

Vorwort

Nachdem Beethoven mit seinen Klaviersonaten einen kaum mehr überbietbaren künstlerischen Höhepunkt erreicht hatte, taten sich die Komponisten der Romantik schwer mit der Fortführung oder gar Weiterentwicklung dieser Gattung. Dennoch setzten sich fast alle damit auseinander. Auch Schumann stellte sich der schwierigen Aufgabe. Sein erster Versuch, eine Sonate in h-moll aus dem Winter 1831/32, misslang offenbar; übrig davon blieb nur der Kopfsatz, den er schließlich als für sich allein stehendes Allegro mit der Opuszahl 8 erscheinen ließ. Ein Jahr später, ab dem Frühsommer 1833, unternahm er mit der fis-moll-Sonate op. 11 einen neuen Anlauf. Die Arbeiten daran zogen sich bis 1836 hin. Mehr oder weniger gleichzeitig entstand auch die g-moll-Sonate op. 22; die f-moll-Sonate op. 14 schloss sich, ab Anfang 1836, nahtlos an. Zu Schumanns Klaviersonaten ist außerdem seine ursprünglich unter dem Titel *Sonate für Beethoven* konzipierte *Fantasie* op. 17 zu zählen, deren Komposition in die Zeit von Herbst 1836 bis 1838 zu datieren ist.

In einem Tagebucheintrag vom 28. November 1838 hielt Schumann fest, er habe 1833 nach den *Impromptus* op. 5, die Ende Mai fertig vorlagen, „dann auch die Fis Mollsonate angefangen u. bis auf den letzten Theil ziemlich fertig gemacht“. Im *Projectenbuch* heißt es: „1833 [...] Sonaten in G Moll und Fis Moll angefangen [...] 1834 [...] Carnaval f. Pfte. u. Sonate Fis moll f. Pfte. angefangen u. [...] beendet im folgenden Jahr.“ Die Hauptarbeit an Opus 11 dürfte demnach in die Jahre 1833/34 und in die ersten Monate von 1835 gefallen sein. Den Finalsatz unterzog Schumann allerdings kurz vor der Veröffentlichung noch einmal einer Überarbeitung. Als er nämlich das Manuskript am 13. April 1836 an den Verleger Kistner schickte, schrieb er dazu, er übersende zunächst nur „die ersten drei Sätze der Sonate; der letzte, an dem

ich Einiges ändern will“, folge „bis spätestens in acht Tagen“.

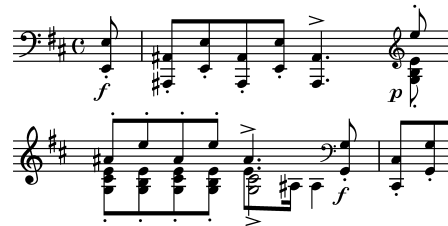
Dieses nachgesandte Manuskript des letzten Satzes ist – zusammen mit zwei Einlageblättern, die vermutlich das Ergebnis der von Schumann angedeuteten Änderungen waren – das einzige erhaltene Autograph der Endfassung von Opus 11. Das Manuskript zu den ersten drei Sätzen ist verlorengegangen. Zum Allegro-vivace-Teil des ersten Satzes besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zwei autographe Blätter, die nicht die endgültige Fassung enthalten; so fehlt z. B. das einleitende Quintmotiv. Dieses Manuskript ist nicht genau zu datieren. Seine Überschrift *Fandango* weist ins Jahr 1832, da sämtliche anderen Zeugnisse für Schumanns Beschäftigung mit diesem spanischen Tanz aus jenem Jahr stammen. Doch enthält die Handschrift am Ende Skizzen zur *Tocata* op. 7, und zwar zu deren umgearbeiteter Fassung, die Schumann erst 1833 in Angriff nahm. Die Überschrift *Fandango* ist insofern merkwürdig, als das Stück eben nicht im Dreiertakt eines Fandango steht, sondern im Zweiertakt. Schumanns übrige *Fandango*-Entwürfe sind, soweit sie erhalten blieben, alle im (korrekten) 6/8-Takt gehalten. Warum also plötzlich einer im (falschen) 2/4-Takt? Offensichtlich benutzte er den Begriff mehr als poetische Metapher, worauf auch verschiedene Tagebucheinträge hinweisen, etwa die folgende vom 30. Mai 1832: „Am Clavier kam der Fandangogedanke über mich – da war ich ungemein glücklich. Wie ich aufhörte, sah ich noch zum Fenster heraus u. am schönen Frühlingshimmel hinauf – leise Lustwogen fühl’ ich da; auch eine Nachtigall hört’ ich so innig – Und wie ich so recht an die Papillons dachte, schwärmte ein schöner, großer Nachschmetterling an’s Fenster heran. Er blieb aber fern vom Lichte u. versengte die Flügel nicht. Dies war eine schöne Deutung für mich: aber der Fandango ging mir gar zur sehr im Kopfe herum. Das ist aber auch eine himmlische Idee mit Göttergestalten.“ Vielleicht verband sich für Schumann mit der *Fandango*-Idee auch das Bild der 13-jährigen Mignon, die vor Wilhelm Meister „den be-

