher Friedrich Wieck and wrote: "Accept the Caprices with kindness; it was a heavenly task, yet somewhat Her-

culean. Please – take a pencil, sit down next to Clara, and mark whatever strikes you.”

The day after he wrote in his diary: “Went to his house around noon; he praised ‘my industry’ and called the work extremely interesting.” On 3 June Schumann had already asked Wieck to advocate for his new work with Leipzig publisher Hofmeister. Wieck seems to have complied with Schumann’s wish. On 9 June Schumann noted in his diary: “Went to visit young Hofmeister in town; the matter is settled. Clara worked on the Paganinians and came with two of them to my birthday [celebration].” On 22 June we read: “the most careful final polish [...] to the caprices.” The extensive preface was probably also finished during these weeks. But a tragedy is revealed by the eight-day gap in Schumann’s diary before this entry on 22 June. The previous entry, dated 14 June, read: “Third finger completely rigid.” Schumann’s hopes for a career as a concert pianist were finally laid to rest.

The autograph of op. 3 has disappeared. It probably served as an engraver’s copy for the first edition, which was issued in Leipzig in August 1832 by Hofmeister and bore the inscription *Op. III. Lief.* [installment] *I.* After the appearance of op. 10 this opus number was changed to “Op. X. N° 1” to reflect the close affinity between the two works. Beneath the opus number in his personal copy, Schumann noted *Equals Opus III*, the opus number by which the work has been known to the present day. The present edition reproduces the German foreword to the first edition in its original form; the original French translation has been redone, and a new English translation is supplied. Since the autograph no longer exists, the first print is the sole source relevant to our edition.

Opus 3 received a mixed reception from the critics. Ludwig Rellstab, writing in the journal *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* (4 January 1833), found fault with the work, calling it “weak in invention” and “incomprehensible in its fingering.” On the other hand, no

less a figure than Franz Liszt championed the *Études* op. 3, and played them at many of his recitals. Clara Wieck, too, included them in her repertoire from 1834. Paganini himself must have heard about the arrangements of his *Capricci*, and they seem to have piqued his interest. At all events, Schumann informed his publisher Hofmeister in a letter of 13 February 1838 that Paganini had “requested from my Paris correspondent all of my Caprices published by your firm, as he would like to become more thoroughly acquainted with them.”

Intermezzi op. 4

Nothing is known about the circumstances that gave rise to Schumann’s *Intermezzi* op. 4. Early sketches for the work are found in the “Studienbuch III” that probably dates from the years 1828 to 1831–32. Besides a large number of isolated fragments, the book mainly contains studies for the *Abegg-Variationen* (op. 1), *Papillons* (op. 2), the *Paganini Studies* (opp. 3 and 10), the Piano Sonata (op. 11), and the pieces later published as *Albumblätter* (op. 124). The sketches for op. 4 relate to pieces 1, 4, and 5. Piece no. 4 is still referred to as a *Papillon*, a term that will crop up again later in connection with the *Intermezzi*. In contrast, the same “Studienbuch III” contains the following working title elsewhere in its pages: *Pieces fantastiques pour le Pianoforte par Rob. Schumann. 1. Amaj. Dmaj.* [i. e. no. 1] / 2. *Dmoll Bmaj* [no. 5] / 3. *Cmaj. Emin.* [?].

The above-mentioned *Leipziger Lebensbuch* contains many allusions to the op. 4 *Intermezzi*, beginning with an entry on 29 April 1832: “The picture of each intermezzo is firmly fixed in my mind; only minor touches are missing. That was a lovely week – pure, pious, sober, and brisk.” However, the “minor touches” occupied him until July. The entry for 14 May reads: “April weather the whole day – went out for a walk

until 3 o'clock, but without pleasure – even my fingers are heavy with thunderclouds. Made lovely changes to fourth *alternative*" (evidently a reference to the middle section of *Intermezzo* no. 6). Again on 19 May: "Many ideas at the piano, but no ability to work them out. – The *Intermezzi* should amount to something – every note should be placed on the balance." Another "felicitous change to the *alternativo*" was noted on 10 June, this time in connection with *Intermezzo* no. 1; and on 22 June we encounter the first mention of a "droll *Intermezzo*" that haunted Schumann day and night. Evidently the same piece (probably *Intermezzo* no. 3) continued to occupy him during a short trip to Dresden, for after his return on 4 July he confided to his diary that he was "little disposed for conversation during the entire trip. The 'droll' *Intermezzo* is basically a cry from the depths of the heart. Not quite satisfied with the order of the pieces. I've had quite a few ideas." He also seems to have worked hard once again on *Intermezzo* no. 5 during this period, evidently in especially high spirits, as we learn from the entry of 13 July: "My happy awareness of life and self-esteem has few words – I sense a feeling in me that may perhaps be virtue. But my entire heart is in thee, my dear Fifth *Intermezzo*, who was born with such inexpressible love. How everything fell into place yesterday!" The work was finally completed on 22 July, as Schumann again noted in his diary: "*Intermezzi* [...] completely finished, touched up, and handed to Hecker" – the latter being his Leipzig copyist.

In close proximity to the *Intermezzi*, the diary contains references to two topics that record Schumann's increasingly intensive engagement with Bach in particular and with contrapuntal studies in general: "Once the *Intermezzi* are finished," he wrote on 15 May 1832, "I will again take up Marpurg [probably the treatise on fugue, *Abhandlung von der Fuge*] and complete my [studies of] invertible counterpoint with Dorn." An en-

try for 22 June informs us that originally op. 4 was even meant to end with a double fugue. Stylistically, Schumann's counterpoint studies left an especially deep mark on the first and fifth of the *Intermezzi*.

Equally striking are the many quotations of his own or other authors' works that found their way into the various pieces of op. 4. The sixth *Intermezzo*, for instance, recalls the ABEGG theme and Paganini's *La Campanella*; and there are borrowings from juvenilia that remained unpublished during his lifetime, such as the song *Der Hirtenknabe* (1828, *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 no. 9) and the c-minor Piano Quartet (1829, *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. E1) quoted in *Intermezzo* no. 4.

Before he had finished work on the new opus Schumann was already making efforts to find a publisher, and he was eventually able to conclude an agreement with Leipzig publisher Hofmeister. He sent the engraver's copy to the publishers on 17 December and added: "So accept the *Intermezzi* with favour [...] I have carefully polished and pruned them, and hope thereby to obtain greater thanks from artists than from the public." Yet another three quarters of a year were to pass before the new work was published. Schumann did not receive a first set of proofs until July 1833, and it was probably in September of that year that the work appeared in print. Despite the work's moderate length – and despite the *attacca* transition between nos. 3 and 4 – the new opus was divided into two volumes: *Part I* (nos. 1–3), and *Part II* (nos. 4–6). It is dedicated to the composer and virtuoso violinist Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (1801–66), even though the title page of the autograph bears a dedication to Clara Wieck along with the opus number *III*. The dedication and the opus number were later altered by the publisher at Schumann's request.

The critics varied quite widely in their opinion of the *Intermezzi*. If the reviewer for the ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER

was inclined to be benevolent, Rellstab, writing in the periodical *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST*, felt that Schumann was wandering “on completely errant paths” and merely attempting to be “original through oddity.”

Impromptus op. 5

Schumann engaged very intensively with the classical forms of piano music, especially in his early years. This is particularly true for the sonata and variation genres. Five of his first 23 works for piano are sonatas or sonata movements (op. 8, 11, 14, 17 and 22), and three of them are works in the form of variations – op. 1 and 13, plus the op. 5 Impromptus. Six further works in variation form are listed by McCorkle among the numerous works that are either lost or exist only as fragments (*Schumann Werkverzeichnis*, F7–9 and F24–26). Schumann thus gave special attention to the variation genre. Time and again he criticised the musical market of his day, with its near-saturation by – in his opinion – shallow pieces written by itinerant piano virtuosi and based on popular (opera) themes. So it is not surprising that in the earliest years of his public career as a composer he published, in his *Abegg-Variationen* op. 1 (1831) and the Impromptus op. 5 (1833), two variation works that firmly demonstrated how things could be done quite differently. Looking back in his “Musikalischer Lebenslauf” to 1833, he wrote in this regard: “Most of the time I busied myself with Bach; such was the inspiration for the Impromptus op. 5, which may rather be regarded as a new form of variations.”

Part of this “new form” resulted from the fact that, in these Impromptus, two themes are varied and joined together in an especially skilful way. To give visibility to this particular feature, Schumann presented the two themes separately in the first printing: the bass theme first of all, and then the melody that is built upon it. According

to title information in the first edition, the theme came from Clara Wieck; indeed, her *Romance variée* op. 3, dedicated to Robert Schumann and also published in 1833, does begin with this same theme. However, the first four measures appear much earlier in one of Robert’s diaries, in which he noted down four thematic incipits while on a journey from Heidelberg to Paderborn via Düsseldorf on 28 or 29 September 1830. The second of these is practically identical to the beginning of the theme of the *Romance variée*:



Thus the nucleus of the theme comes not from Clara, but from Robert Schumann. It seems to have travelled from one to the other during the close musical exchanges that the two practised from very early on. The striking *C–F–G–C* opening of the bass theme is frequently found in Schumann: it appears in the counterpoint exercises (*Schumann Werkverzeichnis*, F19 nos. 3 and 7) that he continued on his own after completing his studies with Heinrich Dorn in 1832/33; and it plays a central role in the finale of his “Youth Symphony” from that time. The following entry appears in the *Leipziger Lebensbuch* for 29 May 1832: “In the evening I romped through six things of Bach with Clara, at sight, four hands [...]; and when I came home towards nine o’clock I sat down at the piano, and it seemed to me as if nothing but flowers and gods flowed from my fingers, including the idea *C F · G C*, which likewise streamed forth.” In the preface to his edition of the Impromptus for C.F. Peters, Hans Joachim Köhler presents the hypothesis that, in the sequence of notes making up this simple musical cadential progression, Schumann has discovered letters for Clara and himself: respectively, C for Clara, F for Florestan and G for Gustav

(two of Schumann's pseudonyms). The dot in the diary entry that divides the letters might very well support such a hypothesis. Notes for fugal exercises also using this thematic incipit are still to be found in a notebook from 1834.

Schumann initially offered op. 5 to Friedrich Kistner of Leipzig on 6 June 1833, as a "second volume of *Papillons*." After being unable to reach an agreement with this publisher, he had the Impromptus engraved at his own expense and issued by his brother Karl, who operated a book publishing business in Schneeberg (Saxony). To secure wider distribution for the work, Schumann also made efforts to offer it on a commission basis to a music publishing house. Thus on 31 July 1833 he wrote to Friedrich Hofmeister: "I would like to surprise Wieck – to whom I am so indebted – with Impromptus on Clara's Romanze for his birthday, which falls in mid-August [the 18th]. Because the time until then is so short, I have not dared to ask you to publish the work, but have given it to my brothers for printing and distribution. Would you now perhaps allow me, and them, to add the name of your firm to the title page, to give it a layer of authority?" The print did, in fact, appear in time for Wieck's birthday.

The Leipzig ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG published a review of the work (and of the *Abegg-Variationen* op. 1 and *Paganini-Studies* op. 3) as early as 11 September 1833. The twelve Impromptus, wrote the reviewer, offered on every page "A multiplicity of melismatic and harmonic aspects. [...] There is originality of both a pleasant and unusual kind, which provides entertainment or challenge throughout. No impartial observer will deny that the writer has diligence, skill, talent, a lively imagination and bold ambition; qualities that rightly demand our redoubled attention." The novelty of these variations was therefore clearly perceived. In his short review of the Impromptus in the Parisian REVUE ET GAZETTE MUSICALE of 12 November 1837, Franz Liszt likewise emphasised the

"new harmonic and rhythmic combinations" that were present in abundance. However, for many years Schumann's works brought his publishers no commercial success, as his fame was based more on his employment as founding editor of the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK than on his compositions. Nevertheless, at the end of 1842 the commission agent Hofmeister first expressed an interest in taking the Impromptus op. 5 over completely, and in 1850 Schumann was eventually forced to give him another ultimatum within which to make a reasonable offer for them. Hofmeister answered by a letter of 5 April 1850: "Most esteemed sir! In regard to your express invitation to bid [...] allow me, for permission to organise a new issue of your opus 5, to offer you the – admittedly not large – sum of 20 Louis d'or. As material support for this offer, I have re-examined sales of your two works op. 4 and op. 7 [...]. During each of the past three years, 10 copies, or a total of 30 copies since 1847, have been sold. It is on this that I base my offer. Forgive me if it seems too trivial." This time all proceeded quickly, and already on 19 April 1850 Schumann was noting in his "Briefbuch" (correspondence book): "Hofmeister | Leipzig | With revision of the manuscript of the Impromptus. Requested a proof copy."