kannten Fandango“ tanzt (im 8. Kapitel des 2. Buches von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Das würde im Übrigen zu der 1832/33 ebenfalls 13-jährigen Clara Wieck passen, die mit der fis-moll-Sonate auf mannigfache Weise verbunden ist.

So wurde in der Literatur (auch im Vorwort zur ersten Ausgabe des Werkes im G. Henle Verlag, 1981) immer wieder die Vermutung geäußert, Schumann habe die beiden Hauptmotive des 1. Satzes einer Komposition Clara Wiecks entnommen, und zwar der *Scène fantastique · Le Ballet des revenants* aus ihren *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5. Tatsächlich tauchen sowohl die tänzerische Figur zu Beginn des Allegro-vivace-Teils der Sonate



als auch das sie kontrastierende Quintmotiv



in diesem Stück auf. Der Vorgang war aber vermutlich umgekehrt, das heißt, Clara entlehnte Motive von Robert. Ihr *Ballet des revenants* ist nämlich frühestens Ende 1834, eher erst 1835 entstanden, als die Sonate bereits zum guten Teil fertig vorlag, und das oben erwähnte Blatt mit der Überschrift *Fandango* ist mindestens ins Jahr 1833 zu datieren. Offenbar pflegten die beiden bereits in dieser Anfangsphase ihrer Beziehung einen intensiven musikalischen Austausch. Schumann hatte in seinen *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 und in den *Davidsbündlertänzen* op. 6 mit ihrem „Motto von C. W.“ Themen von Clara Wieck verarbeitet. Auch in die ganze f-moll-Sonate op. 14 ist ein Thema von ihr verwoben, das allerdings aus keinem ihrer gedruckten Werke bekannt ist. Dieses Opus 14, das Schumann in einer Phase

komponierte, als die beiden Liebenden voneinander getrennt waren, ist auch gemeint, wenn Schumann in einem Brief vom 12. Februar 1838 schreibt, die Sonate sei „ein einziger Herzensschrei“ nach Clara. Die oft kolportierte Behauptung, diese Äußerung bezöge sich auf Opus 11, ist falsch. Die fis-moll-Sonate entstand in engem Kontakt und Austausch mit Clara und in einer Zeit, als die Beziehung zwischen den beiden keinerlei Anlass zu solch einer Aussage bot.

Zitate aus eigenen oder fremden Werken sind bei Schumann – und waren zu seiner Zeit – gang und gäbe. Im langsamen Satz von Opus 11, bezeichnenderweise mit *Aria* überschrieben, erinnert sich Schumann seines eigenen, erst postum von Johannes Brahms herausgegebenen Liedes *An Anna* aus dem Sommer 1828 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 Nr. 7, in F-dur; zum Vergleich wiedergegeben im Anhang zu dieser Ausgabe). Das Lied übertrug er, nach A-dur transponiert, aber ansonsten fast wörtlich in den Klaviersatz. Ein Zitat daraus findet sich bereits in der Einleitung zum ersten Satz (T. 31–36 der *Introduzione* sind praktisch identisch mit T. 9–14 und 35–40 der *Aria*) und verschränkt die beiden Sätze auf besondere Weise miteinander. Clara ihrerseits zitierte aus der *Aria* im 1835 entstandenen langsamen Satz ihres Klavierkonzerts op. 7.

Im Druck erschien die fis-moll-Sonate kurz vor Schumanns 26. Geburtstag am 8. Juni 1836. Er hatte sie nach verblichenen Anfragen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und bei Tobias Haslinger in Wien endlich beim Verleger Friedrich Kistner untergebracht. In seinem Brief vom 19. März 1836 verzichtete er auf ein Honorar, bat lediglich um 30 Freiemplare und um „einen etwas aparten aber zarten Titel mit etlichen Emblemen [...] vor allem aber Eile der Herausgabe, da ich sie zum gewissen Zweck schon im Juny fertig haben möchte“. Der sehr ansprechend gestaltete Titel lautet: *Pianoforte-Sonate. / Clara* [kein Nachname!] *zugeeignet von Florestan und Eusebius*. Die Eile, die Schumann mit der Veröffentlichung hatte, führte offenbar dazu, dass die erste Auflage des Druckes – wie in der