This "proof" turned out, in the case of op. 5, to be particularly substantial, at all events more substantial than was the case for the new editions of some other piano works from his early period (op. 6, 13, 14, and 16). The revised edition appeared in July 1850 with *Neue Ausgabe* (new edition) added to its title page. In spite of their successful reconciliation in 1843, Schumann's dedication of the work to Friedrich Wieck was omitted. Impromptu no. 4 in the 1833 version has been replaced by a completely new one, and no. 11 was removed and not replaced. Owing to the many, and, in places, significant differences between the two versions, both are reproduced in their entirety in our edition.

Daidsbündlertänze op. 6

In the introduction to the edition of his collected writings, Schumann described a league, founded by himself, that “existed only in the mind of its creator: the *Daidsbündler*. In order to lend expression to various views on the nature of art, it seemed not entirely inappropriate to invent several contrasting artistic personalities, the most important being *Florestan* and *Eusebius*. [...] This ‘League of David’ pervaded the entire journal (the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, which Schumann had founded) like a red thread, amusingly uniting ‘truth and fiction’.” One should also add that this League of David had, of course, a quite specific purpose: to wage war against everything obsolete, backward-looking, and unpoetical – or what was then known as “philistine” – in the arts. It is no coincidence that the figure who lent his name to the league was the biblical David, the boy-hero who emerged victorious from his battle with Goliath, the leader of the Philistines, and who would later, as king, dance and play the harp before the Arc of the Covenant.

The title of the final piece in Schumann’s *Carnaval* – *Marche des Daidsbündler contre les Philistins* – might well serve as a motto for the entire import of Schumann’s *Daidsbund*. Indeed, both *Carnaval* and the *Daidsbündlertänze* are thus closely interrelated. When Clara Wieck, in a letter of 3 February 1838, was somewhat reticent about the new pieces (she confessed that “they often bear too close a resemblance to *Carnaval*, my favourite among the smaller pieces you’ve written”), Schumann objected strenuously and proposed the following comparison: “I feel that they are quite different from *Carnaval*, having the same relation to that piece as faces do to masks.”

Revealingly, the names of Florestan and Eusebius, the most important members of the secretive “League of David,” also crop up in *Carnaval*. These two figures are meant to embody Schumann’s own dual personality, with Florestan representing his

impulsive and excitable, albeit occasionally brooding side, and Eusebius his gentle and retiring nature.

Ultimately Florestan and Eusebius play the leading roles in the *Daidsbündlertänze*, for Schumann alternately credits them with the authorship of the pieces, which thereby take on characteristic attributes of their personalities.

The *Daidsbündlertänze* originated in the late summer of 1837. On 21 September, Schumann wrote to composer Adolph Henselt: “I have just turned out eighteen *Daidsbündlertänze* – in the midst of my storm-tossed life.” The latter allusion refers to the secret engagement that he had entered into with Clara Wieck on 15 August after months of separation. Fittingly, his relations with Clara are clearly highlighted in the new work, above all in its introductory *Motto von C. W.*, borrowed from a mazurka in Clara’s *Soirées musicales* (op. 6). Writing to his teacher Heinrich Dorn on 5 September 1839, he remarked in retrospect that “the Concerto, the Sonata, the *Daidsbündlertänze*, the *Kreisleriana*, and the *Novelletten* were practically all occasioned by Clara alone.”

On 15 August Clara had accepted Schumann’s proposal of marriage. The composer was elated: On 5 January 1838, he confided that the dances contain “many thoughts of our wedding – they originated in the most splendid state of excitement I can ever recall.” On 7 February, after having a particularly lavish copy of the work dispatched to her, he confessed to her that “whatever the dances contain, my Clara will find it out, for they are more her own than anything else I have written. The whole story is a *Polterabend* [an eve-of-wedding party], and you can now picture its beginning and its ending. If I have ever been happy at the piano, it was when I composed these pieces.”

Nevertheless, as already mentioned, Clara herself evidently had problems in understanding the new work. It was not until after Schumann’s death that she took the

pieces into her repertoire. On 27 March 1860 she played ten of them for the first time in public. Johannes Brahms likewise took the *Dauidsbündlertänze* under his wing. He was probably the first to play the work in its entirety, namely on 15 March 1869 during a recital in Budapest with the singer Julius Stockhausen. Brahms also owned the autograph manuscript, located today among his posthumous papers in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. In addition to the eighteen numbers, it also contains a deleted dance in g minor that bears the number 6 of Book II, this dance is reproduced in our edition as an appendix to the opus 6. Pieces nos. I/7 and II/1 are dated in the autograph 11 and 7 September, respectively. This means that the eighteen numbers were not composed in the order in which they appear in the print; Schumann rearranged them on several occasions before finally settling on a definitive sequence.

To ensure that the *Dauidsbündlertänze* appeared in print as quickly as possible (they were evidently intended to be a sort of engagement present for Clara), Schumann did not even attempt to sell them to a prestigious music publisher, but had them issued by Friese, a Leipzig book dealer who also published his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. He apparently paid for the engraving out of his own pocket and retained the rights to the publication. According to various entries in his diary, he read proofs for the first edition in October 1837 and again at the end of November. The print became available in late January 1838; Schumann curtly noted the event in his diary on 27 January: “*Dauidsbündlertänze* finished.”

The idea of having the work published by Friese quickly proved to be ill-conceived, and Schumann therefore attempted to sell the plates to a recognised music publishing house. On 5 November 1842 he offered the *Dauidsbündlertänze* to Friedrich Hofmeister, explaining that they had been “issued by Friese and, as he is not a music dealer, they are still practically unknown,

a state that will certainly change once a proper publisher has taken an interest in them, for these pieces in particular should find ready acceptance even in amateur circles.” Hofmeister declined the offer, however, and Schumann’s efforts to place the *Dauidsbündlertänze* with other publishing houses also remained unsuccessful. It was not until 19 March 1850 that the Hamburg publisher Schubert, probably impressed by the success of his edition of the *Album for the Young* (op. 68), agreed to include the *Dauidsbündlertänze* in his catalogue. However, he proceeded on the assumption that “nothing needs be altered [...] in the plates” (letter of 1 July 1850). Schumann made a number of changes anyway, but none was so far-reaching. This “second impression,” published in autumn 1850, was thus issued from the same plates that were used for the first edition. The production master was a copy of the first edition revised by Schumann himself.

The present editor decided in favour of reproducing only the text of the 1850 version rather than attempting a conflation of the two versions. A detailed account of his reasoning and more precise information on the sources can be found in the *Comments* at the end of this volume, along with a list of discrepancies between the two editions of 1838 and 1850. The most important of these discrepancies are referred to in footnotes.

Toccata op. 7

Robert Schumann’s Toccata op. 7 was several years in the making. According to an entry in the *Projectenbuch* and a note in the author’s personal copy of the first edition, a first version, headed *Exercice*, was written in 1830 while the composer was still studying law in Heidelberg. The work was then put aside, a fate shared by many of his compositions from the Heidelberg years. During these years Schumann devoted a great deal of time and effort to combining instru-

mental virtuosity with high-quality musical substance. This explains his *Paganini Studies* and his many attempts to write etudes which, however, remained fragmentary or were discarded.

The Toccata also numbers among these pieces. On 13 August 1832 Schumann offered the Viennese publisher Tobias Haslinger, as a “sequel to the Cramer and Keßler etudes,” a “Fantasieübung” and “a second etude in double notes, which maintains more or less the same tone, but is not as difficult.” The references to “à quatre voix” and “in double notes” confirm that Schumann could in each case only have meant the later Toccata. In an autograph worklist compiled between early 1832 and July 1833, Schumann entered the work as “Etude fantastique en double-sons [...] Œuv. 6. Heidelberg.” There he inscribed as the dedicatee Johann Georg Friedrich Wilhelm Schlegel, who was postmaster in Zwickau from 1812 to 1840 and occasionally worked as a correspondent for the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. The addendum “Heidelberg” in the listing might suggest that at that time the piece had not yet progressed much further than the first version notated in Heidelberg.

Schumann must have made a completely new manuscript for the 1833 version; this no longer survives. The only source for it is the original edition published by Friedrich Hofmeister in Leipzig in spring 1834. At the bottom of the first page of music we find the following note: “To give the player the greatest possible freedom, only passages that could be misunderstood have been marked more clearly.” Accordingly, the print contains hardly any fingerings and – in contrast to the autograph of the version of 1830 – practically no performance instructions. Correspondences between the two versions are so slight that the printed version basically presents a new composition. The publisher and editor have therefore agreed to present both versions in this edition; the 1830 version is published here for the first time. It comprises just 184 measures; for some odd

reason, from the second page it is written in eighth notes, rather than in the sixteenth notes that are used for the first 25 measures. Taken as a whole it is less virtuosic, and even its structure – with many octave passages and repeated chords – is more primitive than that of the printed version. The latter version contains a decisive formal innovation, introducing a kind of secondary theme at M. 48 that transmutes the piece into a sonata movement.

In his later years, Schumann took a rather critical stance towards most of his early piano pieces; his evaluation of the Toccata, however, always remained positive. In 1840 he had the work published in Paris by Richault along with the *Paganini Studies* op. 3 and op. 10, and in his “Selbstbiographische Notizen” (Autobiographical Notes) of the 1840s he wrote: “My first compositions [...] are too small and rhapsodic to make much of a fuss about. Perhaps only the Toccata and the Intermezzi op. 4 convey to the music lover at least an inkling of the effort that went into them.” Clara Wieck, who only began playing Schumann’s other early works in public concerts late in her career, took the Toccata into her repertoire immediately after its publication and played it in a recital in Leipzig on 9 September 1834. On 26 September, the journal *DER KOMET. EIN UNTERHALTUNGSBLATT FÜR DIE GEBILDETE LESEWELT* printed the following review in its *Beilage für Literatur, Kunst, Mode, Residenzleben und journalistische Controle*: “The last piece, a Toccata by Schumann, made a wonderful impression [...]. The work is an outpouring of originality and innovation, and, in spite of its strict style, exerted a profound magic upon all the listeners. We are convinced that what was innate to Sebastian Bach, Beethoven or Paganini is also found in Schumann; indeed, perhaps even more than Chopin, he possesses the power to elevate the modern music school to its greatest glory through the most original productions [...] Schumann’s Toccata is so difficult that probably no one here [in Leipzig] can play it

well apart from Schunke and Clara Wieck. Each of them plays it differently. While the first performs it like an etude, with stupendous mastery, the latter has a more poetic grasp of the work and infuses it with soulfulness through and through. This time as well, she enlivened it with such delicate and deeply felt nuances, that this original work, which brought the recital to a striking end, glowed with the most intense radiance.”

Schumann himself played the Toccata “often and idiosyncratically,” according to statements made by the composer’s fellow Heidelberg student Töpken in letters to Schumann’s later biographer Wasielewski (1856) and to Gustav Jansen (1879); more

precisely, “in a calm, moderate tempo, not in the presto tempo in which Tausig is said to have played it.”

*

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.

Le présent volume I contient les opus 1 à 7. Ils ont vu le jour entre 1829 et la fin de l’année 1833, et furent imprimés entre 1831 et 1834, à l’exception toutefois des *Davidsbündlertänze*, que Schumann ne composa que vers la fin de l’été 1837 et dont la

première édition parut en janvier 1838. On ignore jusqu’à ce jour la raison pour laquelle cette œuvre reçut le numéro d’opus 6. La question sera examinée plus loin.

Abegg-Variationen op. 1

C’est avec les *Abegg-Variationen* que Schumann se présenta pour la première fois au public avec une œuvre propre. Il avait 21 ans lorsqu’il se décida à franchir le pas. Il avait alors déjà composé toute une série d’œuvres, et non pas uniquement des compositions pour piano, comme pourraient le donner à penser le fait que les 22 numéros suivants sont exclusivement destinés au piano. Il a déjà composé alors toute une série d’œuvres, et non pas uniquement des compositions pour piano comme sont exclusivement consacrés au piano. Outre plusieurs lieder et compositions diverses pour piano, Schumann a aussi dans ses tiroirs, en partie

inachevés, un psaume pour soprano, alto et orchestre, un quatuor pour piano et cordes, un concerto de piano ainsi qu'une symphonie. Les *Abegg-Variationen*, qu'il considère finalement comme la première de ses compositions méritant d'être publiée, sont écrites, selon ses propres indications portées sur la page de garde de son exemplaire personnel, au cours de l'hiver 1829/30, à Heidelberg. Elles ne sont pas d'emblée prévues comme pure composition de piano; Schumann les conçoit en effet tout d'abord comme œuvre de virtuosité pour piano et orchestre, avec introduction originale. Cette version a été inspirée le cas échéant au compositeur par les Variations op. 32 sur *La Marche d'Alexandre* d'Ignaz Moscheles, qu'il avait jouées lui-même le 24 janvier 1830 à Heidelberg. La version exclusivement pour piano reçut sans doute sa forme définitive en juillet et en août 1830. Un an plus tard, le 12 septembre 1831, Schumann propose finalement l'œuvre aux Éditions Kistner de Leipzig. Sa lettre est révélatrice de la façon dont lui, jeune compositeur, voit sa propre situation: «J'aimerais que le format, le papier, la gravure et le titre correspondent à peu près aux Variations de Carl Mayer (sur la *Sehnsuchtswalzer*). Si [vous] voulez bien [...] satisfaire ce souhait, alors je serai prêt quant à moi, pour vous dédommager de toute perte, à me charger, à raison de 50 % de 50–60 exemplaires [c.-à-d. acquérir à propre compte]. Enfin, je voudrais encore vous demander en toute humilité s'il serait possible de faire paraître les Variations d'ici le 18 novembre, date de l'anniversaire de la comtesse Abegg, à laquelle je suis redevable de certaines obligations?»