damaligen Zeit üblich, sehr klein, nicht mehr als ca. 70 Exemplare umfassend – noch voller Fehler war. Schumann veröffentlichte in der Nr. 12 seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Bd. 5, 1836), in einem *Intelligenzblatt* (Beilage mit verschiedenen Verlagsanzeigen) eine *Druckfehleranzeige* mit insgesamt 20 Berichtigungen. Der Verlag veranlasste Schumann daraufhin, in der nächsten Nummer der Zeitschrift folgende „Ehrenerklärung“ abzugeben: „Unser Verleger fürchtet, die ‚Druckfehleranzeige‘ in der letzten Beilage könne seiner Firma schaden, und ersucht uns, nachzubemerkern, dass wir die Correctur selbst gemacht. Daran liegt es eben; Bretter haben die Componisten vor den Augen beim Durchsehen ihrer Compositionen.“ In der nächsten Auflage der Sonate wurden die in der Anzeige angemarkten Fehler beseitigt und darüber hinaus noch zahlreiche weitere Korrekturen (meist Ergänzungen fehlender Bögen, Staccati usw.) vorgenommen. Von beiden Auflagen besitzt das Robert-Schumann-Haus in Zwickau das Handexemplar des Komponisten. Jedes der beiden enthält interessante Eintragungen von seiner Hand: Im ersten sah Schumann eine Kürzung im Schlusssatz vor (siehe S. 39 des Notentextes, Fußnote zu T. 213). Im zweiten findet sich eine Reihe von weiteren Fehlerberichtigungen, die dann in der nächsten Auflage durchgeführt wurden. Diese dritte Auflage erschien im Juni 1840 mit folgendem neuem, nun konventioneller gehaltenen Titel: *GRANDE SONATE [...] dédiée / à Mademoiselle Clara Wieck / Pianiste de S. M. l'Empereur d'Autriche. / par / ROBERT SCHUMANN. / [...] Nouvelle Edition*.

Sämtliche Handschriften zur fis-moll-Sonate sind, bis auf die beiden oben genannten, verlorengegangen. Auch Clara Wieck muss ein vollständiges Manuskript des Werkes besessen haben, denn sie spielte es bereits vor der Veröffentlichung bei mehreren Gelegenheiten, etwa im September 1835 für Mendelssohn, Chopin und Ignaz Moscheles. Letzterer fand das Werk zunächst „sehr gesucht, schwer und etwas verworren, jedoch interessant“; später

aber schrieb er auf nachdrücklichen Wunsch Schumanns für die NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Bd. 5, 1836) eine zwar kritische, aber letzten Endes doch sehr positive Besprechung: Das Werk sei, nach dem zuletzt von Schwermet und Zerfallenheit betroffenen Beethoven, „ein echtes Zeichen des in unseren Tagen erwachten und um sich greifenden Romantismus [...] Florestan ist unter den Romantikern derjenige, der am wenigsten auf Kosten des reinen Satzes durch dissonierende Grobheiten und musikalische Flüche wirken will. Seine harmonischen Kenntnisse und seine technische Handhabung des Stoffs sind besonderer Anerkennung wert“. Auch Franz Liszt, zeit lebens ein Förderer junger Talente, veröffentlichte in der Pariser REVUE ET GAZETTE MUSICALE vom 12. November 1837 eine sehr wohlwollende Kritik. Im ersten Satz hob er vor allem die „einfache und trauervolle Feierlichkeit“ des Anfangs hervor sowie den „kraftvollen Stil“ und die „Ideen-dichte“ des Allegro-Teils; den zweiten Satz bezeichnete er als einen „der vollendeten Einfälle“, die er kenne, das Scherzo als ein Stück, das vor allem „durch seinen Rhythmus und seine harmonischen Effekte“ beeindrucke. Das Finale schließlich weise eine „große Originalität“ auf. Insgesamt aber war Schumann wohl etwas enttäuscht von der Aufnahme seines „Sonaten-Erstlings“.

Clara Schumann, die das Werk in der ersten Zeit nach seiner Entstehung so häufig gespielt hatte, führte es öffentlich eigenartigerweise erst 1884 in einem Konzert in London auf. Gleichwohl schätzte sie die Sonate offenbar sehr. Am 24. Oktober 1841 findet sich im „Ehetegebuch II“ folgender Eintrag von ihrer Hand: „D. 24 hatten wir Bötticher, Hirschbach (ein trauriges Genie) und Wenzel bei uns zu Tisch. Es wurde viel getrunken und viel musicirt; es mochte wohl seit Jahren das erste Mal wieder sein, dass ich Roberts Fis moll Sonate spielte – sie entzückte mich von Neuem! Ich halte sie für Eines der großartigsten Werke Roberts.“

In den *Bemerkungen* am Ende des Bandes finden sich genaue Angaben zu

den Quellen und den verschiedenen Lesarten. Kursiver Fingersatz stammt von Schumann.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt. Besonderer Dank gebührt Herrn Bernhard R. Appel für so manchen wertvollen Hinweis bei der Vorbereitung dieser Ausgabe.