La maison d'édition accepta le “petit premier” de Schuman et fut apparemment en mesure de respecter la date de publication souhaitée par le compositeur. Deux inscriptions du *Leipziger Lebensbuch* (journal couvrant la période du 13 octobre 1831 au 28 novembre 1838) notées juste avant et juste après la parution de la composition révèlent la grande importance que revêt pour Schu-

mann cette première publication de l'une de ses œuvres:

«J'ai été interrompu [...] par mes premières corrections d'épreuves; quel bonheur que ces premières corrections!» (7 novembre 1831).

«Les Variations sont désormais là; c'est comme si, une fois imprimé, tout cela paraît avoir plus d'importance» (12 novembre 1831).

L'indication *Pauline Comtesse d'Abegg* portée sur la page de titre de la première édition est en fait, comme l'écrit Schumann à son ami Anton Theodor Töpken, «une mystification» pour laquelle il a eu ses raisons. De l'avis général, il s'agit en l'occurrence de Meta Abegg (1810–35, épouse von Heygendorff), jeune Mannheimoise courtisée. Comme l'écrit Töpken, c'est probablement en premier lieu «la possibilité d'utiliser musicalement le nom qui rend pour lui l'arrangement intéressant»; on ne peut certes exclure des relations personnelles plus étroites bien que la date du 18 novembre indiquée par le compositeur dans sa lettre à Kistner comme étant celle de l'anniversaire de la jeune femme ne soit pas correcte (celle-ci était née en fait un 16 avril). Peut-être faut-il voir là de la part de Schumann une tentative de d'occultation intentionnelle de la nature réelle de ses relations, peut-être tenait-il à ce que son opus 1 soit effectivement publié pour l'anniversaire de sa mère, c'est-à-dire dix jours après le 18 novembre – toujours est-il qu'il est impossible sur ce point d'aller au-delà des spéculations. Lorsqu'en février 1855, Johannes Brahms se rend au chevet du compositeur, à Endenich, il est une nouvelle fois question de la comtesse Abegg et, si l'on peut dire, «la boucle est ainsi bouclée». Dans sa lettre à Clara, Brahms relate la rencontre en ces termes: «Il m'a parlé de vos voyages, du Siebengebirge ainsi que de la Suisse et de Heidelberg, il m'a parlé aussi de la comtesse Abegg.»

La critique accueillit cette première œuvre avec bienveillance. La WIENER ZEITUNG (ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER,

N° 26, pp. 101 s.) publia même le 28 juin 1832 la critique suivante, particulièrement positive: «Le compositeur, jeune encore probablement, que nous rencontrons ici pour la première fois, représente un cas exceptionnel de notre époque; il ne se rattache à aucune école, puise son inspiration en lui-même, ne se pare aucunement des plumes [...] d'autrui; il s'est créé un monde idéal au sein duquel il s'ébat de façon quasi espiègle, parfois même avec une singularité originale. [...] Rien ne se joue facilement; l'exécution exige un jeu spécifique; l'ensemble réclame, si l'on veut atteindre l'impression globale recherchée, une étude et une pratique attentives.» Schumann recopia la critique dans le *Leipziger Lebensbuch* ci-dessus mentionné en ajoutant l'observation suivante: «Je n'aurais pas pu écrire moi-même la critique de la Wiener Zeitung. Comme mère et Julius [frère de Schumann] vont se réjouir! Que soit loué ce N° 26, ce grand bienfaiteur invisible plein de zèle, d'humilité et de sérénité.»

Papillons op. 2

Les *Papillons* virent le jour entre 1829 et 1831, sensiblement à la même époque que les *Abegg-Variationen*. Ces années furent d'une certaine manière décisives pour sa carrière artistique: poursuivant officiellement ses études de droit à Leipzig et Heidelberg, il ressent en fait de plus en plus le désir de se consacrer exclusivement à une activité artistique, projette une carrière de pianiste, mais déjà décidé intérieurement à arrêter de toute façon le droit, il n'arrive d'abord pas à trancher entre musique et poésie.

L'ambivalence musicale et littéraire de Schumann l'amène régulièrement à mêler intimement ses nombreuses impressions littéraires à sa créativité musicale. Dans le cas des *Papillons*, il indique lui-même ses références littéraires dans une lettre adressée à sa mère le 15 avril 1832, en accompagnement de l'exemplaire dédicacé de la première édition qu'il destine à ses trois belles sœurs. C'est ainsi qu'il écrit: «Et priez-les tous de lire le plus tôt possible la scène finale des

Flegeljahre de Jean Paul et dis-leur que l'intention des Papillons était à vrai dire de traduire en sons cette danse des larves.»

Jean Paul fut la grande idole littéraire de Schumann. Comme il l'écrit le 17 mars 1828 à son ami Carl Flechsig: il occupe «encore la première place pour moi; et je le place au-dessus de tous les autres, même Schiller (Goethe, je ne le comprends pas encore) ne fait pas exception». Le roman *Flegeljahre. Eine Biographie* faisait partie depuis longtemps de ses lectures favorites, et des années plus tard, il en parle encore dans une lettre à Clara datant de 1838 comme d'«un livre comparable dans son genre à la Bible». Le roman de Jean Paul était paru en 1804/1805, en quatre tomes. Les personnages en sont les jumeaux Walt et Quod Deus Vult (=ce que Dieu veut) ainsi que Wina, jeune fille dont les deux s'éprennent. Dans la scène finale spécialement évoquée par Schumann – il s'agit d'un grand bal masqué – Vult survient, déguisé sous l'apparence de son frère et reçoit ainsi le oui de Wina. Sachant que ce oui est en fait destiné à Walt, il quitte les lieux. Quant à Walt, il s'endort, transporté dans un monde chimérique aux sons de la flûte jouée par son frère et par les doux souvenirs. Le roman se termine sur les mots: «Ravi, Walt entendit, lui parvenant de la venelle encore, les sonorités évanescentes, car il ne prenait pas conscience qu'avec elles, c'était son frère qui fuyait.»

Dans de nombreuses lettres aussi, Schumann s'exprime au sujet du rapport étroit qui existe entre les *Flegeljahre* de Jean Paul et ses *Papillons*; il écrit même à ce sujet au critique Ludwig Rellstab, à l'occasion de l'envoi d'un exemplaire de critique: «Je me permets de joindre aux Papillons quelques mots relatifs à leur composition, car le fil qui les enlace n'est guère visible. Vous vous souvenez de la dernière scène des *Flegeljahre* – danse des larves – Walt – Vult – masques – Wina – danses de Vult – l'échange des masques – aveux – colère – révélations – départ précipité – scène finale et puis le frère s'éloignant. – J'ai encore maintes fois tourné la

dernière page: en effet, la fin me semblait être un nouveau commencement [et effectivement, Jean Paul a songé jusqu'à sa mort à donner une suite à son roman] – à moitié inconscient, j'étais à mon piano et c'est ainsi qu'un à un sont nés les *Papillons*.» Dans une lettre qu'il adresse au cours de l'été 1834 à son amie Henriette Voigt, le compositeur revient cependant quelque peu sur cette déclaration: «je précise encore», écrit-il, «que j'ai mis le texte sur la musique, et non l'inverse – autrement, ce m'est une entreprise insensée. Seul le dernier, façonné par le hasard du jeu en réponse au premier, a été suscité par Jean Paul.» Plus tard, Schumann a rejeté à plusieurs reprises l'existence d'influences extra-musicales sur ses compositions, probablement pour empêcher qu'elles ne soient interprétées à tort comme relevant de la musique à programme. Dans le cas des *Papillons* cependant, l'étroite relation avec les *Flegeljahre* de Jean Paul reste d'une importance capitale. Dans son exemplaire personnel du roman, le compositeur a porté plusieurs annotations qui se réfèrent aux numéros correspondants des *Papillons* et prouvent les rapports concrets existant entre l'œuvre littéraire et l'œuvre musicale. Ceux-ci seront signalés pour chaque morceau dans les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin de cette édition.

Plus tard, Schumann adoptait volontiers une attitude critique face aux *Papillons*. Le 9 juin 1832, il note dans son journal que dans les *Papillons*, «le changement est trop brusque, les couleurs trop bigarrées», que «l'auditeur a encore la page précédente en tête [...] alors que le pianiste a déjà bientôt fini. Cette "autodestruction" des *Papillons* recèle peut-être quelque chose de critique mais certainement rien d'artistique. On pourrait glisser un verre de champagne entre les différentes pièces.»

Schumann s'intéresse beaucoup à l'opinion des tiers sur les *Papillons*, qui ne sont en fin de compte, après les *Aegg-Variationen*, que la deuxième de ses œuvres à être éditée. Il retient dans son journal les propos

des éditeurs Probst et Hofmeister ainsi que ceux de son professeur Friedrich Wieck, dont les épithètes «piquant, nouveau, esprit original, américain [!], singulier» font d'ailleurs plutôt supposer qu'il ne sait trop que faire du caractère inédit de ces morceaux.

Schumann accordait une grande importance à l'exécution des *Papillons*. Clara Wieck – elle avait alors tout juste treize ans – aborde l'œuvre dès sa parution et l'on trouve dans le journal du compositeur plusieurs remarques sur sa façon de jouer, par exemple celle datée du 23 mai 1832: «Clara et les *Papillons*, qu'elle ne maîtrise pas encore tout à fait; ils sont interprétés avec bonheur et dans mon sens; la seule chose qui me manque, c'est la délicatesse, même si par ailleurs l'exécution est pleine d'âme et saine-ment romanesque.» Trois jours plus tard, il y a déjà un progrès sensible: «Clara les a joués comme il faut et avec fougue.» Curieusement, c'est en 1866 seulement que Clara Schumann jouera les *Papillons* en concert public, mais elle les inclut par la suite fréquemment à son programme.

La première édition des *Papillons* paraît en février ou mars 1832 chez Friedrich Kistner. L'exemplaire personnel du compositeur, qui se trouve à la Robert-Schumann-Haus, à Zwickau, renferme un certain nombre de corrections apportées par Schumann; elles sont mentionnées expressément dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. C'est cet exemplaire personnel qui a été utilisé comme source principale de la présente édition critique (Urtext), pour laquelle l'éditeur a consulté en outre l'autographe, celui-ci représentant une autre source importante.

Il ressort de quelques mentions du journal que Schumann projetait un 2^e volume de *Papillons*. Toujours est-il que la première édition comporte sur la page de titre l'indication *Liv. I*, ce qui permettrait de déduire qu'il avait laissé entrevoir un deuxième volume à son éditeur. Bien qu'ayant noté entre autres le 9 août de la même année, sous la rubrique «Travaux», l'indication «*Papillons*,

Livr. 2.» – ce qui signifie donc sans doute qu’il avait effectivement commencé à réaliser ce projet –, Schumann ne l’a pas achevé. Quand, le 6 juin 1833, il propose à Kistner les *Impromptus* op. 5 en tant que «deuxième volume des *Papillons*», il ne s’agit là très certainement que d’une allusion à l’opus paru en dernier chez cet éditeur.

Il est curieux qu’à la fin de sa vie, Schumann se soit de nouveau penché sur cette œuvre de ses débuts. La Library of Congress de Washington conserve une copie au propre du N° 10, transposé un ton plus bas, en Sib majeur. Selon les indications de Marie et Clara Schumann, le compositeur aurait réalisé cette copie à Endenich.

Études d’après Paganini op. 3

Comme tant d’autres musiciens du XIX^e siècle, Franz Liszt et Johannes Brahms par exemple, Robert Schumann était lui aussi fasciné par le personnage du célèbre Nicolò Paganini, le «magicien du violon», et par, comme il le voyait, «l’esprit démoniaque» de celui-ci. «Paganini excitait et attisait l’ardeur au travail», déclare Schumann dans le «*Musikalischer Lebensgang*», lors d’une rétrospective de l’année 1829, longtemps après la composition des *Caprices* op. 3 et des *Études* op. 10. Schumann assiste pour la première fois à un concert du violoniste italien le 11 avril 1830, à Francfort-sur-le-Main. On lit à ce propos dans son journal: «Le soir, Paganini – doutes quant à l’idéal de l’Art et à son manque de cette grande, noble et cérémonielle sérénité de l’Art [...] incroyable émerveillement – moi dans la loge [Schumann fut-il présenté à Paganini?] [...] enchantement au lit et paisible entrée dans le rêve». Comme on le voit, son attitude n’est nullement dénuée de critique. Mais globalement, il conservera sa vie durant une grande vénération pour l’Italien. Ce qui l’attirait le plus dans les *Capricci* op. 1 de Paganini, c’était le fait que «les formules d’exercices les plus arides s’y embrasent en d’ardents oracles pythiens». En tant que virtuose, le violoniste représentait pour lui l’union de

l’«idéal de l’habileté [et de l’] idéal de l’expression» (journal: 15 juin 1831).