Berlin, Herbst 2009
Ernst Hertrich

Preface

Faced with the indomitable heights scaled by Beethoven in the piano sonata genre, the Romantic composers had to overcome formidable obstacles in order to leave their mark on this genre. Yet nearly all of them took up this daunting challenge, including Schumann. His first attempt, a Sonata in b minor written in the winter of 1831/32, seems to have been a failure. The only material salvaged from it was the opening movement, which he later published as an independent Allegro with the opus number 8. The following year, in the early summer of 1833, he made a new start with the f \sharp -minor Sonata op. 11, on which he worked until 1836. He also wrote the g-minor Sonata op. 22 more or less contemporaneously, and seamlessly began work on the f-minor Sonata op. 14 in early 1836. One must also assign to the piano sonatas Schumann's *Fantasie* op. 17, which was originally conceived under the title *Sonate für Beethoven*; it was written in the period from autumn 1836 to 1838.

In a retrospect of 28 November 1838, Schumann noted in his diary that in 1833, after completing the Impromptus op. 5 in late May, he then "began with the f \sharp -minor Sonata and wrote practically all of it except for the last section." In the *Projectenbuch* he wrote: "1833

[...] Sonatas in g minor and f \sharp minor begun [...] 1834 [...] Carnival for piano and Sonata in f \sharp minor for piano begun and [...] finished the following year." He must thus have carried out the main work on opus 11 in 1833–34 and the first months of 1835. However, shortly before publication, the composer subjected the final movement to a further revision. When he sent the manuscript to the publisher Kistner on 13 April 1836, he wrote that he was initially sending only "the first three movements of the Sonata; the last, to which I want to make some more alterations," was to follow "in a week at the latest."

This subsequently dispatched manuscript of the last movement is – along with two supplementary sheets presumably containing the changes referred to by Schumann – the sole surviving autograph of the final version of opus 11; the manuscript of the first three movements is lost. The Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna has two autograph sheets of the Allegro vivace section of the first movement, but they do not contain the final version; for example, the introductory fifth motif is missing. This manuscript cannot be precisely dated. Its title *Fandango* points to the year 1832, since all other documents testifying to Schumann's interest in this Spanish dance also date from that year. However, at the end of the manuscript there are sketches to the revised version of the Toccata op. 7, which Schumann did not begin until 1833. The title *Fandango* is unusual, since the piece is not in the triple meter of a fandango, but in a duple meter. Schumann's other fandango sketches – inasmuch as they have survived – are all in (correct) 6/8 time. So why then suddenly one fandango in a (wrong) 2/4 time? Schumann apparently employed the concept more as a poetic metaphor. This is also suggested by a number of diary entries such as the following one of 30 May 1832: "At the piano I was gripped by the idea of the fandango – how incredibly happy I was. When I stopped, I looked out the window to the lovely spring sky – I felt gentle waves of pleasure. I also heard a nightingale [sing] so sweetly – and when

I began to concentrate on the Papillons, a big, beautiful moth fluttered to the window. It stayed far from light and did not burn its wings. What a wonderful portent for me. Yet the fandango would not leave my mind for an instant. But it is also a heavenly idea, with godlike figures." Perhaps Schumann's "fandango idea" evoked the image of the 13-year-old Mignon, who danced "the popular fandango" for Wilhelm Meister (in the eighth chapter of the second book of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). This, incidentally, would also apply to Clara Wieck, who was also 13 years old in 1832–33, and who is connected to the f \sharp -minor Sonata in a number of ways.

In secondary literature (including the preface to the first edition of this work published by G. Henle Verlag in 1981), it has been repeatedly speculated that Schumann derived the two main motifs of the first movement from a work by Clara Wieck, the *Scène fantastique · Le Ballet des revenants* from her *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5. Indeed, both the dance-like figure at the beginning of the Allegro vivace section of the Sonata



as well as the contrasting fifth motif



appear in this piece. However, the opposite is probably true: it was Clara who borrowed motifs from Robert. Her *Ballet des revenants* was composed in late 1834 at the earliest, and most likely not until 1835, when the Sonata was already nearing completion, and the sheet with the *Fandango* heading mentioned above can be dated at least to 1833. The two were apparently cultivating intense musical exchanges already in this early phase of their relationship. Schumann

had worked themes by Clara Wieck into his *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 and the *Davidsbündlertänze* op. 6 with their “motto from C. W.” at the beginning. A theme by Clara is also interwoven throughout the entire f-minor Sonata op. 14, although the melody cannot be traced to any of her published works. Schumann also referred to opus 14, which he had written during a period when the two lovers were separated from one another, when he wrote in a letter of 12 February 1838 that the Sonata was “one sole outcry of the heart” for Clara. The often recounted claim that this statement refers to opus 11 is false. The f \sharp -minor Sonata was composed in a period of close contact and exchanges between Robert and Clara, at a time when their relationship offered no reason whatsoever for such an “outcry.”

Citations from his own works or from works by other composers are perfectly normal for Schumann, and were common at this time as well. In the slow movement of opus 11, which is significantly titled *Aria*, Schumann recalls his song *An Anna*, written in summer 1828 and first published posthumously by Johannes Brahms (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 Nr. 7, in F major; reproduced in the appendix of this edition for purposes of comparison). He transposed the song almost note for note into the piano texture. A quotation from the song (in A major) is already found in the introduction to the first movement (M. 31–36 of the *Introduzione* are practically identical with M. 9–14 and 35–40 of the *Aria*) and thus links the two movements in a special way. Clara, in turn, quoted from the *Aria* in the slow movement of her Piano Concerto op. 7 of 1835.

The f \sharp -minor Sonata appeared in print shortly before Schumann’s 26th birthday on 8 June 1836. After unsuccessfully attempting to have it published by Breitkopf & Härtel in Leipzig and by Tobias Haslinger in Vienna, he finally found a publisher willing to print it, Friedrich Kistner. In his letter to the publisher of 19 March 1836, Schumann waived the honorarium and asked solely

for 30 complimentary copies and “a rather striking but graceful title page with many emblems [...] but above all, a rapid production of the edition, as I would like to have it finished in June for a certain reason.” The charmingly designed title page reads: *Pianoforte-Sonate. / Clara* [no surname!] *zugeeignet von Florestan und Eusebius* [dedicated to Clara from Florestan and Eusebius]. As a result of Schumann’s insistence on getting the work published so quickly, the first printing – which, in keeping with the times, was very small and comprised no more than about 70 copies – was filled with errors. In an *Intelligenzblatt* (supplement containing publishers’ advertisements) to issue No. 12 of his NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (vol. 5, 1836), Schumann published a *Druckfehleranzeige* (list of errata), containing altogether 20 corrections. The publisher then requested that Schumann print the following “full apology” in the next number of the journal: “Our publisher fears that the list of errata in the last supplement may be detrimental to his firm and entreats us to note that we did the proof reading ourselves. And therein lies the problem: composers are blinkered when they examine their works.” In the next printing of the Sonata, the errors listed in the supplement were eliminated and a great many other corrections were made (mostly concerning the addition of missing slurs, staccati, etc.). The Robert-Schumann-Haus in Zwickau owns the composer’s personal copy of both printings. They contain interesting entries in the composer’s hand: in the first, Schumann planned a cut in the closing movement (see p. 39 of the musical text, footnote to M. 213). In the second, there are further emendations that were carried out in the following printing. This third printing was issued in June 1840 with the following new and more conventional title: *GRANDE SONATE [...]* *dédiée / à Mademoiselle Clara Wieck / Pianiste de S. M. l’Empereur d’Autriche. / par / ROBERT SCHUMANN. / [...]* *Nouvelle Edition.*

All the manuscripts of the f \sharp -minor Sonata are lost, save for the foremen-

tioned two. Clara Wieck must also have owned a complete manuscript of the work, for she played it on several occasions even before its publication, for example in September 1835 for Mendelssohn, Chopin and Ignaz Moscheles. The latter initially found the work “very recherché, complex and rather confused, but interesting.” Later, however, and at Schumann’s express wish, he wrote a review for the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (vol. 5, 1836) that was critical, but ultimately very positive: Coming after Beethoven, who was plagued in the end by melancholy and decay, this work is “a genuine sign of the romanticism that has been awakened in our day and is spreading around us [...] Among the romantics, Florestan is the one who is the least willing to make an effect at the cost of pure compositional writing through crude dissonances and musical maledictions. His knowledge of harmony and his technical treatment of the material are worthy of attention.” Franz Liszt, who promoted young talents throughout his life, also penned a very favourable review in the Paris REVUE ET GAZETTE MUSICALE of 12 November 1837. In the first movement, he singled out especially the “simple and mournful solemnity” of the beginning, as well as the “powerful style” and “density of ideas” in the Allegro section. He designated the second movement as one of the “most perfect ideas” that he had ever come across, and called the Scherzo a piece that is particularly impressive for “its rhythm and harmonic effects.” Finally, the last movement radiated a “great originality.” All in all, however, Schumann seems to have been rather disappointed with the reception of his “first-born” Sonata.