Les journaux de Schumann du compositeur renferment alors de nombreuses annotations relatives à Paganini, tant de caractère général que portant spécialement sur la genèse des opus 3 et 10. C’est ainsi que le compositeur note le 4 juin 1832: «Le beau *Caprice* en sol mineur de Paganini [Paganini op. 1, n° 16, Schumann op. 3, n° 6]. J’ai vu avant-hier un tableau qui laisse une impression horrible – Paganini dans le cercle magique – la femme assassinée – squelettes dansants et esprits nébuleux magnétiques, exerçant leur pouvoir attractif [caricature de Johann Peter Lyser: «auf die Wiener Konzerte» (les Concerts Viennois), 1828]; mais le tableau n’était pas sans fantaisie ni vie dans la composition. Il m’est souvent venu à l’esprit pendant que je travaillais le *Presto* en sol mineur et je crois que la fin l’évoque bien».

Dans le catalogue autographe des compositions, l’op. 3, est daté de «1832, Pâques», mais il ne fait aucun doute que Schumann a encore travaillé intensivement son œuvre après Pâques, car on peut lire dans le journal intime, à la date du 6 juin: «Hier les *Caprices* ont été achevés jusque dans les moindres détails.» C’est finalement le 8 juin, jour de son anniversaire, qu’il envoie à son professeur Friedrich Wieck la version définitive de l’opus, l’accompagnant de ces quelques mots: «Veuillez recevoir en bonnes grâces les *Caprices*; c’était un travail divin mais plutôt herculéen. Je vous demanderai de vous asseoir auprès de Clara, un crayon à la main, et de souligner ce qui vous frappe. Il note le lendemain dans son journal: «J’y suis allé vers midi; il a loué “mon zèle” et trouvé le travail des plus intéressant». Dès le 3 juin, Schumann avait prié Wieck d’intervenir en faveur de sa nouvelle œuvre auprès de l’éditeur Hofmeister à Leipzig. Wieck satisfait apparemment à cette demande. Le 9 juin, Schumann note dans son journal: «En ville, je suis allé voir le jeune Hofmeister; l’affaire est réglée. Clara a travaillé les “Pagani-

nianis” et elle en a apporté deux pour mon anniversaire.» On lit en date du 22 juin: «les Caprices [...] font l’objet d’un travail de finition.» Le volumineux avant-propos fut probablement aussi achevé au cours de ces semaines. On peut penser que c’est par l’effet d’un tragique hasard que Schumann n’avait rien inscrit dans son journal durant les huit jours qui précédèrent ce 22 juin. Sa dernière inscription datée du 14 juin mentionne: «Mon troisième doigt est totalement ankylosé.» Schumann doit définitivement renoncer à ses projets de carrière de concertiste.

L’autographe de l’op. 3 a disparu. Il a probablement servi directement de modèle pour la première édition parue en août 1832 à Leipzig, chez Hofmeister et désignée en tant qu’*Op. III. Lief.* [livraison] *I.* Cette désignation a été modifiée ultérieurement, après la parution de l’op. 10, en «Op. X. N° 1» dans le but de mettre en évidence le lien étroit unissant les deux œuvres. Dans son exemplaire personnel, Schumann a précisé sous l’indication d’opus: *Ist Op. III.* L’œuvre est toujours désignée aujourd’hui sous ce numéro. La préface allemande accompagnant la première édition figure dans la présente édition sous sa forme originale. La traduction française originale a été remaniée et de plus, l’éditeur a joint une traduction en anglais. Dans la mesure où l’autographe n’est pas conservé. C’est la première édition qui constitue pour le travail d’édition la seule source valable.

L’opus 3 fut diversement accueilli par la critique. Dans la revue *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* du 4 janvier 1833, Ludwig Rellstab reproche à l’œuvre d’être «pauvre en invention» et «incompréhensible quant à son doigté». Dans le camp opposé, on trouve ce grand virtuose du piano qu’était Liszt, lequel «adopta» d’emblée les Études op. 3 et les interpréta dans nombre de ses concerts. Clara Wieck elle aussi les inscrit à son répertoire à partir de 1834. Paganini lui-même est apparemment informé des arrangements de ses *Capricci* et semble avoir

manifesté quelque intérêt à leur sujet. Dans une lettre du 13 février 1838, Schumann informe toutefois son éditeur, Hofmeister, que Paganini a «demandé par l’intermédiaire de mon correspondant à Paris qu’on lui fasse parvenir tous les Caprices parus chez vous, car il aimerait les examiner de plus près».

Intermezzi op. 4

On ne sait rien quant à la «motivation» qui a poussé Schumann à composer ses *Intermezzi* op. 4. Dans ce qu’il est convenu le «Studienbuch III» datant probablement des années 1828 à 1831/32, on trouve de premières esquisses. Outre de nombreux fragments isolés, le «Studienbuch» renferme principalement des études sur les *Abegg-Variationen* op. 1, les *Papillons* op. 2, les *Paganini-Etüden* op. 3 et 10, la Sonate pour piano op. 11 et quelques-uns des *Albumblätter* publiés plus tard sous le numéro d’opus 124. Les esquisses relatives à l’op. 4 portent sur les n° 1, 4 et 5. Le n° 4 y est encore désigné en tant que *Papillon*, appellation qui réapparaît encore une fois plus tard dans le contexte des *Intermezzi*. Ailleurs par contre, on trouve aussi dans le «Studienbuch III» le projet de titre suivant: *Pieces fantastiques pour le Pianoforte par Rob. Schumann. I. A maj. D maj.* [= n° 1] / 2. *D moll B maj.* [= n° 5] / 3. *C maj. Emin.* [?].

Le *Leipziger Lebensbuch* déjà évoqué plus haut renferme de nombreuses mentions relatives aux *Intermezzi* op. 4. Celles-ci débutent à la date du 29 avril 1832: «Je porte en moi l’idée vivante de chacun des intermezzi; il ne manque plus que quelques petites touches. C’était une belle semaine; pure, pieuse, sobre et animée.» Mais les «petites touches» en question l’occupèrent cependant encore jusqu’au cœur du mois de juillet. Ainsi Schumann note-t-il le 14 mai: «Toute la journée des giboulées – promenade jusqu’à 3 h, mais sans plaisir; atmosphère orageuse aussi dans les doigts. Belles corrections dans le 4^e alternatif» (il s’agit probablement du passage intercalé de l’intermezzo n° 6); et le 19 mai: «Nom-

breuses idées au piano, mais sans capacité de combinaison – les Intermezzi doivent donner quelque chose de bien; chaque note doit être soigneusement soupesée.» Le 10 juin, c'est une nouvelle «modification réussie de l'alternativo», cette fois sur le premier intermezzo. Le 22 juin, il est question pour la première fois d'un «intermezzo folâtre» qui le poursuit jour et nuit. Il s'agit probablement du n° 3. Cet intermezzo continue manifestement d'occuper Schumann pendant un court voyage à Dresde, car à son retour, il écrit dans son journal à la date du 4 juillet: «Pendant tout ce temps, je n'ai guère eu envie de m'exprimer. L'intermezzo "folâtre" est en fait un cri venu du plus profond du cœur. Je ne vois pas encore clair pour ce qui est de l'agencement des différentes pièces. Des idées, j'en ai eu plusieurs.» Au cours de cette période, le compositeur semble s'être occupé intensivement de l'intermezzo n° 5; ce faisant, il est manifestement d'excellente humeur, comme il ressort de l'inscription suivante, datée du 13 juillet: «Mon heureuse joie de vivre et le sentiment que j'ai de moi dispose de peu de mots [...] Je ressens une émotion en moi qui est peut-être vertu. Mais tout mon cœur est en toi, cher cinquième intermezzo, conçu avec un amour tellement indicible. Comme tout s'est bien organisé hier!» Enfin, le 22 juillet, le travail est terminé et Schumann note dans son journal: «Les Intermezzi [...] entièrement terminés, modifiés et remis à Hecker [copiste à Leipzig].»

En étroit voisinage avec les *Intermezzi*, deux thèmes ne cessent d'apparaître dans son journal et qui documentent le fait qu'il s'occupe toujours plus intensément de Bach en particulier et d'études de contrepoint en général: «Une fois achevés les Intermezzi,» note-t-il le 15 mai 1832, «je reprends Marburg [probablement l'ouvrage *Abhandlung von der Fuge* (traité de fugue)] et finis chez Dorn le contrepoint double.» Selon une mention du journal en date du 22 juin, l'œuvre devait même initialement se terminer par une fugue double. Du point de vue sty-

listique, les études contrapuntiques menées alors par Schumann se sont principalement traduites dans les numéros 1 et 5 des *Intermezzi*.

Il est frappant aussi de trouver dans les différents intermezzi des citations tirées par le compositeur de ses propres œuvres ou d'œuvres étrangères, par exemple dans le n° 6 le rappel du thème ABEGG et de *La Campanella* de Paganini. Mais on trouve aussi des reprises d'œuvres de jeunesse restées inédites de son vivant; ainsi, dans le n° 4, des citations tirées du *Hirtenknabe* (Le pastoureau) de 1828 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2, n° 9) ou encore du Quatuor pour piano et cordes en ut mineur de 1829 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. E1).

Avant même l'achèvement définitif de son nouvel opus, Schumann commença à se préoccuper d'une publication et put finalement s'entendre avec Hofmeister, l'éditeur de Leipzig. Le 17 décembre, il envoie finalement le modèle de gravure à la maison d'édition, l'accompagnant d'une lettre dans laquelle il écrit: «Soyez bienveillant et prenez mes Intermezzi [...] J'ai encore soigneusement fignolé et élagué, et j'espère ainsi gagner plutôt les remerciements à l'artiste que ceux du public.» Mais il s'écoulera encore neuf mois avant la publication. C'est en juillet 1833 seulement que Schumann reçoit les premières épreuves, et les *Intermezzi* paraissent finalement en septembre 1833. Bien que de dimensions relativement modestes et bien que Schumann ait prévu un enchaînement *attacca* entre les n°s 3 et 4, l'œuvre est publiée en deux volumes, soit *Part I* (n°s 1–3) et *Part II* (n°s 4–6). Les *Intermezzi* sont dédiés à Johannes Venceslas Kalliwoda (1801–66; compositeur et violoniste virtuose). Cependant, la page de titre indique encore Clara Wieck comme dédicataire et le numéro d'opus est indiqué par le chiffre *III*. À la demande du compositeur, dédicataire et numéro d'opus seront corrigés après coup par la maison d'édition.

La réception des *Intermezzi* par la critique est assez mitigée. Si l'*ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER* se montre plutôt bienveillant, Rellstab par contre, de la revue *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST*, écrit que Schumann «fait complètement fausse route» et qu'il essaie uniquement d'«être original en cultivant l'étrangeté».

Impromptus op. 5

Schumann, déjà en ses débuts, avait beaucoup travaillé sur les formes classiques de la musique pour piano, en particulier sur les genres de la sonate et de la variation. Cinq des 23 premiers numéros d'opus pour le piano sont des sonates ou des mouvements de sonate (op. 8, 11, 14, 17 et 22), trois sont des œuvres à variations – les op. 1 et 13 ainsi que les *Impromptus op. 5*. Parmi les nombreuses œuvres répertoriées par McCorkle, perdues ou demeurée à l'état de fragment, figurent également six autres œuvres à variations (*Schumann Werkverzeichnis*, F7–9 et F24–26). Le genre de la variation avait donc retenu plus particulièrement l'attention de Schumann. Il s'élevait régulièrement contre les compositions à son goût insipides écrites sur des thèmes populaires (souvent tirés d'opéras) par les pianistes virtuoses itinérants, qui inondaient alors le marché musical. Ce n'est pas sans raison qu'il publia dès les premières années de sa carrière publique de compositeur deux œuvres de ce genre, les *Abegg-Variationen op. 1* (1831) et les *Impromptus op. 5* (1833), grâce auxquelles il démontra véritablement qu'il était possible de faire autrement. Plus tard, il écrivit à ce propos dans son «*Musikalischer Lebenslauf*» jusqu'à 1833 (biographie musicale): «La plupart du temps, j'étudiais Bach; de cette inspiration sont nés les *Impromptus op. 5* qui pourraient être considérés davantage comme une nouvelle forme de variation.»