Strangely enough, Clara Schumann, who in the period after the work’s composition played it so frequently, did not play it in public until 1884, in a London recital. Nevertheless, she apparently thought very highly of the Sonata. In the “Ehetagebuch II” under the date 24 October 1841, she writes: “We had Bötticher, Hirschbach (a sad genius) and Wenzel over for dinner with us on the 24th. There was much drinking and mu-

sic making; it must have been the first time in years that I played Robert's f#-minor Sonata again – how it delighted me anew! I consider it one of Robert's greatest works."

The *Comments* at the end of this volume contain further information on the sources and the various readings. Fingering in italics is from Schumann.

We wish to cordially thank all the libraries mentioned in the *Comments* which placed copies of the sources at our disposal. Our particular thanks go out to Bernhard R. Appel for much valuable advice during the preparation of this edition.

Berlin, autumn 2009
Ernst Hertrich

Préface

Beethoven ayant atteint avec ses sonates pour piano un degré de perfection artistique quasi insurpassable, les compositeurs romantiques eurent fort à faire pour poursuivre ou même développer ce genre musical. Pourtant, la plupart s'y essayèrent et Schumann lui-même s'attela à cette tâche difficile. Sa première tentative, une Sonate en si mineur écrite pendant l'hiver 1831/32, fut manifestement un échec; il n'en conserve que le premier mouvement qu'il fait finalement paraître en tant qu'Allegro isolé sous le numéro d'opus 8. Un an plus tard, à partir du début de l'été 1833, il entreprend une nouvelle tentative avec la Sonate en fa# mineur op. 11. Il y travaille jusqu'en 1836. Il compose plus ou moins simultanément la Sonate en sol mineur op. 22. Elle est suivie pres-que immédiatement de la Sonate en fa mineur op. 14 dès le début de l'année 1836. En

outre, on peut ajouter au nombre des sonates pour piano de Schumann sa *Fantasia* op. 17, conçue initialement sous le titre de *Sonate für Beethoven* et composée entre l'automne 1836 et 1838.

Dans la rétrospective de son journal en date du 28 novembre 1833, Schumann note qu'en 1833, après avoir achevé fin mai les Impromptus op. 5, il a «débuté ensuite la Sonate en fa# mineur, et pratiquement achevée, mis à part la dernière partie». Le *Projectenbuch* précise: «1833 [...] commencé Sonates en sol mineur et fa# mineur [...] 1834 [...] commencé Carnaval pour piano-forte et Sonate en fa# mineur pour piano-forte, et terminé l'année suivante.» La majeure partie du travail sur l'op. 11 a donc probablement eu lieu en 1833/34 et durant les premiers mois de 1835. Peu avant la publication, Schumann a toutefois soumis le mouvement final à un nouveau remaniement. Lorsqu'il envoia en effet le 13 avril 1836 son manuscrit à Kistner, son éditeur, il lui précise qu'il n'expédie tout d'abord «que les trois premiers mouvements de la Sonate; le dernier, où il doit encore modifier quelque chose» devant suivre «au plus tard dans les huit jours».

Ce manuscrit du dernier mouvement qu'il envoya ultérieurement, représente – avec deux feuilles insérées incluant probablement le résultat des modifications annoncées par Schumann – le seul autographe conservé de la version finale de l'opus 11. Le manuscrit pour les trois premiers mouvements est disparu. La Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne possède deux feuilles autographes de la partie Allegro vivace du premier mouvement qui ne renferment pas la version définitive; il manque ainsi le motif de quintes introductif. On ne peut dater ce manuscrit avec précision. Son titre *Fandango* renvoie à l'année 1832 dans la mesure où tous les autres témoins de l'occupation de Schumann avec cette danse espagnole datent de cette même année. Toutefois l'autographe renferme à la fin des esquisses relatives à la *Tocatta* op. 7, et spécialement concernant la version remaniée de celle-ci, que Schumann n'a entamée qu'en 1833. Le titre de *Fandango* est curieux, car le morceau

ne présente le mètre ternaire caractéristique du fandango, mais un mètre binaire. Les autres ébauches de *Fandango* de Schumann sont toutes, pour autant qu'elles ont été conservées, conçues en 6/8 (correct). Pourquoi alors choisir brusquement une (fausse) mesure à 2/4? Apparemment le compositeur utilise le terme plus comme métaphore poétique, ce dont témoignent également diverses notes du journal intime, par exemple la suivante, en date du 30 mai 1832: «Au piano, l'idée du fandango m'est venue – cela m'a rempli d'une joie extrême. Quand j'ai cessé, j'ai encore regardé par la fenêtre, en haut, le beau ciel printanier – j'ai senti de légères ondes de plaisir; j'ai aussi entendu un rossignol, si délicat – et tandis que je songeais aux Papillons, un grand et beau papillon de nuit a frôlé la fenêtre. Il est cependant resté éloigné de la lumière sans se brûler les ailes. Ce fut pour moi un beau signe: mais le fandango n'a cessé de me trotter par la tête. Mais c'est aussi une idée céleste avec des créatures divines.» Peut-être Schumann a-t-il aussi associé à l'idée du fandango l'image de Mignon, fillette de treize ans qui danse «le fameux fandango» devant Wilhelm Meister (chapitre VIII du 2^{ème} livre des *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe). Cela correspondrait du reste à Clara Wieck, aussi âgée de treize ans en 1832/33 et associée de multiples façons à la Sonate en fa# mineur.

C'est ainsi que dans la littérature (de même que dans la préface de la première édition de l'œuvre, éditée en 1981 aux Éditions G. Henle), l'hypothèse a été maintes fois émise selon laquelle Schumann aurait emprunté les deux motifs principaux du 1^{er} mouvement à une composition de Clara Wieck, à savoir la *Scène fantastique · Le Ballet des revenants*, issue de ses *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5. Effectivement cette composition renferme à la fois la figure dansante du début de la partie Allegro vivace de la Sonate



ainsi que le motif de quintes en contraste avec la figure précédente



Mais en fait, c'est probablement l'inverse qui a eu lieu, c'est-à-dire que Clara a emprunté des motifs à Robert. Son *Ballet des revenants* date en effet de la fin 1834 au plus tôt, éventuellement même du début 1835, alors donc que la Sonate était pour une grande partie achevée. La feuille portant le titre *Fandango* mentionnée ci-dessus date au moins de 1833. Dans la première phase de leur relation, Robert et Clara avaient apparemment pour habitude de se livrer à un échange musical intensif. Dans ses *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 et ses *Davidsbündlertänze* op. 6 (Danses des compagnons de David), avec leur «Devise de C. W.», Schumann avait utilisé des thèmes de Clara Wieck. De même on retrouve dans l'ensemble de la Sonate en fa mineur op. 14 un thème de Clara qui ne provient cependant d'aucune de ses œuvres éditées connues. C'est aussi à cet opus 14, composé en une phase par Schumann alors que Clara et lui sont séparés, que le compositeur fait allusion lorsque, dans une lettre du 12 février 1838, il écrit que la Sonate est «un unique cri du cœur» lancé à Clara. L'affirmation souvent émise selon laquelle cette assertion se rapporte à l'opus 11 est erronée. La Sonate en fa mineur a été composée en contact étroit et en échange avec Clara, et à une époque où la relation entre elle et lui ne justifiait aucunement pareille assertion.

Chez Schumann et à son époque, les citations empruntées aux propres œuvres ou aux œuvres d'autres compositeurs sont monnaie courante. Dans le mouvement lent de l'opus 11, intitulé de façon significative *Aria*, le compositeur se remémore son propre lied *An Anna*, écrit dans l'été 1828, publié à titre posthume par Johannes Brahms (*Schu-*

mann Werkverzeichnis, Anh. M2 Nr. 7, en Fa majeur; reproduit pour comparaison dans l'appendice de la présente édition). Il transcrit presque textuellement le lied (en La majeur) dans la partie de piano. Une citation se trouve déjà dans l'introduction du premier mouvement (M. 31–36 de l'*Introduzione* sont pratiquement identiques aux M. 9–14 et 35–40 de l'*Aria*) et réunit ainsi entre eux les deux mouvements de façon particulière. Clara de son côté cite de l'*Aria* le mouvement lent, écrit en 1835, de son Concerto pour piano op. 7.

La Sonate en fa mineur est publiée peu avant le vingt-sixième anniversaire de Schumann, le 8 juin 1836. Après plusieurs demandes infructueuses auprès de Breitkopf & Härtel, à Leipzig, et de Tobias Haslinger, à Vienne, le compositeur a réussi finalement à la placer chez l'éditeur Friedrich Kistner. Dans sa lettre du 19 mars 1836, il avait renoncé à ses honoraires, demandant uniquement 30 exemplaires d'auteur et «un titre un peu original mais délicat avec quelques emblèmes [...], mais avant tout une publication rapide, car il veut pour une certaine fin qu'elle soit déjà prête en juin». Le titre, très attirant, est le suivant: *Pianoforte-Sonate. / Clara [sans nom de famille!] zugeeignet von Florestan und Eusebius* [Sonate pour piano-forte. Dédiée à Clara par Florestan et Eusebius]. La hâte manifestée par Schumann concernant la publication eut à l'évidence pour conséquence que la première édition de l'œuvre – très limitée conformément à l'usage de l'époque, ne comprenant guère plus de quelque 70 exemplaires – comportât encore de nombreuses fautes. Schumann publia ensuite dans le n° 12 de sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (vol. 5, 1836), dans une *Intelligenzblatt* (supplément d'informations comportant diverses annonces éditoriales), une *Druckfehleranzeige* (liste d'*errata*) récapitulant un total de vingt rectifications. Sur ce, la maison d'édition mit le compositeur en demeure de publier dans le numéro suivant de sa revue la «déclaration sur l'honneur» suivante: «Craignant que l'*errata* joint au dernier supplément puisse porter préjudice à son entreprise, notre éditeur nous