Cette nouvelle forme se signale dans ces *impromptus* notamment par la présence de deux thèmes variés et imbriqués avec une

habileté particulière. Dans la première édition, afin de faire apparaître cette particularité, Schumann présenta les deux thèmes séparément, tout d'abord celui de la basse, puis la mélodie construite au-dessus. Selon la mention figurant dans le titre de la première édition, cette mélodie était de Clara Wieck. Effectivement, la *Romance variée op. 3* de cette dernière, également parue en 1833 et dédiée à Robert Schumann, commence par le même thème. Pourtant, les quatre premières mesures de ce thème apparaissent bien plus tôt dans le journal intime de Robert, qui, le 28 ou le 29 septembre 1830, au cours d'un voyage entre Heidelberg et Paderborn en passant par Düsseldorf, avait noté quatre ébauches de thèmes dont le second est quasiment identique au début de celui de la romance:



La cellule originarie du thème ne vient donc pas de Clara, mais de Robert Schumann. L'échange musical intense qu'ils entretenirent très tôt favorisa le passage de l'un à l'autre. – Particulièrement marquant, le début du thème de la basse, *do-fa-sol-do*, apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Schumann: il est présent dans les exercices de contrepoint qu'il poursuivit en autodidacte après la fin de ses cours avec Heinrich Dorn en 1832/33 (*Schumann Werkverzeichnis*, F19 n° 3 et 7) et joue un rôle central dans le mouvement final de la «Symphonie de jeunesse» composée à la même époque. Dans son *Leipziger Lebensbuch*, on trouve en date du 29 mai 1832 la mention suivante: «J'ai joué au débotté six fugues Bacchiques [sic] à quatre mains avec Clara, *a vista prima*, [...] et quand je suis rentré à la maison vers neuf heures, je me suis assis au piano et c'était comme si de mes doigts surgissaient toutes sortes de fleurs et de dieux, tellement l'idée était féconde. L'idée, c'était *do fa · sol do*.» Dans

la préface de son édition des Impromptus de Schumann chez C. F. Peters, Hans Joachim Köhler développe l'hypothèse selon laquelle Schumann aurait découvert dans cette suite musicale cadentielle simple un code où *do* (C) correspondrait à Clara, *fa* (F) à Florestan et *sol* (G) à Gustav (deux des pseudonymes utilisés par Schumann). Le point articulant les deux groupes de lettres dans le journal pourrait étayer une telle hypothèse. Dans un carnet de 1834 figurent également des notes pour des exercices de fugues sur ce début de thème.

Le 6 juin 1833, Schumann avait d'abord proposé l'op. 5 à Friedrich Kistner de Leipzig, le présentant comme «un second volume de Papillons». N'ayant pas réussi à trouver un accord avec cet éditeur, il fit graver les plaques à ses propres frais et édita le recueil chez son frère Karl, qui gérait une maison édition de livres à Schneeberg (Saxe). Afin d'assurer à l'œuvre une meilleure diffusion, Schumann s'efforça de le mettre en dépôt auprès d'une maison d'édition musicale. C'est pourquoi le 31 juillet 1833, il écrit à Friedrich Hofmeister: «Je voudrais faire la surprise à Wieck, à qui je suis redevable et dont l'anniversaire tombe mi-août [le 18], d'impromptus sur le thème de la romance de Clara. Comme le temps presse d'ici là, je n'ai pas osé vous demander de les éditer et ai confié ce travail à mon frère. M'autoriseriez-vous ainsi que mon frère à apposer le nom de votre compagnie sur la couverture afin de lui conférer davantage d'allure?» La parution eut lieu effectivement juste à temps pour l'anniversaire de Wieck.

La ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG de Leipzig en publia dès le 11 septembre 1833 une critique (en même temps que celle des *Abegg-Variationen* op. 1 et des *Paganini-Etüden* op. 3). Les douze Impromptus, écrivait le critique, témoignent à chaque page d'une «grande richesse mélismatique et harmonique, [...] d'une originalité d'un genre tout aussi agréable que singulier, par conséquent, tout y est divertissement et stimulation. Aucun observateur impartial ne niera

le travail, le savoir faire, le talent, la fraîcheur de la fantaisie et l'ambition volontaire de leur auteur, toutes qualités qui doivent à juste titre attirer doublement l'attention sur lui.» L'aspect nouveau de ces variations fut donc clairement reconnu. Franz Liszt lui-même releva dans son court article paru dans la REVUE ET GAZETTE MUSICALE parisienne du 12 novembre 1837 «les combinaisons rythmiques et harmoniques d'un genre nouveau» qui y figuraient selon lui en surabondance. Cependant, les œuvres de Schumann tardèrent encore de longues années avant de représenter un succès commercial pour les éditeurs. Sa renommée reposait davantage sur son activité d'éditeur de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, dont il était le fondateur, que sur la publication de ses œuvres. À la fin de l'année 1842, les éditions Hofmeister furent les premières à manifester de l'intérêt pour la reprise des Impromptus op. 5, mais en 1850 Schumann se vit cependant contraint d'exiger de leur part une offre définitivement acceptable. Hofmeister lui répondit dans une lettre du 5 avril 1850: «Cher Monsieur, en réponse à votre demande expresse de faire une offre [...] je me permets de vous en proposer la somme – pas très élevée – de 20 Ld. en échange de l'autorisation d'organiser une nouvelle édition de votre opus 5. Afin d'avoir une base concrète, j'ai fait le compte des ventes des deux œuvres de votre composition [...] op. 4 et 7 [...]. Au cours de chacune des trois dernières années, ont été vendus 10 exemplaires de ces œuvres, soit 30 en tout depuis 1847. Mon offre se fonde sur ces chiffres. Pardonnez-moi si elle vous paraît trop faible.» Cette fois, tout alla relativement vite. Dès le 19 avril 1850, Schumann écrivait dans son carnet de notes: «Hofmeister | Leipzig | Avec révision du manuscrit des impromptus. Demande de correction.»

Dans le cas l'opus 5, cette «correction» fut particulièrement importante, en tous cas bien plus importante que lors de la réédition d'autres œuvres pour piano plus anciennes (op. 6, 8, 13, 14 et 16).

La version révisée sous-titrée: *Neue Ausgabe* (nouvelle édition) parut en juillet 1850. La dédicace à Friedrich Wieck disparut complètement malgré la réconciliation intervenue dès 1843, l'Impromptu n° 4 de la version de 1833 fut remplacé par un impromptu tout à fait nouveau et le n° 11 supprimé sans être remplacé. En raison des différences nombreuses et parfois très importantes entre les deux versions, ces dernières sont toutes deux reproduites dans la présente édition.

Davidsbündlertänze op. 6

Dans l'introduction à l'édition de l'ensemble de ses écrits, Schumann décrit une alliance qu'il avait fondée et qui «n'existait que dans la tête de son créateur, celle des *Davidsbündler* [les compagnons de David]. Il n'apparaissait pas inopportun, pour exposer différentes conceptions de l'art, d'inventer des caractères d'artistes opposés, dont *Florestan* et *Eusebius* étaient les plus importants [...] Cette alliance des compagnons de David s'étirait telle un fil conducteur à travers la revue [la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* qu'il avait fondée], joignant 'vérité et poésie' de façon humoristique.» Et, pourrait-on ajouter, cette «alliance des compagnons de David» avait naturellement une tout autre fin, à savoir la lutte contre toute forme d'esprit traditionnelle, passéiste, ce que l'on qualifiait à l'époque de «philistin». Ce n'est pas un hasard si le saint patron de l'alliance est justement le David biblique, lui qui relève le défi contre Goliath, le chef des Philistins, sort victorieux du combat, danse comme roi devant l'Arche d'Alliance et joue de la harpe.

Le finale du *Carnaval* de Schumann s'intitule *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. On peut comprendre ce titre comme légende de toute la thématique des «compagnons de David» de Schumann. Les deux œuvres, le *Carnaval* et les *Davidsbündlertänze*, sont donc aussi en étroite

relation l'une avec l'autre. Lorsque Clara Wieck, dans une lettre du 3 février 1838, s'exprime de façon très réservée sur les *Davidsbündlertänze*, disant que «souvent elles ressemblent par trop au Carnaval, qui m'est le plus cher de toutes ces petites pièces que tu as composées», Schumann contredit d'une part catégoriquement ce point de vue et établit d'autre part la comparaison suivante entre les deux œuvres: «Je pense qu'elles sont *tout autres* que le Carnaval et qu'elles sont par rapport à celui-ci comme des visages par rapport à des masques.»

Il est significatif que les noms de Florestan et Eusebius apparaissent aussi dans le *Carnaval*. Ce sont les personnages principaux de la mystérieuse «alliance des compagnons de David», censés incorporer la double nature de Schumann – Florestan, au tempérament fougueux, exubérant, mais parfois aussi songeur, pensif, et Eusebius, placide, replié sur soi. Mais ce sont Florestan et Eusebius qui jouent finalement le rôle central dans les *Davidsbündlertänze*, Schumann leur attribuant à tour de rôle la paternité des différentes pièces et caractérisant celles-ci en fonction du tempérament propre de ces deux personnages.

Les *Davidsbündlertänze* datent de la fin de l'été 1837. Le 21 septembre, Schumann écrivait au compositeur Adolph Henselt: «Je viens de faire 18 Davidsbündlertänze – au beau milieu de ma vie mouvementée», c'est-à-dire en plein milieu des querelles à propos de Clara, avec laquelle il s'était secrètement fiancé après de longs mois de séparation. Les relations avec Clara apparaissent parfaitement dans les *Davidsbündlertänze*, avant tout naturellement par le *Motto von C. W.* (motif de Clara Wieck) introduisant le cycle; Schumann l'a emprunté à une mazurka des *Soirées musicales* op. 6 de Clara. Le 5 septembre 1839, Schumann écrit à son professeur Heinrich Dorn, dans une rétrospective: «Le concerto, la sonate, les Davidsbündlertänze, les Kreisleriana et les Novellettes, c'est pratiquement elle seule [Clara] qui est à l'origine de tout cela.»

Le «oui» de Clara, le 15 août, avait plongé Schumann dans l'exaltation. Le 5 janvier 1838, il lui écrit qu'il y a dans les *Davidsbündlertänze* «nombre de pensées de mariage – elles sont nées dans la plus belle émotion dont je puisse jamais me souvenir». Après lui avoir fait parvenir un exemplaire aux riches ornements, il lui confie le 7 février: «Mais ce qu'il y a dans les danses, ma Clara va me le trouver, elle à qui elles sont plus que toute autre chose dédiées – toute une veille de noces, voilà l'histoire, et tu peux bien imaginer le début et la fin. Si jamais j'ai été heureux au piano, c'est quand je les ai composées.»

Mais comme déjà mentionné, Clara avait cependant elle-même des difficultés à comprendre cette nouvelle œuvre. Ainsi, c'est seulement après la mort de Schumann qu'elle inscrit les pièces à son répertoire. Le 27 mars 1860, elle en joue pour la première fois dix numéros en concert public. Johannes Brahms aussi s'attaque à l'œuvre, étant probablement le premier à la jouer en entier, le 15 mars 1869, à Budapest, lors d'un concert organisé en commun avec le chanteur Julius Stockhausen.

Brahms détenait aussi l'autographe des *Davidsbündlertänze*, lequel se trouve ainsi aujourd'hui à Vienne, avec les œuvres laissées par Brahms, dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde. En plus des 18 pièces, l'autographe comporte une danse en sol mineur, rayée, numérotée sous le N° 6 du volume II et reproduite dans la présente édition en annexe à l'opus 6. Dans l'autographe, les pièces n^{os} I/7 et II/1 sont respectivement datées respectivement des 11 et 7 septembre. Cela signifie que les 18 numéros n'ont pas été composés dans l'ordre de la version imprimée. Schumann a modifié leur classement à plusieurs reprises jusqu'à fixer finalement l'ordre définitif.

Pour que son œuvre paraisse le plus rapidement possible – ce devait être apparemment une sorte de cadeau de fiançailles pour Clara –, Schumann n'essaie même pas tout d'abord de la placer auprès d'une grande

maison d'édition mais il la publie chez Friese, libraire leipzigois qui édite aussi sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*. Il paie apparemment de sa poche la gravure et conserve tous les droits. Comme le révèlent plusieurs annotations de son journal, il revoit en octobre puis une nouvelle fois fin novembre 1837 les épreuves de la première édition; l'édition est prête fin janvier 1838. Schumann note de façon lapidaire dans son journal (27 janvier): «Davidsbündlertänze terminées –.»

L'idée de publier l'œuvre chez Friese s'avère très vite assez malencontreuse et il essaie de vendre les planches à une maison d'édition établie. Le 5 novembre 1842, il propose ses *Davidsbündlertänze* à Friedrich Hofmeister, expliquant qu'elles «sont parues chez Friese et comme celui-ci n'est pas marchand de musique, elles sont restées pratiquement inconnues, ce qui changerait sûrement si un vrai éditeur de musique s'en chargeait, car ces pièces devraient facilement trouver un écho favorable, même auprès des amateurs. Mais Hofmeister déclina cependant l'offre, et les tentatives de Schumann de placer les *Davidsbündlertänze* auprès d'autres éditeurs demeurèrent sans succès. C'est seulement l'éditeur Schubert, de Hambourg, qui, vu le succès rencontré par l'*Album pour la jeunesse* op. 68 précédemment édité chez lui, accepta le 19 mars 1850 de prendre l'œuvre dans son catalogue d'édition. Ce faisant, il partit du fait «qu'il n'y aura rien à changer sur les planches» (lettre du 1^{er} juillet 1850). Schumann procéda cependant à une série de modifications. Ces dernières toutefois ne furent pas très radicales, de sorte qu'il fut possible d'imprimer la «deuxième édition» parue à l'automne 1850 à partir des mêmes planches que la première édition. Pour la correction des épreuves, Schumann utilisa un exemplaire de la première édition revu et corrigé par ses soins.

L'éditeur a choisi de ne pas mélanger les deux versions dans le texte et de s'en tenir exclusivement à la version de 1850. On trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments*

situées à la fin du volume une explication circonstanciée à ce sujet ainsi que des indications détaillées sur les sources; les divergences entre les deux éditions de 1838 et 1850 y sont également énumérées. Des notes en bas de page explicitent les principales d'entre elles.

Toccata op. 7

La genèse de la Toccata op. 7 de Robert Schumann s'étale sur plusieurs années. Alors qu'il poursuit des études de droit à Heidelberg, le compositeur écrit une première version datant de l'année 1830 et intitulée *Exercice*: cette datation est inscrite dans le *Projectenbuch* et signalée dans l'exemplaire personnel de la première édition. Mais comme nombre de ses compositions écrites à Heidelberg, l'œuvre resta longtemps en jachère. Schumann travailla très intensément au cours de ces années à unir la virtuosité instrumentale et la qualité musicale la plus riche. C'est ainsi qu'il compose ses *Études d'après Paganini* et de nombreuses études restées à l'état de fragments ou finalement écartées.

La Toccata en fait partie. Le 13 août 1832 Schumann proposa à l'éditeur viennois Tobias Haslinger au titre d'une «suite aux Études de Cramer et de Kessler», un «exercice fantaisie» ainsi qu'«une deuxième étude en doubles notes», «jouée à peu près dans le même ton mais moins difficile». Les expressions «à quatre voix» et «en doubles notes» ne peuvent s'appliquer qu'à la future Toccata. Dans un catalogue autographe tenu de début 1832 à juillet 1833, Schumann inscrit l'œuvre en tant qu'«Étude fantastique en double-sons [...] Œuv. 6. Heidelberg». Johann Georg Friedrich Wilhelm Schlegel, maître de poste à Zwickau de 1812 à 1840 et temporairement correspondant de la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, y est mentionné comme dédicataire. L'ajout de «Heidelberg» dans l'inscription du catalogue pourrait indiquer qu'à ce moment, le morceau n'était pas beaucoup plus avancé que la première version notée à Heidelberg.

Pour la version de 1833, Schumann a du préparer un manuscrit tout à fait nouveau, mais dont on ne possède aucune trace matérielle. La seule source disponible en l'occurrence est celle de la première édition parue au printemps 1834 chez Friedrich Hofmeister, à Leipzig. La première page notée comporte en bas la mention suivante: «De façon à laisser à l'exécutant la liberté d'exécution la plus grande possible, seuls les passages susceptibles d'une lecture erronée sont pourvus d'indications plus précises.» En conséquence, la partition ne présente guère de doigtés, mais aussi – contrairement à l'autographe de la version de 1830 –, elle ne comporte pour ainsi dire aucune indication d'exécution.

Les points de convergence entre les deux versions sont si minces que la version imprimée se présente en réalité comme une nouvelle composition. La maison d'édition et l'éditeur se sont donc résolus à publier, dans la présente édition, les deux versions; la version de 1830 est éditée ici pour la première fois. Elle ne comporte que 184 mesures; de manière assez singulière, elle est notée à partir de la deuxième page en croches et non, comme les 25 premières mesures, en doubles croches. Dans l'ensemble elle présente un caractère moins virtuose, et sa structure – avec de nombreuses doublures à l'octave et répétitions d'accords – est plus fruste que celle de l'édition imprimée. Cette dernière présente, au plan formel avant tout, une innovation déterminante, en ce qu'elle introduit une sorte de second thème à la mesure 48 et donne ainsi à la pièce une forme sonate.

Alors que dans ses dernières années Schumann se montra assez critique vis-à-vis de ses premières compositions pour piano, son jugement relatif à la Toccata restera toujours très positif. En 1840, il fait paraître l'œuvre à Paris, chez Richault, en même temps que ses *Études d'après Paganini* op. 3 et 10 et il écrit dans ses «Selbstbiographische Notizen», datant des années 1840: «Mes premières compositions [...] sont trop

petites et rhapsodiques pour qu'on en fasse grand cas. La Toccata, les Intermezzi op. 4 pourront à eux seuls témoigner d'une recherche au moins respectable.» Clara Wieck aussi, qui joue tard seulement en concert public les autres premières compositions de Schumann, s'intéresse immédiatement à la Toccata dès sa parution et l'interprète en concert à Leipzig le 9 septembre 1834. La revue DER KOMET. EIN UNTERHALTUNGSBLATT FÜR DIE GEBILDETE LESEWELT publie le 26 septembre dans son supplément *Beilage für Literatur, Kunst, Mode, Residenzleben und journalistische Controle* la relation suivante sur ce concert: «Le dernier morceau, une Toccata de Schumann, a produit une magnifique impression [...] L'œuvre est un jaillissement d'originalité et de nouveauté et, malgré son style sévère, elle a agi sur tous les auditeurs par un enchantement profond. Nous sommes convaincus que ce qu'un Séb. Bach, un Beethoven, un Paganini portaient en eux se retrouve de même chez Schumann; et même il possède peut-être encore plus que Chopin, de par ses productions les plus originales, la force de hisser jusqu'à son éclat suprême l'école musicale moderne [...] La Toccata de Schumann est tellement difficile qu'à part Schunke et Clara Wieck, ici [à Leipzig], il n'y a personne qui soit en mesure de la bien jouer. Ils la jouent l'un et l'autre différemment. Celui-là l'exécute comme une

étude avec la plus grande maîtrise, la seconde sait aussi la concevoir poétiquement et lui insuffler une âme d'un bout à l'autre. Cette fois aussi elle l'a animée par des nuances si délicates, si profondément ressenties que l'œuvre originale sur laquelle s'est conclu de façon marquante le concert est apparue dans son éclat le plus vif.»

Schumann lui-même, d'après les déclarations faites par Töpken, son compagnon d'études à Heidelberg, dans des lettres adressées au futur biographe Wasielewski (1856) et à Gustav Jansen (1879), a joué la Toccata «beaucoup et de façon caractéristique», à savoir «dans un tempo calme, modéré, non selon le tempo presto dans lequel Tausig aurait joué».

*

Les indications relatives aux sources et aux leçons 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

Robert Schumann

Vorwort zu Opus 3

Auf so viele Schwierigkeiten, technische wie harmonische, der Herausgeber während der Bearbeitung dieser Capricen auch stieß, so unterzog er sich ihr doch mit grosser Lust und Liebe.

Die Aufgabe für ihn war: bei einer dem Character und den mechanischen Mitteln des Claviers angemessenen Uebertragung dem Original möglichst treu zu bleiben.

Er gesteht gern, dass er mehr geben wollte, als eine bloss Bassbegleitung. Denn obschon ihm das Interesse, welches die Composition an sich für ihn hatte, zur Arbeit anregte, so glaubte er auch dadurch Solospicellern Gelegenheit zu geben, einen ihnen oft gemachten Vorwurf von sich abzuwenden: dass sie nämlich andere Instrumente und deren Eigenthümliches zu wenig zur Ausbildung und Bereicherung des eigenen benutzen; hauptsächlich aber hoffte er dadurch manchen sonst sehr achtbaren Künstlern nützlich zu werden, die aus Scheu gegen alles Neue von veralteten Regeln nicht gern lassen wollen. –

Der Herausgeber hat nicht gewagt an Paganini's Bezeichnung des Vortrags, so launenhaft-eigenthümlich sie ist, etwas zu ändern. Wenn er aber hier und da ergänzte oder claviermässiger machte, d. i. dass er lang-fortgesetzte halbgetragene Violinpassagen in völlig-gebundene veränderte, zu grosse Sprünge in der Octave verkleinerte, unbequem-liegende Intervalle in nähere verkehrte und dgl., so geschah dies, ohne dass das Original gerade beschädigt wurde. Nie aber opferte er eine geistreiche oder eigenthümliche Wendung einem schwierigen oder freieren Fingersatz auf. –

Er erlaubt sich noch einige Andeutungen über die Art des Studiums und des Vortrags dieser Capricen, sollte er damit auch nur an Bekanntes oder Vergessenes erinnern.

Keiner andern Gattung musikalischer Sätze stehen poetische Freiheiten so schön, als der Caprice. Ist aber hinter der Leichtigkeit und

Robert Schumann

Preface to Opus 3

As great as were the difficulties, both in technique and harmony, which the editor encountered in his arrangements of these capriccios, he none the less undertook their transcription with great love and affection.

The task he confronted was to remain as faithful as possible to the original while adapting it to the character and mechanical properties of the pianoforte.

He freely confesses that he wished to provide more than a simple bass accompaniment. For however inspired he may have been by his interest in the composition itself, he also wished to give soloists an opportunity to ward off an accusation frequently levelled against them: namely, that they too seldom take advantage of other instruments and their peculiarities for the study and enrichment of their own; in the main, however, he hoped to be of use to many an otherwise highly estimable artist who, from a dread of everything new, hesitates to abandon antiquated rules. –

The editor has not dared to alter an iota of Paganini's expression marks, no matter how whimsical and idiosyncratic they might seem. If, however, he has occasionally added something of his own or made it more pianistic – that is, by altering lengthy semi-portato violin passages into fully legato ones for the piano, reducing the register of excessive leaps, turning awkward intervals into more manageable ones, and suchlike – he has done so without damage to the original. But never did he sacrifice an ingenious or characteristic turn of phrase for the sake of a difficult or a more liberal fingering. –

He also allows himself the liberty of a few words concerning the manner in which these capriccios should be studied and performed, even at the risk of merely repeating things already familiar or forgotten.

In no other genre of musical composition is poetic license so welcome as in the capriccio. But genuine mastery is to be found only when, behind the lightness and humour charac-

Robert Schumann

Préface à l'Opus 3

Quelles que soient les difficultés, tant techniques qu'harmoniques, que l'éditeur peut avoir trouvées à la transcription de ces Caprices, il s'en est occupé avec le plus vif intérêt pour atteindre, autant qu'il lui était possible, le but qu'il s'était proposé, à savoir: s'attacher intimement à l'original tout en l'adaptant au caractère et aux moyens mécaniques du piano-forte.

Il avouera sincèrement qu'il voulait donner plus qu'un simple accompagnement de la basse. Inspiré par les beautés de la composition, il désirait offrir aux artistes les moyens d'éviter le reproche qu'on leur fait, de ne pas suffisamment profiter des avantages particuliers des autres instruments. Il espérait surtout être utile à maints artistes, fort estimables peut-être pour le reste, qui, prévenus contre tout ce qui est nouveau, n'aiment pas à renoncer aux agréments d'un système ancien. –

L'éditeur n'a pas osé modifier la manière de marquer l'expression de la musique adoptée par Paganini, toute particulière qu'elle est. S'il a complété ou adapté quelque chose en fonction du piano, p. ex. en liant de longs passages de violon initialement mi-solennels, ou en réduisant des sauts trop hardis, ou encore en rapprochant les intervalles trop incommodes, il l'a fait sans mutiler l'original et sans porter la main à des transitions ingénieuses ou particulières, pour cause d'un doigté difficile ou plus libre. –

Qu'on lui permette encore quelques mots sur la manière d'étudier et d'exécuter ces Caprices, même au risque de dire des choses connues ou oubliées.

Il n'existe aucun genre de compositions musicales qui jouisse d'autant de liberté que le caprice. Mais quand on découvre outre l'aisance enjouée qui doit caractériser un tel ouvrage, une solidité et une profondeur d'étude surprenante, c'est bien alors un chef-d'œuvre dans toute l'acception du mot. Voilà pourquoi l'éditeur a soigneusement indiqué le doigté,

dem Humor, welche sie charakterisieren sollen, auch Gründlichkeit und tieferes Studium sichtbar, so ist das wohl die echte Meisterschaft. Darum zeichnete der Herausgeber einen sehr genauen und sorgsam-überlegten Fingersatz an, als ersten Grund alles tüchtigen (mechanischen) Spiels. Richte also der Studirende vor Allem sein Augenmerk darauf. Soll aber das Spiel auch als technisch schön erscheinen, so strebe er nach Schwung und Weichheit des Tones im Anschlag, nach Rundung und Präcision der einzelnen Theile und nach Fluss und Leichtigkeit des Ganzen. Dann nach Ausschcheidung aller äusseren Schwierigkeiten wird die Fantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben und was an freierer Darstellung noch mangeln sollte leicht vollenden.

Die beigelegten Beispiele sollen nur auf ähnliche hindeuten. Er rath sogar vorgerückten Spielern an, nur selten Uebungen aus Clavierschulen zu spielen, lieber eigene zu erfinden und etwa als Vorspiele im freien Fantasiren einzuflechten, da dann Alles viel lebendiger und vielseitiger verarbeitet wird. —

NB. Zur Uebung im Capriccio-Styl sind den Clavierspielern, ausser den älteren von [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52], die von Felix Mendelssohn, namentlich das (classische) in Fis min. [op. 5] und für das brillante Spiel die wenig bekannten und sehr geistreichen von J. Pohl zu empfehlen. Auch einige der Bach'schen Fugen im wohl temperirten Clavier, können zu diesem Zweck mit Nutzen studirt werden, im ersten Heft etwa die in C min., D maj., E min., F maj., u. a. m.

Das Schwierige der ersten Capricce nun liegt für den Pianofortespieler im besondern, selbstständigen Colorit, das jede einzelne Hand behaupten soll. Nur wenn die verschiedenen Stimmen sich im Fortissimo bewegen, sollen beide Hände mit durchaus gleicher Kraftäusserung wirken. Das schon ohnehin lebhaftes Tempo mag in der Mitte des Satzes etwas wachsen, muss aber gegen das Ende hin unmerklich in das angefangene über-

teristic of this genre, one can also descry thoroughness and depth of study. For this reason, the editor has very precisely and fastidiously indicated the fingering as a secure basis for mastering the purely mechanical difficulties. The student should therefore direct his attention above all to the fingering. If, however, he wishes his playing to be technically beautiful as well, he should strive for vitality and elasticity of tone in his touch, roundness and precision in delineating the various sections, and fluidity and lightness throughout the whole. Once these external difficulties have been eliminated, his fantasy will come surely and effortlessly into play, giving life and chiaroscuro to the work and adding whatever might happen be lacking to produce a freer rendition.

The examples given below are merely intended to stand in lieu of similar ones. The editor even advises advanced students rarely to play exercises from piano methods, and instead to invent exercises of their own device and to incorporate them into their improvisations somewhat in the manner of preludes. They will find their playing more varied and lively. —

NB. To obtain practice in the capriccio style, pianists are hereby urged to play, in addition to the earlier examples by [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52], the capriccios of Felix Mendelssohn (especially the classic one in f# minor [op. 5]) and, for brilliance of execution, the little-known and highly ingenious examples by J. Pohl. Several of the fugues from Bach's Well-Tempered Clavier may also be profitably studied to this end, for instance, among many others, those in c minor, D major, e minor, F major and G major of the first volume.

For pianists, the difficulty of the first capriccio resides particularly in producing the independent tone-colour that is meant to predominate in each hand. Only when the different voices proceed in fortissimo should the two hands be played with equal force. The tempo, though lively enough as it

comme la seule base d'un jeu solide et en fait mécanique. Que l'étudiant dirige donc avant toute chose son attention sur le doigté. Mais pour y ajouter les avantages d'un jeu techniquement beau, il faudra tâcher de tirer de l'instrument un son doux et élastique au toucher, de donner aux parties séparées toute la rondeur et la précision désirables et de faire paraître l'ensemble dans un flux coulant sans rudesse et sans dureté. Ce n'est qu'après avoir vaincu toutes les difficultés mécaniques que la fantaisie pourra se donner un élan sûr et léger et qu'elle répandra sur son ouvrage un jour brillant de toutes ses couleurs, en se dégageant aisément de tout ce qui retient son vol.

Les exemples que nous avons cru devoir ajouter ne sont que pour inviter à l'imitation. L'éditeur conseille même aux joueurs avancés de ne jouer que rarement les exercices dans les Méthodes de Piano. Ils feront mieux d'en inventer eux-mêmes pour s'en servir dans les préludes qui n'en deviendront que plus variés et plus vifs. —

NB. Pour plus d'exercice des caprices, on ferait bien d'étudier parmi les anciens, les œuvres de [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52] et parmi les modernes celles de Felix Mendelssohn, surtout la composition classique en fa# mineur [op. 5]. Pour un jeu brillant, l'éditeur recommande les caprices peu connus, mais fort ingénieux de J. Pohl.

Il y a aussi quelques fugues dans le clavecin bien tempéré de Bach, qui pourraient servir d'études, notamment celles du premier cahier en ut mineur, en Ré majeur, en mi mineur, en Fa majeur, en Sol majeur, etc.

Ce qu'il y a de plus difficile dans le premier Caprice, c'est que chacune des deux mains du joueur doit maintenir un coloris propre et particulier du jeu. Les mains n'agiront avec une force égale qu'après que les différentes parties se seront réunies dans le fortissimo. La mesure peut pourtant s'animer un peu vers le milieu et se

gehen bei einer von Zeit zu Zeit wiederkehrenden rythmischen Accentuation der guten Takttheile, die, wenn sie nicht steif hervorgebracht wird, für Spieler und Zuhörer gleich beruhigend ist. Noch ist in der ganzen Etude auf das richtige Aufheben der Finger zu achten. —

Von dem Satz ausgehend: dass (mit wenigen Ausnahmen bei Doppelgriffen) in Passagen oder Tonleitern der Fingersatz auf- wie abwärts der nämliche sein soll, hat sich der Herausgeber in der chromatischen Tonleiter für die angezeichnete entschieden.

Die Regel ist leicht: in der rechten Hand auf Fis und Cis, in der linken auf Es und B den dritten Finger. Der Studirende entschliesse sich in der gleichen Sachen frühzeitig zu einem oder dem andern, weil im andern Falle das Fortschreiten später aufgehalten würde.

In Verbindung mit dieser Caprice können Tonleitern in entgegengesetzten Schattirungen geübt werden: etwa sich an einander schliessend, wie bei a), sich durchkreuzend, wie bei b); in Begleitung einer unähnlichen Figur, wie bei c), d).

is, may increase somewhat in the middle of the movement, but towards the end it must return imperceptibly to that of the opening. At the same time the strong beats should, from time to time, be given a recurrent rhythmic accentuation which, if kept flexible, will produce a calming effect on players and listeners alike. Nor should it be forgotten, throughout the entire étude, to lift the fingers properly. —

Proceeding from the axiom that, with few exceptions in the case of double-stops, the fingering of passages or scales should remain the same whether ascending or descending, the editor has chosen the fingering indicated for the chromatic scale.

The rule is quite simple: The third finger takes F \sharp and C \sharp in the right hand, and E \flat and B \flat in the left. In such matters the student should choose one way or the other early on lest his progress be arrested later.

In conjunction with this capriccio, the player may practice scales in contrasting shades of colour: for example, either adjoining in contrary motion as in a), intersecting as in b), or accompanied by a contrasting figure as in examples c) and d).

ralentir insensiblement en donnant de temps en temps un accent rythmique aux temps forts ou «bons», ce qui produira un effet remplissant l'âme de l'auditeur et du joueur d'un calme agréable. On n'oubliera pas de lever toujours nettement les doigts. —

L'éditeur s'appuie sur la supposition qu'avec peu d'exceptions dans les doubles sons, le doigté doit être le même dans les passages et les gammes montantes et descendantes; il a par conséquent préféré la gamme chromatique indiquée ci-dessous.

La règle est très facile. On se sert du troisième doigt de la main droite pour toucher Fa \sharp et Ut \sharp , et du même doigt de la main gauche pour Mi \flat et Sib.

Le commençant fera toujours bien de se décider dès les premières leçons pour une certaine méthode de doigté s'il tient à ne pas être arrêté plus tard dans ses progrès.

Conjointement avec ce Caprice, on pourra exercer des gammes à nuances opposées, telles que a), ou une main s'enchaîne toujours à l'autre, ou comme b), à mouvements contraires, ou enfin à figures différentes comme c'est le cas aux exemples c) et d).

a) A maj.

p *mf* *crescendo* *f* *diminuendo* *crescendo* *D. S.*

b) E maj.

mf *p* *destra* *sinistra* *f* *diminuendo* *destra* *sinistra* *8*

c) C maj. § f §

d) C min. ff

Die zweite Caprice kann als Uebung in Doppelgriffen für die rechte Hand und in Sprüngen für die linke angesehen werden. Hier braucht der Spieler nur auf genaues Zusammen schlagen der Terzen aus lockerem Fingergelenk Acht zu haben. Es lernt sich dies leichter und bequemer durch Fortspielen, als durch zu ängstliche Uebung einzelner Glieder. – Im E-moll-Satz soll die Unterstimme der rechten Hand sehr zart an die letzte Note des harpeggirten Accordes gebunden werden, wobei auf ein präzises Aufheben der Daumen zu achten ist, welches den Gesang der beiden Stimmen deutlicher macht. Zur Uebung des vierten Fingers ist in den Accorden der linken Hand die Terz verdoppelt. – Das Minore (A moll), das wie in allen Paganini'schen Capricen, ziemlich um die Hälfte langsamer geht, als das Majore, wird seine Wirkung nicht verfehlen, wenn

The second capriccio can be viewed as an exercise in double stops for the right hand and in leaps for the left. Here the player need only pay attention to striking the thirds with perfect precision using an agile movement of the fingers. This can be mastered more easily and comfortably through continuous playing than by timidly practising each difficulty by itself. – In the e-minor movement the lower part in the right hand should be very gently connected with the final note of the arpeggiated chord, making sure to lift the thumb precisely in order to bring out the melody in the two parts with greater clarity. The third in the left-hand chords has been doubled as an exercise for the fourth finger. – The minore section (A-minor) which, as in all of Paganini's capriccios, should be taken at roughly half the speed of the maggiore, will not fail in its effect

Le second Caprice peut servir d'étude des doubles sons pour la main droite et des sauts pour la main gauche. Le joueur a surtout à veiller sur une parfaite précision dans les tierces, effectuées par un jeu de doigts souple et agile.

On y parviendra plus facilement en continuant à jouer qu'en persistant à exercer chaque difficulté séparément.

Dans la partie en mi mineur, les notes inférieures de la main droite sont à lier mollement à la dernière de l'accord arpégé; mais qu'on lève nettement le pouce pour donner la clarté nécessaire à la mélodie des deux parties.

Pour plus d'exercice du quatrième doigt, on a eu soin de doubler les tierces dans les accords de la main gauche. Le mineur (la mineur) qui, comme dans tous les Caprices de Paganini, est presque moitié plus lent

es der Spieler leicht, launig und leidenschaftlich vorträgt. –

Mit dem Studium dieser Caprice verbinde man etwa Uebungen von Tonleitern in Doppelgriffen, diatonisch, wie bei a), b), c) – mit chromatischen Tönen, wie bei d), e), f) – mit freien Nebenstimmen, wie bei g), h).

Statt des schwankenden Fingersatzes in Clavierschulen wähle man einen seiner Hand angemessenen eigenen oder übe den von drei zu drei Terzen fortrückenden für alle diatonischen Tonleitern, z. B.

if the player renders it with facility, whimsy and passion. –

The study of this capriccio should be combined with the practice of scales in double-stops, whether diatonic as in a), b) and c), or with chromatic notes as in d), e) and f), or with free counter-melodies as in g) and h).

Rather than following the inconsistent fingerings to be found in piano methods, the player should choose one suitable to his own hand, or practise a scale in thirds, fingered in groups of three, through all the diatonic scales, e. g.:

que le majeur, ne manquera pas de produire l'effet désiré, si toutefois le joueur l'exécute avec une humeur gaie et passionnée. –

On pourra joindre à l'étude de ce Caprice celle des gammes à doubles sons, diatoniques comme a), b), c), avec des sons chromatiques comme d), e), f), avec accompagnement libre, comme g), et h).

Au lieu de se servir d'un doigté indécis, comme on trouve dans les Méthodes, le joueur fera mieux d'en composer un lui-même qui convienne à ses mains, ou d'étudier celui à tierces, ascendantes de trois en trois, pour toutes les gammes diatoniques, comme:

a) A min.

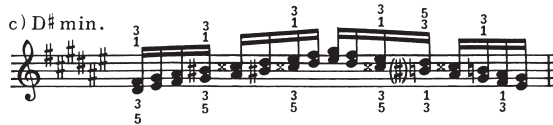


b) F# maj.



*) Fingersatz für die linke Hand.
*) Fingering for the left hand.
*) Doigté pour la main gauche.

c) D# min.



Mit chromatischen Tönen:

With chromatic notes:

Avec des sons chromatiques:

d) G maj.



e) D maj.



f) E♭ maj.



Mit freien Nebenstimmen:

With free counter-melodies:

Avec accompagnement libre:

g)

h)

Der dritte Capricen-Satz steht mehr wegen seines innigen, einfachen Gesanges, denn als Studie da. Es that dem Herausgeber leid, den humoristischen, aber gar unclaviermässigen Mittelsatz weglassen zu müssen, wodurch der Character der Caprice verloren ging. Er macht noch auf das stille Ablösen der Finger auf einer Taste aufmerksam, das (hier weniger) im Adagio oft von schöner Wirkung ist und auf die breiten Harpeggio's der linken Hand bei weiser Benutzung des Pedals, das dem denkenden Spieler überlassen bleibt.

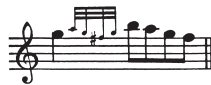
Es möchten kaum mehr Verzierungen, als die vorgeschriebenen, anzurathen sein, am wenigsten der Doppelschlag, wie z. B.



Doch sind einem gebildeten Geschmack auch hier keine Gränzen anzuweisen. –

The third capriccio has been included more for the intimate simplicity of its melody than for its qualities as an etude. It grieved the editor to be forced to omit the humorous but eminently unpianistic middle section, at the cost of the piece's character. He also wishes to draw attention to the silent substitution of the fingers on a single key, which often has a beautiful effect in Adagio (less so here), and to the broad arpeggios in the left hand, together with a judicious application of the pedal, which is left to the discretion of the conscientious player.

The editor hesitates to recommend more embellishments than are here indicated, least of all the turn, e. g.



But neither does he wish to impose limits upon an informed taste. –

Le troisième Caprice n'est pas à considérer comme une étude, il a été ajouté en raison de la touchante simplicité de la composition. Ce n'est qu'avec le plus grand déplaisir que l'éditeur s'est résolu à rayer une partie bien originale, il est vrai, mais trop peu convenable pour le piano. Il fait encore observer, que les doigts de substitution qui sont d'un si bel effet dans l'Adagio, ne seraient pas moins à leur place ici que les arpèges de la main gauche. L'emploi de la pédale à cette occasion dépend du sentiment du joueur.

On fera bien, du reste, de ne pas augmenter les ornements, et surtout de ne pas se servir de cadences usées, comme



L'éditeur ne veut pourtant pas mettre des bornes à un goût déjà formé. –

L

denselben Fingern*) brechen. Im Minore ist der rasche Wechsel vom Legato zum Staccato zu bemerken; um ihn deutlich und schön auszuführen, ist ein langsames Einüben im Anfang ratsam. Die Wirkung des G-moll Satzes wird ungemein erhöht, wenn sich beide Hände in durchaus gleichen Schattirungen bewegen.

using the same fingers.*) The rapid alternation of legato and staccato in the minore section must not be overlooked; in order to execute it clearly and beautifully we recommend practising it slowly at first. The effect of the g-minor piece will be incomparably heightened if the two hands maintain an identical colouration throughout.

bles sons, il a ici la liberté d'effectuer les tierces d'une manière courte et légère par le moyen des mêmes doigts.*) Au mineur, on ne négligera pourtant pas les subites transitions du Legato au Staccato, qui ne s'apprennent facilement qu'en les exerçant lentement d'abord. On ajoutera beaucoup à l'effet de la partie en sol mineur, si l'on tâche de produire aux deux mains des nuances absolument égales.

In Terzen.
In thirds.
En tierces.

The first system shows musical notation for thirds in G minor. The right hand (m.d.) is in the treble clef and the left hand (m.s.) is in the bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music consists of a series of eighth-note chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Arrows point to specific notes, and there are accents (>) and slurs. A circled '3' is present in the left hand.

In Sexten.
In sixths.
En sixtes.

The second system shows musical notation for sixths in G minor. The right hand (m.d.) is in the treble clef and the left hand (m.s.) is in the bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music consists of a series of eighth-note chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Arrows point to specific notes, and there are accents (>) and slurs. A circled '3' is present in the left hand.

In Quarten.
In fourths.
En quartes.

The third system shows musical notation for fourths in G minor. The right hand (m.d.) is in the treble clef and the left hand (m.s.) is in the bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music consists of a series of eighth-note chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Arrows point to specific notes, and there are accents (>) and slurs. A circled '6' is present in the left hand.

*) Sollen chromatische Gänge in Doppelgriffen gebunden gespielt werden, so ist der Fingersatz (siehe Notenbeispiel unten).

*) Fingering employed for legato chromatic runs in double-steps (see example below).

*) Le doigté pour les passages chromatiques liés est (cf. exemple ci-dessous).

Vermischt.
Mixed.
Mixtes.

legato

u. s. w.

m. s.

m. d.

u. s. w.

Anmerkung. Werden Harmonien in Figuren oder Passagen zertheilt, so führe man den Fingersatz auf den der Stammaccorde zurück.

Note. Where harmonies are broken down into figures or passage work, the fingering of the underlying chords should be employed.

Remarque. Quand il y a des harmonies à réduire à des figures ou à des passages, on se servira du doigté des accords fondamentaux.

Der Vortrag des fünften Capriccio's wird durch die genau zu trennenden Schattirungen der drei Stimmen im piano, forte und pianissimo schwierig gemacht, welche auch beim crescendo oder diminuendo im Verhältniss wachsen oder abnehmen müssen. Die Vorschläge, deren Stelle bei der Wiederholung auch kurze Triller vertreten können, sollen sich durch ein kleines (mehr inneres) Uebergewicht auszeichnen, wodurch der Satz an Bewegung gewinnt.

In der sechsten Caprice hat der Herausgeber geflissentlich nur einzelne Finger bemerkt. Wem es aber Ernst um Erlernung dieses Satzes ist, der fülle die leeren Stellen aus, da, im Falle man nicht über jede Note mit sich einig wäre, ein vollkommenes Beherrschen der ohnehin sehr schwierigen Caprice nicht möglich sein würde. – Obgleich Paganini das Zeitmaas mit presto bezeichnet, so wird ein zu rasches der Grossartigkeit des Ganzen Eintrag thun. Vielleicht hätte es ein Anderer im

The performance of the fifth capriccio has been rendered difficult by placing the three parts in three distinctive tone-colours – piano, forte and pianissimo – which must also increase or decrease proportionately when played with crescendo or diminuendo. The appoggiaturas, for which short trills may be substituted in the repeat, should be brought out by means of a slight, almost internal accentuation, thereby imparting greater momentum to the piece.

In the sixth capriccio the editor has deliberately indicated only a few fingerings. Those intent on learning this piece, however, are urged to fill in the empty spaces, as unless one is absolutely certain about each note it will prove impossible fully to master this in any event very difficult work. – Although Paganini has marked this movement "presto", the grandeur of the whole will suffer if the tempo is taken too fast. Others may prefer a contrary view of this piece – indeed, it would be most instructive to have

L'exécution du cinquième Capriccio est rendue difficile par les nuances des trois parties en piano, en forte et en pianissimo, lesquelles on doit marquer exactement et qu'on fera croître et décroître même à mesure que la musique va crescendo et diminuendo. Les notes d'agrément (appoggiatures) qui, à la reprise, peuvent être remplacées par de courts trilles, doivent se détacher par une accentuation plutôt interne qu'éclatante. La composition n'en paraîtra que plus vive.

C'est à dessein que l'éditeur n'a marqué que quelques doigts dans le sixième Caprice. Le joueur qui tient à s'approprier cette composition à fond, pourra remplir les vides, surtout s'il n'est pas bien sûr du doigté; car sans cette sûreté, il serait impossible de maîtriser les difficultés du Caprice. Bien que Paganini ait désigné le mouvement par « presto », ce serait néanmoins nuisible à la sublimité de l'ensemble, si l'on voulait s'y prendre avec trop de vitesse. Il se

entgegengesetzten Sinne aufgefasst gewünscht – und überhaupt würde es nicht uninteressant sein, wenn eine geschicktere Hand eine zweite Bearbeitung unternähme.

Das Ungewöhnliche der Schwierigkeit liegt nun im fast stechend-scharfen Ausdruck einzelner Töne, während die anderen Stimmen durchaus gebunden fortgehen sollen. Auch hier wird Langsamkeit im Ueben am schnellsten und sichersten zum Ziele führen. – In der zweiten Hälfte müssen die sich verzweigenden Stimmen durch besonderen Anschlag unterschieden werden.

Um die einzelnen Finger zu stärken und unabhängig zu machen, kann man sich folgender Uebungen bedienen:

a second transcription prepared by a hand more proficient than my own.

The unusual part of its difficulty now lies in the sharply etched emphasis to be given to certain notes while the other parts proceed in a constant legato. Here, too, slow practise is the surest and quickest way to reach the goal. – In the latter half, the interwoven parts must be made to stand out by applying to each one a distinctive touch.

The following exercises are useful for strengthening and increasing the independence of the fingers:

peut pourtant que l'opinion de l'éditeur là-dessus ne soit pas applaudie de tout le monde. Eh bien, qu'une autre main y fasse l'épreuve de ses forces; l'ouvrage n'y pourra que gagner de l'intérêt.

La plus grande difficulté consiste dans la nécessité de prononcer fortement certaines notes pendant que les autres parties se jouent sans accents ou interruptions extraordinaires. Une sage lenteur dans les études conduira au but de la manière la plus sûre et la plus prompte. Dans la seconde moitié ou les parties s'entrecroisent, on ne négligera pas de les marquer distinctement.

Pour donner force et indépendance aux doigts, on pourra se servir des études suivantes:

a) *m.d.*

m.s.

m.d. sf

m.s.

Mehrstimmig.

Polyphonic.

A plusieurs parties.

b) *Presto*

m.d.

m.s.

m.d. f

m.s.

Mit dieser Caprice übe man auch Tonleitern oder Passagen mit scharfer Betonung einzelner Noten im Legato. Namentlich ist diese Art der Accentuation auf Dissonanzen mit guter Wirkung zu gebrauchen. Achte aber der Spieler darauf, dass der Ton weder grell, noch hölzern werde. Beispielsweise:

This capriccio also provides an occasion to practise scales or passage work in legato with a strong emphasis on certain notes – a particularly effective means of accentuating dissonances. The player should ensure, however, that the tone is neither harsh nor wooden. Examples:

Ce caprice donne encore occasion d'exercer des gammes et des passages avec quelques notes fortement accentuées en legato. Cela fait bon effet surtout où l'accentuation repose sur des dissonances; mais que le joueur se garde d'un ton aigu ou raide. Exemples:

a) G min.

D.C.

Mit Accentuirung der Dominante.

Accentuating the dominant.

En accentuant la dominante.

b) B maj.

D.S.

c) D♭ maj.

D.C.

d) A♭ maj.

D.C.

i)

D.C.

Von mehr als blos mechanischen Nutzen wird es auch sein, die vorhergehenden Uebungen oder selbsterfundene Passagen usw. in andere und schwerere Tonarten zu versetzen.

It will also be of more than merely mechanical benefit to transpose the preceding exercises or self-devised passages etc. to other and more difficult keys.

On parviendra aussi à une perfection plus que mécanique, en transposant les exercices précédents ou des passages de sa propre invention dans des tonalités plus difficiles.

Der Herausgeber rath kaum dazu, diese Capricen, wie überhaupt grössere Stücke, hintereinander zu studiren. Lieber lege man sie von Zeit zu Zeit weg, nehme einzelne Stellen heraus, spiele diese im Zusammenhang, feile dann wieder von vorne an, bis man es für rathsam hält, die letzte Hand an's Werk zu legen. Denn wie das Schönste, steht es an der unrechten Stelle oder wird es übertrieben genossen, endlich Gleichgültigkeit oder Ueberdruß erzeugt, so wird auch nur ein mässiges, dann aber mit Wärme fassendes Studium das Fortschreiten erleichtern, die Kräfte im Gleichgewicht halten und der Kunst ihren Zauber bewahren, der nun immer die Seele bleibt.

The editor advises against studying these capriccios, or large-scale works of any sort, one after the other. Instead, the student should set them aside from time to time, extracting particular passages, playing them in context, and finally polishing them from the beginning until he considers it advisable to give the work its finishing touches. For just as the loveliest of things will meet with indifference or satiety when displayed improperly or enjoyed to excess, so only moderate yet sensitive study will prove capable of facilitating the progress of the student, keeping his powers in balance, and preserving that magic that will always remain the soul of art.

L'éditeur ne croit guère qu'il soit bon d'étudier ces Capricen (ou même toutes compositions d'une étendue importante) d'un bout à l'autre. Il vaudra mieux les mettre de côté de temps en temps, étudier des parties détachées et les polir derechef jusqu'à ce qu'on se sente la faculté d'y mettre la dernière main. La beauté déplacée, la jouissance trop fréquente excitent l'indifférence et lassitude, et finissent par nous dégoûter; une sage étude, au contraire, incluant l'ardeur, facilite les progrès, nivelle les forces et préserve ce charme qui sera toujours l'âme et la vie de l'art.

Sämmtliche Capricen sind aus Paganini's erstem Werke gewählt. Er hat sie den Künstlern gewidmet.

All of the capriccios are taken from Paganini's first opus. He dedicated them to the artists.

Tous ces Capricen sont tirés du premier ouvrage de Paganini. Il les a dédiés aux artistes.