enjoint de préciser que nous avons procédé nous-même à la correction. Cela résulte de ce que les compositeurs sont aveugles lorsqu'ils révisent leurs compositions.» Lesdites fautes énumérées dans l'*errata* ont été éliminées dans l'édition suivante et de nombreuses autres corrections ont été en outre effectuées (le plus souvent rajout de liaisons manquantes, de staccatos, etc.). La Robert-Schumann-Haus à Zwickau détient l'exemplaire personnel du compositeur de chacune des deux éditions. Ceux-ci comportent des inscriptions intéressantes de sa main: dans le premier, Schumann prévoit une réduction du mouvement final (cf. p. 39 du texte musical, note relative à la M. 213); le deuxième énumère une série d'autres corrections qui sont prises en compte dans l'édition suivante. Cette troisième édition paraît en juin 1840, avec un nouveau titre, plus conventionnel: *GRANDE SONATE [...] dédiée / à Mademoiselle Clara Wieck / Pianiste de S. M. l'Empereur d'Autriche. / par / ROBERT SCHUMANN. / [...] Nouvelle Edition.*

Mis à part les deux exemplaires mentionnés ci-dessus, tous les manuscrits de la Sonate en fa mineur ont disparu. Clara Wieck a sûrement possédé elle aussi un manuscrit complet de l'œuvre, car elle l'a jouée en plusieurs occasions avant la publication, ainsi en septembre 1835, pour Mendelssohn, Chopin et Ignaz Moscheles. Celui-ci trouve tout d'abord l'œuvre «très maniérée, difficile et un peu confuse, mais intéressante»; plus tard cependant, il écrit à la demande expresse de Schumann, pour la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (vol. 5, 1836) un commentaire certes critique mais finalement très positif: après un Beethoven touché à la fin par la mélancolie et la dégradation physique, l'œuvre, écrit-il, est «un authentique signe du Romantisme naissant de nos jours et qui se propage [...] Parmi les romantiques, Florestan est celui qui cherche le moins à agir aux dépens de l'écriture pure par le recours à des trivialités dissonantes, à des injures musicales. Son savoir harmonique et son maniement technique de la matière méritent une reconnaissance particulière». Franz Liszt aussi, sa vie

durant protecteur des jeunes talents, publie dans la REVUE ET GAZETTE MUSICALE de Paris du 12 novembre une critique éminemment favorable. Dans le premier mouvement, il relève avant tout la «solennité simple et triste» du début ainsi que le «style vigoureux» et la «richesse d'idées» de la partie allegro; il caractérise le deuxième mouvement comme l'une des «choses les plus achevées» qu'il connaisse, le Scherzo comme une pièce faisant impression avant tout «par son rythme et ses effets harmoniques». Le finale enfin présente une «grande originalité». Mais dans l'ensemble Schumann est quelque peu déçu de l'accueil réservé à «la première de ses sonates».

Curieusement, Clara Schumann qui avait tout d'abord si souvent joué l'œuvre après sa composition ne jouera la Sonate qu'en 1884, dans un concert à Londres. Néanmoins elle apprécia manifestement beaucoup la Sonate. Le 24 octobre 1841, on trouve ce qui suit, noté de sa main, dans le «Ehetegebuch II» (journal du couple): «Mardi 24, nous avons chez nous à dîner Bötticher, Hirschbach (un triste génie) et Wenzel. On a beaucoup bu et fait beaucoup de musique. C'est probablement la première fois depuis des années que j'ai joué la Sonate en fa# mineur de Robert – elle m'a ravi à nouveau! Je la tiens pour l'une des œuvres les plus grandioses de Robert.»

Les *Bemerkungen* ou *Comments* en fin du volume rassemblent des indications précises relatives aux sources et aux diverses leçons. Les doigtés en italique sont de Schumann.

Nous remercions cordialement toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des copies des sources. Nos remerciements s'adressent aussi tout particulièrement à Bernhard R. Appel pour le précieux concours apporté lors de la préparation de la présente édition.

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich