

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 II enthält die Opera 8–12. Sie sind in der Zeit zwischen 1833 und Ende 1837 entstanden und zwischen 1834 und 1838 im Druck erschienen.

Allegro op. 8

Schumann setzte sich in seiner frühen Zeit sehr intensiv mit den klassischen Formen der Klaviermusik auseinander – neben der alten Form der Variation (Op. 1, 5, 6 und 13) vor allem auch mit der Hauptgattung der Wiener Klassik, der Sonatenform. Außer den drei Klaviersonaten op. 11, 14 und 22 sowie der Fantasie op. 17, die ursprünglich *Sonate für Beethoven* betitelt war, ist auch das *Allegro* op. 8 ein klassischer Sonatensatz mit Exposition, Durchführung, Reprise und gehört damit als ein früher Versuch ebenfalls zu Schumanns Auseinandersetzung mit dieser Gattung.

Als Entstehungszeit des Werkes geben die verschiedenen eigenhändigen Verzeichnisse Schumanns jeweils das Jahr 1831 an, das „Compositionsverzeichnis bis 1843“ präzisiert die Angabe noch mit dem Zusatz „Zum Schluß des Jahres“. Das deckt sich mit der folgenden Widmungsnotiz im Zusammenhang mit einem frühen Entwurf im sogenannten Studienbuch V: „Sonate dédiée à Moscheles, Decembre 26 / 31“. Dieses „Studienbuch V“ enthält auf fünf Seiten

die ersten 50 Takte sowie T. 186 ff. des später als Opus 8 veröffentlichten *Allegro*, das demnach als Kopfsatz einer Ignaz Moscheles zugedachten Sonate geplant war. Tagebucheintragungen und Briefe beweisen, dass Schumann auch die weiteren Sätze zu Papier brachte. So heißt es im Tagebuch (Eintrag vom 5. Januar 1832): „In der Sonate war ich sehr selig – der letzte Satz fehlt noch – doch bin ich sehr angegriffen u. wüst.“ Nur wenig später berichtete er Clara Wieck: „außerdem ist eine Sonate in H-Moll und ein Heft Papillons fertig“, das heißt, er hatte die Sonate, auch den Finalsatz, der am 5. Januar noch gefehlt hatte, inzwischen zu Ende komponiert. Letztlich zufrieden war er damit jedoch offenbar nicht. Über ein Jahr lang findet das Werk weder in der Korrespondenz mit Clara noch in irgendwelchen anderen Quellen eine Erwähnung. Man darf sicher davon ausgehen, dass Schumann es immer wieder neu überarbeitete. Übrig blieb jedoch nur der Kopfsatz, die restlichen Teile muss er verworfen, die Manuskripte vernichtet haben. Den verbliebenen ersten Satz bot er am 29. Januar 1833 als „Allegro di Bravura“ dem Leipziger Musikverleger Friedrich Hofmeister an. Die Ankündigung in einem Brief vom 5. April 1833 an Töpken, „zur Ostermesse komme [...] ein Allegro di Bravura, deren Erscheinen ich Ihnen genauer anzeige“, ließ sich aber nicht realisieren. Das Stück fand eigentlich keinen richtigen Verleger, sondern wurde wie bereits die *Davidsbündlertänze* op. 6 vom Buchhändler Robert Friese im Verlag genommen. Ein exaktes Erscheinungsdatum ist nicht zu ermitteln, zumal die Quellen höchst widersprüchliche Angaben enthalten: Ein Henriette Voigt, Schumanns Gönnerin und Förderin, zu ihrem 26. Geburtstag überreichtes Exemplar enthält eine von ihm selbst und seiner damaligen Verlobten Ernestine von Fricken unterzeichnete und mit *20. Nov. 1834* datierte Widmung. Eigentümlicherweise wandte sich Schumann aber unter eben diesem Datum noch an den Baron von Fricken wegen der Formulierung der Widmung auf dem Titelblatt, und seinem Wiener Kontaktmann Josef Fischhof kündigte Schu-

mann am 14. Dezember an, das *Allegro* werde „nächstens“ erscheinen. Möglicherweise hatte sich Schumann das Widmungsexemplar für Henriette Voigt im Voraus gesondert ausdrucken und binden lassen. Als Erscheinungsdatum darf man daher wohl den Jahreswechsel 1834/35 annehmen.

Mit der Überreichung dieses Widmungsexemplars bedankten sich gewissermaßen der Komponist und die Widmungsempfängerin von Opus 8 gemeinsam bei Henriette Voigt, die die Verbindung zwischen den beiden stets wohlwollend gefördert hatte. Nachdem im oben erwähnten Entwurf Ignaz Moscheles als Widmungsempfänger angegeben war, äußerte Schumann im Januar 1834 seiner Mutter gegenüber, das *Allegro* solle seinem alten Zwickauer Lehrer Johann Gottfried Kuntsch zugeeignet werden. Die Widmung an Ernestine von Fricken mag schließlich als eine Art vorgezogenes Brautgeschenk gedacht gewesen sein, da ihr Vater kurz zuvor einer Heirat zugestimmt hatte. Trotz der ein Jahr später erfolgten Trennung des Paares bewahrte Ernestine sowohl dem Komponisten als auch dem Werk gegenüber eine wohlwollende Einstellung. Wie ihr Vater noch im Herbst 1842 an Schumann schrieb, spielte sie das ihr gewidmete *Allegro* stets mit „ganz eigentümlichem Ausdruck“.

Dass das *Allegro* op. 8 bei Friese verlegt worden war, tat seiner Rezeption nicht gut. Es erlitt dasselbe Schicksal wie die *Davidsbündlertänze* op. 6, wurde kaum bekannt. Zudem wurde es von Ludwig Rellstab in der Zeitschrift *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* (4. März 1836, Jg. VIII, Nr. 10, S. 40) sehr schlecht besprochen. Er habe, so Rellstab, „vergeblich nach einer ruhig entfaltetten Melodie, nach einer Harmonie, die nur einen Takt aushielte [gesucht] – überall nur verworrene Kombinationen von Figuren, Dissonanzen, Passagen, kurz für uns eine Folter“. Im *ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ANZEIGER* Wien war zwar bereits ein knappes Jahr vorher (1835, Jg. VII, Nr. 39, S. 154) eine günstigere Rezension erschienen, doch beurteilte auch Schumann selbst sein Werk recht bald negativ. Auf dem Vor-

satzblatt des Handexemplars notierte er: *War ein Iter Sonatensatz, den ich nicht herausgeben hätte sollen.* Erstaunlicherweise nahm Clara ausgerechnet dieses Stück recht bald in ihr Repertoire auf und spielte es unter anderem am 31. März 1841 bei ihrem Konzert im Leipziger Gewandhaus. Die unglückliche Veröffentlichung bei Friese und wohl auch Rellstabs Verriss behinderten aber einen nachhaltigen Erfolg. Als Schumann Ende 1850 sowie 1853 seine fünf frühen Klavierwerke Op. 5, 6, 13, 14 und 16 in revidierten Fassungen neu herausgab, ließ er Opus 8 bezeichnenderweise links liegen, obwohl ihn der Verleger Schubert sogar eigens darauf angesprochen hatte. Er verkaufte ihm zwar die Rechte an dem Werk, verzichtete aber darauf, es einer ähnlichen Revision zu unterziehen wie die genannten fünf Werke. Schubert brachte erst 1863 eine *Nouvelle Edition* von Opus 8 heraus, die gegenüber der Erstausgabe nur einige wenige Korrekturen aufweist.

Die *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe geben Auskunft zu einer 1842 bei Friese erschienenen Neuausgabe und zu den Änderungen in der postumen Ausgabe von Schubert.

Carnaval op. 9

Schumanns *Carnaval* op. 9 gehört heute zu seinen meistgespielten Klavierkompositionen. Der moderne Hörer wird den äußerst virtuosen und sehr wirkungsvollen Stücken kaum mehr anhören können, dass sie die Geschichte einer letztlich gescheiterten Liebesbeziehung widerspiegeln und gleichzeitig die Wiedergeburt einer neuen, alten Liebe durchscheinen lassen: Schumann hatte im April 1834 im Hause seines Lehrers die noch keine 18 Jahre alte Ernestine von Fricken kennengelernt und sich Hals über Kopf in sie verliebt. Im September kam es gar zur heimlichen Verlobung, und Schumann besuchte die Geliebte in ihrem Heimatort Asch (Aš) in Böhmen. In einem Brief, den er über Henriette Voigt an sie sandte, schrieb er danach, er habe „herausgebracht, daß Asch ein sehr musikalischer Stadtnamen ist, daß dieselben Buchstaben in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen musika-

lischen darinnen sind“. Für Henriette Voigt selbst fügte er ein Notenzitat $a^1-es^2-c^2-h^1$ bei und bemerkte dazu: „Das klingt sehr schmerzvoll. – Ich sitze im Compositionsfeuer, darum Verzeihung!“ In einem Tagebuchrückblick auf die Jahre 1833 bis 1837 hielt Schumann fest, er habe im Januar 1835 „am Carnaval fortgefahren, der schon Dezember 1834 in Zwickau begonnen war – ihn [...] in den Wintermonaten [1834/35] in's Reine geschrieben“. Dabei fanden offenbar auch Ideen aus älteren Stücken Eingang in den *Carnaval*, z. B. der Beginn seiner unveröffentlichten Variationen über den berühmten *Sehnsuchtswalzer* im *Préambule*. Insgesamt entstanden im Umkreis des Werkes wohl mehr Stücke als die 22 im Druck veröffentlichten. Sie wurden zum Teil in den viel später zusammengestellten Sammlungen *Bunte Blätter* op. 99 (Nr. 6) und *Albumblätter* op. 124 (Nr. 4, 11 und 17) veröffentlicht und sind jeweils an den darin verwendeten Motiven *as-c-h* oder *a-es-c-h* zu erkennen. Wie schon der Untertitel der Erstausgabe – *Scènes mignonnes sur quatre notes* (= Kleine Szenen über vier Noten) – anklingen lässt, basieren sämtliche Stücke des *Carnaval* auf diesen vier Noten; Ausnahmen bilden lediglich das *Préambule* zu Beginn und der *Marche des Davidsbündler* am Ende.

Dieser Titel des Finalstückes weist noch auf einen anderen wichtigen Aspekt der vielschichtigen Komposition hin, Schumanns „Davidsbündler“. Im *Vorwort* zu Band I dieser Gesamtausgabe, der die *Davidsbündlertänze* enthält, ist über diesen fiktiven „Davidsbund“ das Nötige gesagt. Einzelnen Stücken des *Carnaval* sind die Namen von Figuren dieses Bundes als Überschriften beigegeben: *Eusebius* und *Florestan* stellen die Doppelnaturen von Schumann selbst dar, *Chiarina* Clara Wieck, *Estrella* Ernestine von Fricken. Andere Überschriften sind der *Commedia dell'Arte* entnommen; zum besseren Verständnis sind die einzelnen Figuren in den *Bemerkungen* am Ende des vorliegenden Bandes kurz erläutert.

Eigenartigerweise kümmerte Schumann sich zunächst nicht um eine Ver-

öffentlichung des *Carnaval*. Vielleicht spielte dabei eine Rolle, dass seine Beziehung zu Ernestine von Fricken, die bei der Entstehung dieses Werkes eine so große Rolle gespielt hatte, im Laufe des Jahres 1835 wieder abkühlte und er sich gleichzeitig seiner Zuneigung zu Clara Wieck bewusst wurde, die allmählich zur jungen Frau herangereift war. Erst Ende 1835, am 22. Dezember, fragte er bei Breitkopf & Härtel an, doch scheint der Verlag zunächst gezögert zu haben, denn im April bot Schumann das Werk dem Leipziger Verleger Friedrich Kistner an und schickte ihm am 3. Juli die Stichvorlage. Aus unbekanntem Gründen und obwohl Kistner das Erscheinen des Werks in seinem Verlag bereits angekündigt hatte, kam es letztlich doch zu keiner Übereinkunft, sodass Schumann den *Carnaval* im Oktober 1836 dem Wiener Verleger Haslinger anbot. Offenbar stimmte Breitkopf & Härtel diesmal zu; Schumann muss dem Verlag umgehend die Stichvorlage übergeben haben – und forderte sie bereits am 31. Mai wieder zurück, „da ich noch Einiges [...] streichen will“. Danach ging alles recht rasch: Am 2. Juni gab er die Stichvorlage wieder zurück, am 19. Juli erhielt er Korrekturfahnen, im August lag die Ausgabe fertig vor. Sie ist dem polnischen Geiger und Komponisten Karel Józef Lipiński gewidmet, der von 1836–39 Konzertreisen in ganz Europa unternahm und dabei in Leipzig auch Schumann kennenlernte.

Das Titelblatt der Breitkopf-Ausgabe enthält einen Hinweis darauf, dass das Werk auch bei Maurice Schlesinger in Paris erschienen war. Diese Ausgabe ist deshalb von Bedeutung, weil sie offenbar nach einer eigenständigen Vorlage entstand und einige interessante Varianten aufweist. Schumann hatte sich bereits am 11. Juni 1836 an den aus Deutschland stammenden Verleger gewandt und ihm den *Carnaval* als Beilage für dessen Zeitschrift *GAZETTE MUSICALE* angeboten. Auf Wunsch Schlesingers fielen in der französischen Ausgabe einige Stücke weg, einige erhielten andere Titel. Die Ausgabe erschien Ende Juli 1837, also vor der deutschen Erstausgabe. Während das Werk in Deutschland

nur ganz allmählich Akzeptanz finden konnte, wurde es in Frankreich von Anfang an sehr freundlich aufgenommen. Einer der ersten Verehrer war wieder einmal mehr Franz Liszt, der den *Carnaval* in einem Brief vom 9. Januar 1857 an Schumanns späteren Biografen W. J. von Wasielewski als ein Werk bezeichnete, das „in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer von Beethoven (denen es meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird“. Er setzte ihn auf das Programm seines Klavierabends am 30. März 1840 im Leipziger Gewandhaus, wo er allerdings, im Einvernehmen mit Schumann, nur zehn der 22 Stücke spielte. Der Bericht über dieses Konzert in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK stammt von Schumann selbst: „Nur einige Worte über die Composition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter [...] so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bach's Vorgang [*B–A–C–H*] nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem anderen fertig [...] Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung *Carnaval*. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Antheil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben.“

Clara Schumann spielte das Werk oder Stücke daraus sehr häufig bei privaten Konzerten, das erste Mal öffentlich 1856 bei einem Konzert in Wien. Am 4. Januar 1881 schrieb sie an eine befreundete Pianistin (Übersetzung aus dem Französischen): „Was Ihre Frage wegen des *Carnaval* betrifft, so habe ich tatsächlich in der Zeit, als die Werke meines Mannes noch nicht so bekannt

waren, um die Geduld der Zuhörer nicht allzu sehr auf die Probe zu stellen, folgende vier Stücke weggelassen: Eusebius, Florestan, Coquette und Réplique [außerdem auch noch *Estrella*]. Aber ich glaube, daß heutzutage eine solche Streichung nicht mehr nötig ist [...] Ich selbst würde das Werk immer ganz spielen.“ Der *Carnaval* hatte seinen Weg gemacht.

Paganini-Etüden op. 10

Die Etüden op. 10 sind in enger Nachbarschaft zu den Capricen op. 3 entstanden. Im *Vorwort* zu Band I dieser Gesamtausgabe, der Opus 3 enthält, ist alles Nötige zur Vorgeschichte von Opus 10 und zu den Umständen der Entstehung gesagt.

Die sechs Etüden op. 10 wurden zwar wohl zum Teil schon zusammen mit denen aus Opus 3 entworfen, nahmen aber erst später ihre endgültige Gestalt an. Im bereits erwähnten „Compositionsverzeichnis“ ist als Entstehungsjahr 1833 angegeben. Doch auch in den Jahren danach arbeitete Schumann noch an den neuen Stücken. Aus seiner eigenen Besprechung des Werkes in der Nr. 32 der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK vom 19. April 1836 (S. 131 f.) geht hervor, dass er dabei die Konzeption seiner Bearbeitung änderte. Diese Besprechung, die auch Einzelanmerkungen zu allen sechs Stücken enthält, ist im Anschluss an das *Vorwort* in voller Länge wiedergegeben. Schon der Zusatz *de Concert* im Titel weist darauf hin, dass die neuen Bearbeitungen mehr für den öffentlichen Vortrag gedacht waren, während Schumann sein Opus 3 nur noch als internes Schulwerk einschätzte. Es entspricht der neuen Konzeption, dass alle sechs Etüden op. 10 mehr oder weniger schwerwiegende Eingriffe in das Paganinische Original enthalten, während das bei Opus 3 nur in der Nr. 3 der Fall ist. Im September 1834 äußerte er sich darüber gegenüber Hauptmann von Fricken, er habe bei Paganini „auf dem Klavier unwirksame Stellen [...] der Treu wegen“ unverändert gelassen. Bei den sechs Stücken op. 10 hatte er sich von dieser Werktreue gelöst und war freier mit der Vorlage umgegangen. Auf

Wunsch Schumanns hatte der Verleger Hofmeister in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eine Ankündigung dieser zweiten Reihe abdrucken lassen, in der es heißt, der Komponist habe „in diesen Kapricen eine ganz freie, selbständige Bahn betreten, indem er, das Tiefere und Poetische Paganinis im Auge, das Skelett zum schöneren, seiner Violinstimme völlig entsagenden Körper formte“.

Das erhaltene Autograph zu Opus 10 diente als Stichvorlage für die Erstausgabe und ist daher als wichtige Quelle anzusehen. Die einzelnen Stücke sind darin noch *Caprice* genannt, was von fremder Hand zu *Etude* geändert wurde. Eine Reihe von Lesefehlern des Stechers konnte durch einen Vergleich mit dem Autograph erkannt und korrigiert werden. Substanziellere Abweichungen zwischen Handschrift und Druck dürften freilich auf nachträgliche Änderungen Schumanns zurückgehen, sodass als Hauptquelle schließlich doch die Erstausgabe zu gelten hatte. Sie erschien erst im September 1835 mit der Plattennummer 2059 bei demselben Verleger wie Opus 3. Der Opusangabe *Œuvre X* ist in manchen Exemplaren ein *Nº 2* hinzugefügt. Opus 10 ist von der Musikkritik der Zeit nicht zur Kenntnis genommen worden, vielleicht, weil man Schumanns eigener Besprechung der sechs neuen Bearbeitungen in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nichts entgegensetzen wollte, vielleicht auch, weil man die neue Serie lediglich als Fortsetzung der ersten ansah.

Klaviersonate fis-moll op. 11

Schumanns fis-moll-Sonate ist der zweite Anlauf in seinem Bestreben, die klassische Sonatenform mit neuem, romantischem Geist zu erfüllen. Von seinem ersten Versuch ist nur der Kopfsatz übrig geblieben, den er als *Allegro* op. 8 veröffentlichte (siehe oben). Die Arbeiten an Opus 11 begannen im Frühsommer 1833, zogen sich aber 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 auch seine ur-

sprünglich 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.

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 Toccata 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 [...] 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 bekannten 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. Offenbar pflegten die beiden bereits in dieser Anfangsphase ihrer Beziehung einen intensiven musikalischen Austausch. 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 Opus 11), das er fast wörtlich in den Klaviersatz übertrug. 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. 1835 war das Jahr, in dem sich die beiden, nach Schumanns zwischenzeitlicher Verlobung mit Ernestine von Fricken, erstmals ihre Liebe gestanden. Die oft kolportierte Behauptung, seine Äußerung, die Sonate sei „ein einziger Herzensschrei“ nach Clara (Brief vom 12. Februar 1838), beziehe sich auf Opus 11, ist falsch. Gemeint war vielmehr die Sonate op. 14, die Schumann in einer Phase komponierte, als die beiden Liebenden voneinander getrennt waren. Opus 11 entstand dagegen in engem Kontakt und Austausch mit Clara und in einer Zeit, als die Beziehung zwischen den beiden keinerlei Anlass zu solch einer Aussage bot.

Im Druck erschien die fis-moll-Sonate Anfang Juni 1836. Schumann hatte sie nach vergeblichen 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 Freixemplare und um „einen etwas apperten 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 Veröffentli-

chung hatte, führte offenbar dazu, dass die erste Auflage des Druckes noch voller Fehler war. Schumann veröffentlichte in der Nr. 12 seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Bd. 5, 1836) eine *Druckfehleranzeige* mit insgesamt 20 Berichtigungen. In der nächsten Auflage der Sonate wurden die in der Anzeige angemerkten 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 Bemerkung 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 neuen, 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 schrieb später 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 Schwermut 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 Aner-

kennung wert“. Auch Franz Liszt, zeitweilig ein Förderer junger Talente, veröffentlichte in der Pariser REVUE ET GAZETTE MUSICALE vom 12. November 1837 eine sehr wohlwollende Kritik. 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.“

Fantasiestücke op. 12

Die erste Hälfte des Jahres 1837 war für Schumann nicht gerade glücklich. Er selbst nannte sie seine „dunkelste Zeit“, weil Clara sich damals innerlich von ihm entfernte und engere Kontakte zu dem Komponisten und Kritiker Carl Banck knüpfte. Schumann selbst intensivierte seine Beziehung zu Mendelssohn und lenkte sich vor allem mit eingehenden Bach-Studien ab. Im Februar und März fertigte er sich eine vollständige Abschrift der *Kunst der Fuge* an. Auch Goethe, zu dessen Werk er bis dahin noch etwas Abstand gehalten hatte, beschäftigte ihn nun mehr und mehr. Im Mai 1837 verließ der Rivale Banck aufgrund einer Intrige Schumanns die Stadt Leipzig.

Schumann seinerseits schwärmte in diesem Frühjahr und Sommer gleich für zwei Frauen, wenn dafür auch in erster Linie deren künstlerische Leistungen den Ausschlag gegeben haben mögen – für die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient und für die Pianistin Robena Ann Laidlaw, der er später die *Fantasiestücke* op. 12 widmete. Letztere gab am 2. Juli 1837 im Leipziger Gewandhaus

eine Matinee, der auch Schumann beiwohnte. Eine erste Niederschrift des ersten Stückes, *Des Abends*, trägt den Vermerk *Am 4. Juli 37 Abends* und erinnert wahrscheinlich an eine Begegnung Schumanns mit der gefeierten Pianistin. Ob diese Begegnung den Anstoß zur Komposition der *Fantasiestücke* gab, ist natürlich nicht mehr nachzuweisen, immerhin jedoch schrieb Schumann bei der Übersendung des Widmungsexemplars an Robena Ann Laidlaw: „Die Zeit Ihres Aufenthaltes hier wird mir stets eine schöne Erinnerung bleiben, und daß dies wahr ist, was ich schreibe, werden Sie noch klarer in acht Phantasiestücken für Pianoforte finden [...] Um Erlaubniß einer Dedicace habe ich zwar nicht besonders angefragt; aber sie gehören Ihnen.“

Die *Fantasiestücke* entstanden schließlich innerhalb kürzester Zeit zwischen dem 4. und 19. Juli 1837. Wahrscheinlich waren es zunächst mehr als die acht Stücke, die Schumann dann für die Publikation auswählte. Die ursprüngliche Stichvorlage enthält noch ein Stück, das Schumann dann bei der Endredaktion ausschied; es ist im Anhang zu Opus 12 wiedergegeben. Auch das erst 16 Jahre später als Nr. 8 der *Albumblätter* op. 124 veröffentlichte Stück *Leid ohne Ende* gehörte ursprünglich zu den *Fantasiestücken*. Die Entstehung dieses Werkes weist also vielschichtige Aspekte auf, die über die Begegnung mit Robena Ann Laidlaw weit hinausgehen und bei denen sicher auch die vorübergehende Entfernung von Clara eine Rolle spielte; zwei Stellen aus dem Briefwechsel mit Clara sind lebhaftere Beweise dafür: Unter dem Datum 19. März 1838 – die *Fantasiestücke* waren kurz davor im Druck erschienen – erklärte Schumann, bei dem Stück *Ende vom Lied* löse sich „am Ende [...] doch Alles in eine lustige Hochzeit auf – aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander“. Und etwa einen Monat später, am 21. April, schrieb er an Clara zum Stück *In der Nacht*, er habe später zu seiner „Freude die Geschichte von ‚Hero und Leander‘ darin gefunden [...] Es ist

eine alte schöne romantische Sage. Spiel ich ‚Die Nacht‘ so kann ich dies Bild nicht vergessen – erst wie er sich in’s Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an’s Land – nun die Cantilenen, wo sie sich in Armen haben – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt – Freilich denke ich mir da die Hero genau wie Dich und säßest Du auf einem Leuchtturm, ich würde wohl auch schwimmen lernen noch. Sage mir doch, ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt“.

Offensichtlich unmittelbar nach der Fertigstellung der *Fantasiestücke* kümmerte sich Schumann um ihre Veröffentlichung. Bereits am 19. Juli 1837 kündigte er Breitkopf & Härtel die Stichvorlage an, die er dann am 7. August an den Verlag sandte – mit der Bitte, sie „bis zum letzten September erscheinen“ zu lassen, dem Geburtstag nämlich von Robena Ann Laidlaw. Die Angelegenheit verzögerte sich jedoch, weil der Verlag die übersandte Stichvorlage, eine teils autographe, teils von einem Kopisten angefertigte Handschrift mit vielen Korrekturen, Umstellungen, Verweisen auf an anderer Stelle neu geschriebene Teile, für zu kompliziert hielt und vorsichtshalber von einem Hauskopisten ein neues Manuskript anfertigen ließ, das Schumann dann seinerseits wieder Korrektur lesen musste. Zu den Problemen, die dadurch für die vorliegende Neuherausgabe entstanden, ist in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes ausführlich Stellung genommen. Die *Fantasiestücke* op. 12 erschienen schließlich erst Anfang Februar 1838.

Nach seiner Veröffentlichung fand das Werk rasch eine höchst positive Aufnahme. Schumanns Freund Carl Krägen war begeistert davon, der Komponist und Pianist Adolph Henselt spielte bereits vor der Veröffentlichung *Des Abends* bei einem Konzert in Dresden, und in Wien nahm Clara Wieck einige Stücke in das Programm ihres Konzertes am 4. März 1838 auf. Schumann hatte ihr zunächst geraten, die Stücke *In der Nacht* und *Traumeswirren* zu spielen. Später schien ihm das erstere zu lang und er empfahl ihr stattdessen die Nr. 1,

Des Abends. Robena Ann Laidlaw, die Widmungsempfängerin, berichtete Schumann am 25. November 1838 aus Berlin: „Ihre Phantasiestücke gefallen überall, ich habe sie in Danzig, Stettin gespielt und werde sie in einigen Abenden bei der Frau Prinzessin spielen.“ Auch Franz Liszt setzte sich für die *Fantasiestücke* ein und schrieb Anfang Mai 1838 an seinen Komponistenkollegen: „Der Carnival und die Fantasiestücke haben mich sehr interessiert. Ich spiele sie wahrhaft mit Vergnügen. Und Gott weiß, dass ich das nicht gerade von vielen Sachen sagen kann“ (im Original Französisch).

*

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

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

Berlin, Herbst 2009
Ernst Hertrich

Preface

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

This second volume contains opera 8–12, composed between 1833 and the end of 1837 and published between 1834 and 1838.

Allegro op. 8

Schumann early on occupied himself intensively with classical forms of keyboard music, principally with sonata form – the chief genre of the Viennese classical period – and then with the older variation form (used in op. 1, 5, 6, and 13). Besides the three Piano Sonatas op. 11, 14, and 22, and the *Fantasia* op. 17 – originally entitled *Sonata for Beethoven* – the *Allegro* op. 8 is likewise a classic sonata movement comprising exposition, development, and recapitulation. As such, this early effort bears witness to Schumann’s engagement with the genre.

As regards its date of composition, Schumann’s various autograph catalogues all give the year 1831. His “Compositionsverzeichnis bis 1843” (Catalog of compositions to 1843) has more precise information, adding “at the end of the year.” This accords with the following dedicatory notice found in an early sketch in the “Studienbuch V”: “Sonate dédiée à Moscheles, Decembre 26/31.” The *Allegro*’s first 50 measures, along with M. 186 ff., are found on five pages of this “Studienbuch V.” Though later published singly as op. 8, the *Allegro* was conceived as the opening movement of a sonata dedicated to Ignaz Moscheles. Diary entries and correspondence prove that Schumann penned the other movements as well. In a diary entry dated 5 January 1832 he writes: “I felt blissful with the Sonata – the last movement is not yet written – but I am ailing and confused.” A short while later, he reports to Clara Wieck: “Also finished are a Sonata in b minor and a book of Papillons,” i. e. he had since completed the Sonata, including the final movement, which had still been lacking on 5 January. Yet he seems to have been dissatisfied with the results. He mentions the work neither in his correspondence with Clara nor in any other source for over a year. It is practically certain that he kept on making new revisions. What ultimately remained was only the first movement; he must have rejected the other sections and destroyed the manuscripts. He offered the first movement as an “Allegro di Bravura” to

the Leipzig music publisher Friedrich Hofmeister on 29 January 1833. In a letter of 5 April 1833 he announced to Töpken that: “An Allegro di bravura is coming to the Easter fair – I shall keep you posted on the precise date.” Unfortunately, he was unable to make good on this project. The piece actually never found a proper publisher, but was released, like the earlier *Davidsbündlertänze* op. 6 by the book dealer Robert Friese. It is impossible to determine the exact date of publication, particularly since the sources contain highly contradictory informations: a printed copy offered to Henriette Voigt, Schumann’s patron and benefactor, on her 26th birthday contains a dedication signed by himself and his then fiancée Ernestine von Fricken and dated *20 Nov. 1834*. Strangely enough, Schumann contacted Baron von Fricken on that very day concerning the formulation of the dedication on the title page. On 14 December Schumann informed his Vienna contact, Josef Fischhof, that the *Allegro* would be coming out “very shortly.” Perhaps Schumann had the dedicatory copy for Henriette Voigt separately printed and bound beforehand. We can thus place the date of publication at the turn of the year 1834/35.

By offering this dedicatory copy to Henriette Voigt, the composer and Ernestine von Fricken, the dedicatee of op. 8, were in a way thanking Voigt for her steadfastly benevolent support of their union. While Ignaz Moscheles was given as the dedicatee in the above-mentioned sketch, Schumann told his mother in January 1834 that he wanted to dedicate the *Allegro* to his old Zwickau teacher Johann Gottfried Kuntsch. The dedication to Ernestine von Fricken can perhaps be seen as a kind of preliminary bridal gift, as her father had just previously agreed to the marriage. Even though the couple broke up the following year, Ernestine maintained a positive opinion both of the composer and of the piece. As her father wrote to Schumann in the autumn of 1842, she always played the *Allegro*, dedicated to her, with a “very special expressiveness.”

The fact that the *Allegro* op. 8 was published by Friese did not help its reception. It suffered the same fate as the *Davidsbündlertänze* op. 6 and remained practically unknown. Moreover, it received a scathing review from Ludwig Rellstab in the journal *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* (4 March 1836, vol. VIII, no. 10, p. 40). Rellstab claimed that he “[sought] in vain a calmly unfolding melody or a harmony that would remain stable for all of one measure – everywhere nothing but confused combinations of figures, dissonances, passages, in short – torture for us listeners.” A more positive review had appeared about a year earlier in the *ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER* of Vienna (1835, vol. VII, no. 39, p. 154), but Schumann himself soon came to judge the work negatively. On the end paper of his personal copy he noted: “Was a first sonata movement that I should not have published.” Amazingly, Clara soon took this very work into her repertoire and played it at her recital in Leipzig’s Gewandhaus on 31 March 1841, as well as on other occasions. Its unfortunate publication by Friese and, probably, Rellstab’s withering critique definitely hindered its long-term success. When Schumann published revised versions of his five early piano works op. 5, 6, 13, 14 and 16 in late 1850 and 1853, he significantly omitted op. 8, although the publisher Schubert had expressly asked him about it. Schumann sold him the rights to the work, but refrained from subjecting it to a similar revision to that lavished upon the aforementioned five works. It was not until 1863 that Schubert brought out a *Nouvelle Edition* of op. 8, which has only a few corrections in comparison with the first edition.

The *Comments* at the end of this edition provide information on a new edition published by Friese in 1842, as well as on the changes made in Schubert’s posthumous edition.

Carnaval op. 9

Schumann’s *Carnaval*, op. 9, is today one of the composer’s most frequently played compositions for the piano. Modern listeners will hardly be in a position

to notice that these extremely virtuosic and highly effective pieces reflect the story of an ultimately abandoned love affair while intimating the rebirth of a new and yet earlier one. In April 1834 Schumann had met Ernestine von Fricken, then not yet eighteen years old, at the home of his teacher. He promptly fell head over heels in love with her; by September the two young people were even secretly engaged, and Schumann visited his new fiancée in her home town of Asch (Aš) in Bohemia. He then sent a letter to her, by way of Henriette Voigt, in which he described his “discovery that Asch is a very musical name for a town. The same four letters are also found in my name – more than that, they are the only musical letters in it at all.” He enclosed a musical quotation for Henriette Voigt herself containing the pitches $a^1-eb^2-c^2-b^1$ ($=A-Es-C-H$ in German letter notation), and added: “It sounds very sorrowful. I’m sitting in the white heat of composing, so please excuse me!” In a retrospective diary entry for the years from 1833 to 1837, Schumann noted that in January 1835 he “continued my work on *Carnaval*, which had already been started in Zwickau in December 1834 – and wrote it out in fair copy in the winter months [1834–35].” Ideas from earlier pieces found their way into *Carnaval*. For example, the opening of his unpublished variations on the famous *Sehnsuchts-walzer* appeared in *Préambule*. Schumann clearly composed more pieces for this work than the 22 that were printed. Some of them, recognisable from their $ab-c-b$ ($As-C-H$) or $a-eb-c-b$ ($A-Es-C-H$) motifs, reappeared much later in the collections *Bunte Blätter* op. 99 (no. 6), and *Albumblätter* op. 124 (nos. 4, 11 and 17). As is already intimated in the subtitle of the first edition – *Scènes mignonnes sur quatre notes* (short scenes on four notes) – all of the pieces in *Carnaval* are based on these four pitches, the only exceptions being the *Préambule* at the opening and the *Marche des Davidsbündler* at the end.

The title of the final number points to another important aspect of this multi-

layered composition: Schumann's *Davidsbündler* (League of David). The essential information about this fictitious "Davidsbund" appears in the *Preface* to volume I of our complete edition, which includes the *Davidsbündlertänze*. Names of members of the League appear in *Carnaval* as titles of individual pieces. *Eusebius* and *Florestan* represent the two sides of Schumann himself; *Chirina* is Clara Wieck, and *Estrella* is Ernestine von Fricken. Other titles derive from the *commedia dell'arte*; to aid comprehension, short explanations of each of these characters are provided in the *Comments* at the end of the present volume.

Oddly, Schumann at first showed little interest in seeing *Carnaval* into print. Perhaps one reason was that his relations with Ernestine von Fricken, which had played such an important role in the work's genesis, cooled in the course of 1835 at the same time that he became more aware of his tender feelings toward Clara Wieck, who was gradually maturing into a young woman. It was not until the end of 1835, on 22 December, that he approached Breitkopf & Härtel, but the publishing house seems to have initially balked at the new work, for in April Schumann offered it to the Leipzig publisher Friedrich Kistner. On 3 July he sent Kistner the engraver's copy: For unknown reasons, and although Kistner had already advertised the work's publication, they ultimately failed to reach an agreement. Schumann then offered *Carnaval* in October 1836 to the Viennese publisher Haslinger. Breitkopf & Härtel now agreed to take it. Schumann must have sent them the engraver's copy by return of post, only to ask for it back on 31 May "as I want to make [...] a few further cuts." Thereafter everything went fairly quickly: he returned the engraver's copy on 2 June, received a set of proofs on 19 July, and could welcome the published volume in August. It is dedicated to the Polish violinist and composer Karel Józef Lipiński, who concertised throughout Europe from 1836 to 1839 and had met Schumann in Leipzig on one of these tours.

The title page of the Breitkopf edition refers to the fact that the work had also been published by Maurice Schlesinger in Paris. This latter edition is important because it was apparently prepared from an independent copy and contains a number of interesting alternative readings. Schumann, who had already met this German-born publisher on 11 June 1836, offered him *Carnaval* as a supplement to his periodical GAZETTE MUSICALE. At Schlesinger's request, several pieces were omitted from the French edition while others were retitled. The edition appeared at the end of July 1837, and hence before its German counterpart. While the work only gradually met with acceptance in Germany, it was warmly received in France from the very beginning. One of its first admirers was, once again, Franz Liszt, who, in a letter of 9 January 1857 to Schumann's subsequent biographer W. J. von Wasielewski, referred to *Carnaval* as a work "that will assume its natural place in the public eye alongside Beethoven's 33 Variations on a Waltz by Diabelli, which in my opinion it even surpasses in melodic invention and conciseness." He placed it on the program of a recital he gave at the Leipzig Gewandhaus on 30 March 1840, when, however, he played only ten of the 22 pieces, with Schumann's consent. The review of this recital in NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK was written by Schumann himself: "Allow me a few words about the composition, which owes its existence to a coincidence. The name of a little town, where a musical acquaintance of mine once lived, consists entirely of letters from the scale [...]. There thus arose one of those jeux d'esprit of the sort that have been nothing new ever since Bach used the same ploy [the letters B–A–C–H designate the pitches B \flat –A–C–B in German letter notation]. The pieces were finished in short order [...] Later I gave titles to the pieces and called the collection *Carnaval*. If there are many things in it to please one person or another, the musical moods change too quickly to be followed by a large audience, which does not want to be startled every minute. This, as I said, my dear friend had failed

to take into account; and notwithstanding the brilliance and great empathy of his playing, it was perhaps possible to reach this or that individual, but not to raise the entire mass."

Clara Schumann played the work, or pieces from it, very frequently at her private recitals and performed it in public for the first time at a Vienna recital in 1856. On 4 January 1881 she wrote (in French) to a female pianist friend: "As far as your question about *Carnaval* is concerned, at a time when my husband's music was not as well-known, I did indeed omit the following four pieces so as not to overly try the patience of the listeners: *Eusebius*, *Florestan*, *Coquette*, and *Réplique* [she also omitted *Estrella*]. But today I believe that an abridgment of this sort is no longer necessary [...] I myself would always play the work in its entirety." *Carnaval* had found its way.

Paganini Studies op. 10

The op. 10 Études were composed in close proximity to the op. 3 Caprices. The *Preface* of volume I of this complete edition, which contains op. 3, presents the essential data about the prior history of op. 10, and about the circumstances of its composition.

Although partly drafted at the same time as op. 3, the six Études of op. 10 did not reach their definitive form until some years later. The aforementioned "Compositionsverzeichnis" gives 1833 as their year of origin, but Schumann continued to work on them in the years that followed. His own review of op. 10 for the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (no. 32, 19 April 1836, pp. 131 f.) reveals that he altered the conception of his arrangements. We reproduce this review, which also comments on each of the six pieces individually, in full following this *Preface*. The words *de Concert* appended to the title already suggest that the new arrangements were intended primarily for public performance, whereas Schumann viewed his op. 3 only as a didactic work for private use. As befits this new conception, all six Études in op. 10 more or less heavily rework Paganini's original. In op. 3, the same

can only be said of no. 3. In September 1834 he told Captain von Fricken that in the Paganini pieces he left “passages that are ineffective on the piano” unchanged in order to “be faithful” to the originals. With the six pieces of op. 10, he distanced himself from this fidelity and proceeded more freely with the source. At Schumann’s wish, the publisher Hofmeister published in the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* an announcement of this second series, in which one reads that the composer “has taken a very free, independent direction in these caprices, in that he – always keeping his eye on the depth and poetry of Paganini – has formed the skeleton into a more beautiful body that completely eschews the violin part.”

The surviving autograph of op. 10 served as the engraver’s copy for the first edition and must therefore be regarded as an important source. While the autograph still refers to each piece as a *Caprice*, this term has been altered to *Etude* in another hand. By consulting the autograph, we have been able to discover and correct a number of misreadings on the part of the engraver. All the same, the more substantial discrepancies between manuscript and print probably derive from Schumann’s subsequent alterations, so that it is the first edition that ends up having the status of primary source. It did not appear until September 1835, when it was issued by the same publisher as op. 3 (plate number 2059). In some copies the original opus number, *Œuvre X*, is followed by a *Nº 2*. Opus 10 was ignored by the music critics of the time – perhaps because no one wanted to set anything against Schumann’s own review of the six new arrangements in the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, or perhaps because critics considered this new series only as a sequel to the first.

Piano Sonata in $f\sharp$ minor op. 11

Schumann’s $f\sharp$ -minor Sonata is the second staging post in his efforts to infuse classical sonata form with a new, romantic spirit. Only the first movement of his first attempt remains, and was published as the *Allegro* op. 8 (see

above). Work on op. 11 began in early summer 1833, but then dragged on 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 *Fantasia* op. 17, which was originally conceived under the title *Sonate für Beethoven*; it was written in the period from autumn 1836 to 1838.

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 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. [...] And when I began to concentrate on the *Papillons*, a big, beautiful moth fluttered to the window. It stayed far from the 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 god-like 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. The two were apparently cultivating intense musical

exchanges already in this early phase of their relationship. 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 opus 11 for purposes of comparison). He transposed the song almost note for note into the piano texture. A quotation from the song 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. This was the year in which the pair for the first time confessed their love for each other, following Schumann's interim engagement to Ernestine von Fricken. The oft-reported opinion that his statement (in a letter of 12 February 1838) that the Sonata was “a single *cri de cœur*” for Clara refers to the op. 11, is incorrect. A much more likely candidate is the op. 14 Sonata, which Schumann wrote at a time when the two lovers were separated from each other. Opus 11, on the other hand, was composed at a time of close contact and exchange with Clara, when the connection between the two meant there was no reason at all for such a statement.

The $\text{f}\sharp$ -minor Sonata appeared in print at the beginning of June 1836. After unsuccessfully attempting to have it published by Breitkopf & Härtel in Leipzig and by Tobias Haslinger in Vienna, Schumann 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!] *zugeignet von Florestan und Eusebius* [dedicated to Clara by Florestan and Eusebius]. As a result of Schumann's insistence on having the work published so quickly, the first printing was filled with errors. In no. 12 of his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (vol. 5, 1836), Schumann published a *Druckfehleranzeige* (list of errata), containing altogether 20 corrections. 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 comment on 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 $\text{f}\sharp$ -minor Sonata are lost, save for the aforementioned 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. Later, however, and at Schumann's express wish, Moscheles 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. 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 “Ehetegebuch 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 music making; it must have been the first time in years that I played Robert's $\text{f}\sharp$ -minor Sonata again – how it delighted me anew! I consider it one of Robert's greatest works.”

Fantasiestücke op. 12

The first half of 1837 was not a very happy period in Schumann's life. He himself called it his “darkest hour.” Clara was drawing away from him inwardly and forming closer ties with the composer and critic Carl Banck. Schumann in turn strengthened his relations with Mendelssohn and sought distraction above all in a thorough study of Bach, writing out a complete copy of *Die Kunst der Fuge* in February and March. He even took an increasing interest in Goethe, whose writings he had hitherto regarded with some detachment. In May 1837, his rival Banck left Leipzig as the result of an intrigue on Schumann's part.

The composer spent the spring and summer enthusing about two women at once – the soprano Wilhelmine Schröder-Devrient and the pianist Robena Ann Laidlaw – although he was probably attracted primarily by their artistic accomplishments. Laidlaw would later become the dedicatee of the *Fantasiestücke*.

stücke, op. 12. On 2 July 1837 she gave a matinée recital at the Leipzig Gewandhaus with Schumann in the audience. His first full draft of the opening piece of the op. 12, *Des Abends* (Evening), bears the date “evening of 4 July 1837,” probably recalling a meeting with the celebrated pianist. Whether it was this meeting that inspired him to compose the *Fantasiestücke* can, of course, not be determined today. Whatever the case, when sending Laidlaw a presentation copy he wrote: “The time of your stay here will always remain fondly in my memory; and you will discover the truthfulness of these words with still greater clarity in [my] eight fantasy pieces for the pianoforte [...] I have, it is true, not specially asked for permission to dedicate them to you, but they belong to you none the less.”

The *Fantasiestücke* ultimately came into being in a very short period of time between 4 and 19 July 1837. Initially there were probably more than the eight pieces that Schumann selected for publication. The original engraver’s copy still contains a piece that he only withdrew during the work’s final redaction (it can be found in the appendix to opus 12). Another piece that originally belonged to the *Fantasiestücke* was *Leid ohne Ende* (Sorrow without End), which was only published sixteen years later as no. 8 of the *Albumblätter* op. 124. In short, the genesis of op. 12 reveals a number of aspects that point far beyond Schumann’s encounter with Robena Ann Laidlaw and surely relate to his temporary estrangement from Clara. Lively evidence along these lines can be found in two passages from his letters to Clara. On 19 March 1838, shortly after the *Fantasiestücke* had appeared in print, he explained that, in *Ende vom Lied* (End of the Song), “everything ultimately [...] dissolves into a merry wedding – but my distress for you came back at the end, and the wedding bells sound as if commingled with a death knell.” Roughly one month later, on 21 April, he told Clara that he had “discovered with delight” that *In der Nacht* (In the Night) recounts the story of Hero and Leander: “It is an old and beautiful

romantic legend. When I play *Die Nacht* [*sic*] I can never forget this image: first he plunges into the sea – she cries out – he answers – he swims safely to shore through the waves – now the cantilenas as they embrace – then he must leave but cannot bear to part – until night again enshrouds everything in darkness. – To be sure, I imagine Hero to be exactly like you; and if you were sitting atop a lighthouse I, too, would probably learn how to swim. But tell me whether you too think this image fits the music.”

Evidently Schumann set about publishing the *Fantasiestücke* the moment he finished composing them. As early as 19 July 1837, he announced to Breitkopf & Härtel that he would be sending a copy for the engraving. It was duly posted on 7 August, with a request from the composer that the pieces “appear in print on the last day of September” – namely, on Robena Ann Laidlaw’s birthday. The matter was delayed, however: the publishers found the engraver’s copy too complex (it was written partly in Schumann’s hand and partly by a copyist and contained many corrections, transpositions, and cross-references to sections newly written out) and asked a staff copyist to prepare a new one as a precaution. This in turn had to be sent to Schumann for proofreading. The problems that thereby arose for our edition are thoroughly discussed in the *Comments* at the end of the volume. In the end, the *Fantasiestücke*, op. 12, did not appear until early February 1838.

Once it was published, the opus instantly met with a very warm reception. Schumann’s friend Carl Krägen waxed ecstatic about it; the composer and pianist Adolph Henselt played *Des Abends* at a recital in Dresden even before the work had appeared in print; and Clara Wieck included several of the pieces in the program of her Vienna recital of 4 March 1838. Schumann first advised her to play *In der Nacht* and *Traumewirren* (“Restless Dreams”). Later he felt that the former was too long and recommended in its stead the first piece, *Des Abends*. The dedicatee Robena Ann Laidlaw, writing from Berlin on 25 November 1838, told the composer that

“your *Fantasiestücke* give pleasure everywhere; I have played them in Danzig and Szczecin and will play them to the Princess in a couple of evenings.” Franz Liszt also took up the cause of the *Fantasiestücke*; writing to his fellow-composer in early May 1838, he exclaimed: “The *Carnaval* and *Fantasiestücke* have captured my interest in an extraordinary way. I play them truly with delight, and Lord knows there are not many things of which I can say the same” (Liszt’s original text is in French).

*

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

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

Berlin, autumn 2009
Ernst Herttrich

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 II contient les numéros d’opus 8 à 12. Ils ont vu le jour entre 1833 et la fin de l’année 1837 et firent l’objet d’une édition imprimée entre 1834 et 1838.

Allegro op. 8

Schumann, en ses débuts, avait étudié très intensément les formes classiques de la musique pour piano – non seulement l'ancienne forme de la variation (op. 1, 5, 6 et 14), mais aussi et surtout la forme sonate, genre dominant du classicisme viennois. Outre les trois sonates pour piano op. 11, 14 et 22 ainsi que la Fantaisie op. 17, qui à l'origine avait porté le titre *Sonate für Beethoven* (Sonate pour Beethoven), l'*Allegro* op. 8, un mouvement de sonate classique avec exposition, développement, réexposition, illustre, au titre d'un essai précoce, l'attention que Schumann portait à ce genre.

Les différents catalogues manuscrits de Schumann s'accordent à dater l'œuvre de l'année 1831, et le «Compositionsverzeichnis bis 1843» (Catalogue des compositions jusqu'en 1843) précise en outre «vers la fin de l'année». Ceci confirme la mention suivante, en relation avec l'une des premières ébauches que le compositeur a notée dans son «Studienbuch V»: «Sonate dédiée à Moscheles, Decembre 26 / 31». Ce «Studienbuch V» comporte sur cinq pages les 50 premières mesures ainsi que les M. 186 ss. de l'*Allegro*, publié plus tard sous le numéro d'opus 8 et qui devait faire office de 1^{er} mouvement d'une sonate destinée à Ignaz Moscheles. Diverses annotations du journal et la correspondance prouvent que Schumann a également mis par écrit les autres mouvements. On peut ainsi lire dans le journal (inscription du 5 janvier 1832): «J'ai été comblé avec la Sonate – le dernier mouvement manque encore – mais je suis très fatigué et j'ai la tête confuse.» Peu de temps après, il relate à Clara Wieck qu'«en outre une Sonate en si mineur et un cahier de Papillons sont prêts», c'est-à-dire qu'il a entre-temps achevé de composer la Sonate, y compris le finale qui manquait encore le 5 janvier. En fin de compte cependant, Schumann n'est pas satisfait. Pendant plus d'un an, l'œuvre n'est mentionnée ni dans la correspondance avec Clara ni dans d'autres sources. On peut toutefois partir du fait que le compositeur a retravaillé l'*Allegro*, le remaniant sans cesse.

Mais il ne reste finalement que le 1^{er} mouvement; Schumann doit avoir rejeté les parties restantes et détruit les manuscrits. Le 29 janvier 1833, il propose le 1^{er} mouvement restant, sous le titre «Allegro di Bravura», à l'éditeur de musique de Leipzig Friedrich Hofmeister. Toujours est-il que l'annonce faite le 5 avril 1833 dans une lettre à Töpken – «pour la messe de Pâques arrive [...] un Allegro di Bravura, de la parution duquel je vous aviserais plus précisément» – ne se réalise guère. Mais la pièce ne trouva en réalité aucun éditeur et c'est finalement, comme précédemment pour les *Davidsbündlertänze* op. 6, le libraire Robert Friese, qui se chargea de l'édition. On ne peut citer de date de parution exacte, d'autant moins que les sources renferment des indications on ne peut plus contradictoires: un exemplaire imprimé offert à Henriette Voigt, mécène et bienfaitrice de Schumann, à l'occasion de son 26^{ème} anniversaire comporte une dédicace signée par le compositeur lui-même et sa fiancée de l'époque, Ernestine von Fricken, et datée du 20. Nov. 1834. Singulièrement, Schumann s'adresse encore sous cette même date, pour la formulation de la dédicace sur la page de titre, au baron von Fricken, et le 14 décembre, il annonce à son «contact» à Vienne, Josef Fischhof, que l'*Allegro* va paraître «prochainement». Éventuellement, Schumann avait, à l'avance, fait imprimer et relier séparément l'exemplaire dédicacé destiné à Henriette Voigt. On peut en conséquence retenir comme date de parution fin 1834/début 1835.

Par cet exemplaire dédicacé, le compositeur et la dédicataire de l'opus 8 remercient en quelque sorte Henriette Voigt d'avoir toujours fait preuve de bienveillance à leur égard et favorisé leur relation. Après avoir cité Ignaz Moscheles comme dédicataire dans l'ébauche précédemment mentionnée, Schumann annonce à sa mère en janvier 1834 que l'*Allegro* sera finalement dédié à son vieux professeur de Zwickau, Johann Gottfried Kuntsch. On peut considérer la dédicace à Ernestine von Fricken comme une sorte de cadeau de mariage anticipé, son père ayant peu avant

donné son accord. Malgré la séparation du couple un an plus tard, Ernestine conserve tant à l'égard du compositeur que vis-à-vis de l'*Allegro* une attitude bienveillante. Comme l'écrit encore le baron à Schumann à l'automne 1842, elle joue toujours l'*Allegro* dédié par le compositeur avec une «expression toute particulière».

Le fait que l'*Allegro* op. 8 ait été édité chez Friese ne favorisa pas sa réception. Il connut le même sort que les *Davidsbündlertänze* op. 6, et demeura peu connu. De plus, Ludwig Rellstab lui réserva une très mauvaise critique dans la revue IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST (4 mars 1836, VIII^e année, n^o 10, p. 40). Il a, écrit-il, vainement cherché «une mélodie paisiblement déployée, une harmonie qui tienne ne serait-ce qu'une mesure – ce ne sont partout que combinaisons confuses de figures, dissonances, passages, bref une torture pour nous». Cependant, quelque six mois auparavant, le ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER de Vienne avait publié une critique plus favorable (1835, VII^e année, n^o 39, p. 154), mais en fait, Schumann lui-même porte très vite un jugement négatif sur son œuvre. Sur la page de garde de son exemplaire personnel, il note: *C'était là un mouvement de sonate que je n'aurais pas dû publier*. Curieusement, Clara ajoute précisément, sans tarder, cette pièce à son répertoire et la joue entre autres le 31 mars 1841 lors d'un concert au Gewandhaus de Leipzig. Mais la malencontreuse publication chez Friese ainsi que l'exécrable critique de Rellstab empêchent le succès durable. Lorsque Schumann, entre fin 1850 et 1853, procède à une nouvelle publication, revue et corrigée, de cinq de ses premières pièces pour piano, les op. 5, 6, 13, 14 et 16, il laisse de côté, de façon significative, l'op. 8, et ce bien que son éditeur, Schuberth, ait spécialement attiré son attention à ce sujet. Certes, le compositeur lui cède les droits sur l'œuvre, mais il renonce à la soumettre à une révision comparable à celle des cinq autres opus. Schuberth publie en 1863 seulement une *Nouvelle Edition* de l'op. 8, laquelle ne présente par rapport à la première qu'un nombre limité de corrections.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* regroupées à la fin de cette édition fournissent des informations relatives à une nouvelle édition parue en 1842 chez Friese, et à des corrections incluses dans l'édition posthume de Schuberth.

Carnaval op. 9

Le *Carnaval* op. 9 fait partie de ses compositions de Schumann les plus souvent jouées. En écoutant ces pièces extrêmement virtuoses et qui font grand effet, l'auditeur moderne ne sait généralement pas qu'elles reflètent l'histoire de l'échec d'une relation amoureuse et en même temps la renaissance d'un ancien amour: En avril 1834, Schumann avait fait la connaissance chez son professeur de la jeune Ernestine von Fricken, qui n'avait pas encore 18 ans, et en était immédiatement tombé amoureux. En septembre, il y eut même des fiançailles secrètes et Schumann rendit visite à sa bien-aimée dans son village natal, Asch (Aš) en Bohême. Dans une lettre qu'il lui fit parvenir par l'intermédiaire de Henriette Voigt, il nota par la suite qu'il avait «remarqué que Asch est un nom de lieu très musical, et que les mêmes lettres se trouvent dans mon propre nom et sont les seules qui aient un sens musical dans celui-ci». Il ajouta à l'attention de Henriette Voigt une citation musicale $la^1-mi^b^2-ut^2-si^1$ (notation allemande: *A-Es-C-H*) et ajouta: «Cela sonne de manière très douloureuse. – Je suis pris par le feu de la composition, pardonnez-moi!» Dans son Journal, rétrospectivement en ce qui concerne les années 1833–37, Schumann nota qu'il avait, en janvier 1835, «continué à travailler au Carnaval commencé dès décembre 1834 à Zwickau – et [...] recopié au propre au cours des mois d'hiver [1834/35]». Ce faisant, des idées issues de pièces plus anciennes, comme p. ex. le début de ses Variations non publiées sur la célèbre *Sehnsuchtswalzer* (Valse nostalgique) furent apparemment incorporées au *Préambule*. Il semble qu'en marge de cette oeuvre, Schumann composa bien davantage de pièces que les vingt-deux de l'édition imprimée. Elles furent publiées dans les recueils constitués beaucoup plus tard des *Bunte Blätter* op. 99

(N° 6) et *Albumblätter* op. 124 (N° 4, 11 et 17). On les y reconnaît grâce à la résurgence des motifs sur *as-c-h* (*lab-ut-si*) et *a-es-c-h* (*la-mi^b-ut-si*). Comme l'indique le sous-titre de la première édition – *Scènes mignonnes sur quatre notes* – toutes les pièces du *Carnaval* s'appuient sur ces quatre notes; les seules exceptions sont le *Préambule* et la *Marche des Davidsbündler* à la fin.

Ce titre du morceau final est une allusion à un autre aspect primordial de cette composition complexe, les «Davidsbündler» de Schumann. On trouvera dans la *Préface* du volume I de la présente édition complète qui contient les *Davidsbündlertänze*, l'essentiel quant à la fictive «Davidsbund». Diverses pièces du *Carnaval* portent en guise de titre les noms des protagonistes de cette Alliance: *Eusebius* et *Florestan* représentent la double nature de Schumann lui-même, *Chiarina* Clara Wieck, *Estrella* Ernestine von Fricken. D'autres intitulés sont empruntés à la commedia dell'arte; pour une meilleure compréhension, les diverses figures font l'objet d'un bref commentaire dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du présent volume.

Curieusement, Schumann ne se soucia tout d'abord pas de faire publier le *Carnaval*. Le fait que ses relations avec Ernestine von Fricken, qui avait joué un rôle si important dans la naissance de cette oeuvre, se rafraîchirent au cours de l'année 1835, et qu'augmentait parallèlement son attirance pour Clara Wieck, qui s'était transformée petit à petit en une jeune femme, n'y est sans doute pas étranger. Ce n'est qu'à la fin de 1835, le 22 décembre, qu'il demanda à Breitkopf & Härtel, mais la maison semble avoir hésité tout d'abord à publier cette oeuvre, car en avril, Schumann la proposa à l'éditeur de Leipzig Friedrich Kistner, et lui envoya le 3 juillet la copie à graver. Bien que Kistner ait déjà annoncé la publication dans sa maison d'édition, il n'y eut pas d'accord entre l'éditeur et Schumann, pour des raisons inconnues, de sorte qu'en octobre 1836, Schumann proposa son *Carnaval* à l'éditeur viennois Haslinger. Cette fois-ci, apparemment, Breitkopf & Härtel avait immédiatement accepté; Schumann remit

tout de suite la copie à graver à l'éditeur et en demanda la restitution dès le 31 mai, «car je voudrais encore [...] faire des coupures». Ensuite, tout alla très vite: le 2 juin, il rendit la copie à graver, le 19 juillet, il reçut les épreuves à corriger, en août, l'édition était terminée. Elle est dédiée au violoniste et compositeur polonais Karel Józef Lipiński, qui avait entrepris de 1836 à 1839 une tournée de concerts dans toute l'Europe et avait alors fait la connaissance de Schumann à Leipzig.

La page de titre de l'édition Breitkopf indique que l'oeuvre avait également été publiée chez Maurice Schlesinger à Paris. Cette dernière édition est importante car elle fut sans doute établie d'après un manuscrit indépendant et qu'elle comporte certaines variantes intéressantes. Schumann s'était adressé dès le 11 juin 1836 à l'éditeur d'origine allemande et lui avait proposé le *Carnaval* pour l'annexe de sa revue LA GAZETTE MUSICALE. A la demande de Schlesinger, certaines pièces avaient été écartées de l'édition française, d'autres reçurent des titres différents. L'édition parut fin juillet 1837, donc avant l'édition allemande. Tandis que l'oeuvre ne fut acceptée que difficilement en Allemagne, elle reçut immédiatement un accueil favorable en France. L'un des premiers admirateurs fut, une fois de plus, Franz Liszt qui, dans une lettre du 9 janvier 1857 au futur biographe de Schumann, W. J. von Wasielewski, qualifia le *Carnaval* d'oeuvre «qui devrait trouver sa place naturelle dans l'approbation générale à côté des 33 Variations sur une valse de Diabelli de Beethoven (qu'elle dépasse même à mon avis, en ce qui concerne l'invention mélodique et la concision).» Il la mit au programme de son concert du 30 mars 1840 au Gewandhaus de Leipzig, lors duquel toutefois, et en accord avec Schumann, il ne joua que dix des vingt-deux pièces. La critique de ce concert, dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, est due à Schumann lui-même: Disons quelques mots seulement au sujet de la composition qui doit sa naissance au hasard. Le nom d'une petite ville, où vivait une connaissance musicale, était constitué uniquement de let-

tres de la gamme [...] c'est ce qui donna naissance à ce jeu qui n'est plus guère nouveau depuis Bach [*B-A-C-H = si^b-la-ut-si*]. Les pièces virent le jour l'une après l'autre. [...] Je donnai plus tard des titres aux compositions et nommai le recueil Carnaval. Si certaines pièces peuvent séduire, les différentes atmosphères musicales changent trop vite pour qu'un public dans son entier puisse les suivre, car il répugne à être bousculé à tout instant. Mon cher ami, comme je l'ai dit, n'en avait pas tenu compte, et quel que fut le génie et l'engagement avec lequel il joua, il put peut-être toucher l'un ou l'autre en particulier, mais ne sut pas transporter la foule dans son ensemble.»

Clara Schumann joua très souvent dans des concerts privés l'œuvre intégrale ou divers morceaux, et l'interpréta pour la première fois en public en 1856 lors d'un concert à Vienne. Le 4 janvier 1881, elle écrivit à une amie pianiste: «Quant à votre demande touchant le Carnaval, il est vrai que dans le temps, lorsque les œuvres de mon mari étaient encore peu connus, j'ai passé, pour ne pas mettre à l'épreuve la patience du public les quatre pièces: Eusebius, Florestan, Coquette, Réplique [elle passa *Estrella* aussi]. Mais je ne crois pas que ce retranchement soit nécessaire aujourd'hui [...] Moi même je le jouerais tout entier.» Le *Carnaval* avait fait son chemin.

Études d'après Paganini op. 10

Les Études op. 10 furent composées à la même époque que les Caprices op. 3. On trouvera dans la *Préface* au volume I de la présente édition complète qui contient l'opus 3, l'essentiel concernant la genèse de l'opus 10 et les circonstances de sa composition.

Les six Études op. 10 furent probablement ébauchées, du moins en partie, en même temps que les Caprices op. 3, mais c'est seulement plus tard qu'elles prendront leur forme définitive. Dans le „Compositionsverzeichnis“ (catalogue des compositions) déjà cité, c'est 1833 qui est indiqué comme année de composition, mais Schumann continua à travailler à ses nouvelles pièces dans les an-

nées suivantes. Il ressort de sa propre critique de l'œuvre publiée le 19 avril 1836 dans le n° 32 de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (pp. 131 s.) qu'il a ce faisant totalement modifié sa conception initiale. Nous reproduisons intégralement cette critique, qui renferme aussi des remarques relatives à chacune des six pièces, à la suite du *Préface*. Rien que la mention de *Concert* incluse dans le titre fait apparaître que les études ainsi remaniées étaient plus destinées à une exécution en public, alors que Schumann considérait son op. 3 comme un simple recueil d'exercices à usage interne. Cette nouvelle conception ressort également du fait que les six études de l'op. 10 présentent des modifications plus ou moins décisives par rapport à la partition originale de Paganini, ce qui n'est le cas avec l'op. 3 que pour le Caprice n° 3. En septembre 1834, le compositeur confie au capitaine von Fricke qu'il a, concernant Paganini, laissés inchangés des «passages dénués d'effet au piano [...] par souci de fidélité». Dans le cas des six pièces de l'op. 10, il s'était libéré de ce respect de l'œuvre et avait traité avec plus de liberté son modèle. À la demande de Schumann, l'éditeur Hofmeister avait fait insérer dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK une annonce relative à cette deuxième série, selon laquelle le compositeur avait «emprunté dans ces Caprices une voie entièrement libre et originale, dans la mesure où, sans perdre de vue le côté profond et poétique propre à Paganini, il avait façonné le squelette en un corps plus beau totalement dépouillé de sa partie de violon».

L'autographe que l'on possède de l'opus 10 a servi de copie à graver pour la première édition, il constitue par conséquent une source importante. Les différentes pièces y sont encore dénommées *Caprices*, intitulé modifié ultérieurement en *Études* par une main étrangère. La comparaison avec l'autographe a permis de détecter et de corriger une série de fautes de lecture du graveur. Les divergences importantes entre le manuscrit autographe et l'édition résultent manifestement des modifications apportées ultérieurement par le compositeur

lui-même, de sorte que la première édition doit, en dernière instance, être considérée comme la source principale. La première édition n'est parue qu'en septembre 1835, sous le n° de planche 2059, chez le même éditeur que l'opus 3. Dans certains exemplaires, l'indication d'opus *Œuvre X* est complétée par un N° 2. L'op. 10 est resté ignoré de la critique musicale de l'époque – peut-être parce qu'on ne voulait rien opposer au propre commentaire des six nouveaux arrangements publié par Schumann dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, ou encore parce que l'on considérait la nouvelle série comme une simple suite de la première.

Sonate en fa[♯] mineur op. 11

La Sonate en fa[♯] mineur est la deuxième tentative de Schumann visant à investir la forme sonate classique d'un esprit nouveau, celui du Romantisme. De la première tentative il ne subsiste que le premier mouvement qu'il avait édité sous le titre d'*Allegro* op. 8 (cf. ci-dessus). La composition de l'op. 11 commença au début de l'été 1833 mais se poursuivit jusqu'en 1836. Il compose plus ou moins simultanément la Sonate en sol mineur op. 22. Elle est suivie presque 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 Fantaisie op. 17, conçue initialement sous le titre de *Sonate für Beethoven* et composée entre l'automne 1836 et 1838.

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 envoie 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 Toccata 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. [...] 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 \sharp 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. Dans la première phase de leur relation, Robert et Clara avaient apparemment pour habitude de se livrer à un échange musical intensif. 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 (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 Nr. 7, en Fa majeur; reproduit pour comparaison dans l'appendice du opus 11) qu'il transcrit presque textuellement 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. C'est en 1835, après l'épisode des fiançailles avec Ernestine von Fricken, qu'ils se déclarèrent pour la première fois leur amour. L'affirmation, souvent colportée, que sa déclaration – la sonate serait «un seul et unique cri du cœur» à l'adresse de Clara (lettre du 12 février 1838) – se rapporterait à l'opus 11, est fautive. Il s'agit bien plutôt de la Sonate op. 14, que Schumann avait composée à une période où les deux amants étaient séparés l'un de l'autre. L'opus 11, en revanche, a été composé en étroit contact et échange avec Clara et à une époque où la relation entre les deux ne prêtait à aucune déclaration de ce genre.

La Sonate en fa \sharp mineur est publiée parut au début du mois de juin 1836. Après plusieurs demandes infructueuses auprès de Breitkopf & Härtel, à Leipzig, et de Tobias Haslinger, à Vienne, Schumann réussit 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 le premier tirage de l'édition imprimée comportât encore de nombreuses fautes. Schumann publia ensuite dans le n° 12 de sa NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (vol. 5, 1836) une *Druckfehleranzeige* (liste d'*errata*) récapitulant un total de vingt rectifications. 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. remarque 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 \sharp 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. Ce dernier, à la demande expresse de Schumann, écrivit pour la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (vol. 5, 1836) un compte rendu 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. 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 oc-

tobre 1841, on trouve ce qui suit, noté de sa main, dans le «Ehetagebuch II» (journal du couple): «Mardi 24, nous avions 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 \sharp mineur de Robert – elle m'a ravi à nouveau! Je la tiens pour l'une des œuvres les plus grandioses de Robert.»

Fantasiestücke op. 12

La première moitié de l'année 1837 n'est guère heureuse pour Schumann. Il en parle lui-même comme de sa «période la plus sombre», une période où Clara s'éloigne intérieurement de lui et noue des contacts étroits avec le compositeur et critique Carl Banck. Schumann quant à lui intensifie sa relation avec Mendelssohn et s'efforce en particulier de trouver une diversion dans l'étude approfondie de Bach. En février et mars notamment, il réalise une copie intégrale de *Die Kunst der Fuge*. Il s'intéresse aussi de plus en plus à Goethe, dont il avait jusque-là quelque peu tenu l'œuvre à l'écart. En mai 1837, Banck, son rival, quitte la ville de Leipzig à la suite d'une intrigue de Schumann.

Schumann pour sa part s'engoue au cours du printemps et de l'été de cette même année de deux femmes à la fois, même si, en l'occurrence, ce sont principalement leurs «atouts» artistiques qui font pencher la balance: il s'agit de la cantatrice Wilhelmine Schröder-Devrient et de la pianiste Robena Ann Laidlaw, à qui il dédiera plus tard ses *Fantasiestücke* op. 12. Le 2 juillet 1837, celle-ci donne au Gewandhaus de Leipzig une matinée à laquelle assiste Schumann. La première rédaction du premier morceau des *Fantasiestücke*, *Des Abends*, porte la mention *Am 4. Juli 37 Abends*, qui se réfère probablement à une rencontre du compositeur avec la pianiste. Naturellement, il est impossible aujourd'hui de savoir si cette rencontre a incité Schumann à composer les *Fantasiestücke*; en tout cas, il joint les lignes suivantes à son envoi à Robena Ann Laidlaw de

l'exemplaire dédié: «Le temps de votre séjour ici restera à jamais pour moi un beau souvenir et les huit *Fantasiestücke* pour pianoforte vous seront une preuve encore plus claire de la véracité de ce que j'écris [...] Je n'ai pas spécialement sollicité votre consentement pour une dédicace; en tout cas ils sont à vous.»

Les *Fantasiestücke* furent finalement composés en très peu de temps, entre le 4 et le 19 juillet 1837. Il y avait probablement à l'origine un plus grand nombre de pièces que les huit retenues par Schumann pour la publication. La première copie à graver comporte un morceau que le compositeur retire avant la clôture rédactionnelle; celui-ci est reproduit en annexe à l'opus 12. Le N° 8 des *Albumblätter* op. 124, publié 16 ans plus tard sous le titre de *Leid ohne Ende*, fait aussi partie initialement des *Fantasiestücke*. La genèse de l'œuvre présente ainsi des aspects multiples allant bien au-delà de la seule rencontre avec Robena Ann Laidlaw, au nombre desquels, sans nul doute, l'éloignement provisoire de Clara a joué un rôle; deux passages de la correspondance de Robert et Clara en témoignent de façon éloquente: à la date du 19 mars 1838 – les *Fantasiestücke* sont parus depuis peu –, Schumann commente la pièce *Ende vom Lied*: «À la fin, [...] tout se fond en de joyeuses noces [...], mais au terme, la douleur en ce qui te concerne est venue se superposer, et alors retentissent pêle-mêle des cloches nuptiales et le glas». Et environ un mois plus tard, le 21 avril, il écrit à Clara à propos de *In der Nacht*: «À ma grande joie, j'y ai trouvé plus tard l'histoire de "Héro et Léandre" [...] C'est une vieille légende romantique, très belle. Quand je joue "Die Nacht", je ne peux pas oublier cette scène: d'abord il saute dans la mer – elle l'appelle – il répond – il prend pied sans encombre après avoir traversé les flots – et maintenant les cantilènes lorsqu'ils s'étreignent – puis il doit repartir, n'arrivant pas à se séparer d'elle – jusqu'à ce que la nuit plonge de nouveau tout dans l'obscurité. Bien sûr, je me représente Héro tout identique à toi; et si tu étais, toi, postée comme elle sur un phare, alors j'apprendrais sans doute

encore à nager. Dis-moi si, pour toi aussi, cette scène s'accorde à la musique.»

Ayant achevé les *Fantasiestücke*, Schumann s'occupe sans tarder de leur publication. En effet, dès le 19 juillet 1837, il annonce la copie à graver à Breitkopf & Härtel et l'envoie le 7 août suivant à la maison d'édition, priant de «les faire paraître le dernier jour de septembre», date de l'anniversaire de Robena Ann Laidlaw. Les choses cependant traînent en longueur dans la mesure où la maison d'édition trouve trop compliqué la copie à graver envoyé par le compositeur – il s'agit d'un manuscrit en partie autographe, en partie réalisé par un copiste, comportant de multiples corrections, permutations, renvois à des parties retranscrites ailleurs – et préfère, par précaution, faire établir un nouveau manuscrit par un copiste de la maison, à charge pour Schumann d'effectuer le moment venu une nouvelle correction du texte. Les *Bemerkungen* ou *Comments* placées à la fin du volume com-

mentent de façon détaillée les problèmes qui se sont ainsi posés pour la présente nouvelle édition. Finalement, les *Fantasiestücke* op. 12 sont publiés début février 1838 seulement.

Après sa publication, l'œuvre rencontre rapidement un écho des plus positifs. Carl Krägen, un ami du compositeur, est enthousiaste, le compositeur et pianiste Adolph Henselt n'attend pas la publication pour donner *Des Abends* en concert, à Dresde, et Clara Wieck intègre un certain nombre de pièces au programme de son concert du 4 mars 1838, à Vienne. Schumann lui avait d'abord conseillé de jouer *In der Nacht* et *Traumewirren*. La première de ces pièces lui paraissant finalement trop longue, il lui conseille de prendre à la place la pièce N° 1, *Des Abends*. Le 25 novembre 1838, de Berlin, Robena Ann Laidlaw, la dédicataire, relate au compositeur: «Vos *Fantasiestücke* plaisent partout; je les ai joués à Dantzig, à Stettin, et je dois les jouer à quelques soirées chez la princesse.»

Franz Liszt lui aussi s'intéresse aux *Fantasiestücke* et début mai 1838, il écrit à ce sujet à son collègue compositeur: «Le *Carnaval* et les *Fantasiestücke* m'ont extraordinairement intéressé. Je les joue vraiment avec délices, et Dieu sait que je ne puis pas en dire autant de beaucoup de choses.»

*

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

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

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich

Besprechung von Opus 10

Review of Opus 10

Critique de l'Opus 10

(*Neue Zeitschrift für Musik*, 19. April 1836)

Eine Opuszahl setzte ich auf diese Études, weil der Verleger sagte, sie „gingen“ deßhalb besser, – ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekanntten Größe und die Composition, bis auf die Bässe, die dichterem deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe und Feuer in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach Außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. –

Paganini selbst soll sein Compositions-talent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosen-genie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Compositionen und namentlich in den Violincapricen*), denen obige Études entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthal-tiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheische, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Hefes von Studien nach Paganini**), wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbstständigen Claviercomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmo-

I assigned an opus number to these Études because the publisher said that they would „go“ better if I did so – a reason to which my many objections could only yield. Secretly, however, I held the „X“ (for I have not yet reached the IXth muse) to be the symbol of the unknown quantity, and the composition – apart from the basses, the denser German middle parts, the opulence of the harmony altogether, and here and there the greater suppleness of form – to be a genuine work of Paganini's. If it is praiseworthy to have absorbed, with love and ardour, the ideas of a higher being, and to have reworked those ideas and brought them forth once again into the world, then I too may perhaps lay claim to praise. –

Paganini himself is said to hold his talents as a composer in greater esteem than his eminent genius as a virtuoso. If one cannot, or at least not to date, fully concur with this opinion, there is nevertheless so much diamantine substance to be found in his compositions – and especially in the violin capriccios*) from which the above Études have been taken, and which have been conceived and brought forth throughout with rare freshness and vivacity – that it is more likely to be further solidified than volatilized by the more elaborate mounting necessitated by the pianoforte. Unlike the publication of an earlier volume of studies based on Paganini**), in which, perhaps to its detriment, I copied the original more or less note for note and merely expatiated upon the harmonies, this time I freed myself from the pedantry of a verbatim transcription, and wish the present version, while sacrificing nothing of the work's poetic idea, to convey the impression of being a self-sufficient work for piano that will cause readers to forget its violinistic origins. The fact that, in order to achieve this,

J'ai donné un numéro d'opus à ces Études parce que l'éditeur m'a dit qu'elles «marcheraient» mieux ainsi, raison contre laquelle mes nombreuses objections ne pouvaient évidemment pas tenir. Mais en mon for intérieur, j'ai considéré le X (car je n'en suis pas encore à la IX^e Muse) comme le signe de l'inconnue, et la composition, mises à part les basses, les voix moyennes plus denses, proprement allemandes, et d'une manière générale la richesse harmonique et çà et là une forme volontairement plus souple, comme du pur Paganini. Si toutefois il est jamais louable d'avoir «intériorisé» avec fougue et passion, puis remanié et «extériorisé» de nouveau les pensées d'un esprit supérieur, j'en ai peut-être en ce qui me concerne le droit. –

Paganini lui-même, dit-on, aurait placé ses talents de compositeur plus haut que son éminent génie de virtuose. Même si, du moins jusqu'ici, il ne nous est guère possible d'adopter cette façon de voir, ses compositions et en particulier ses Caprices pour violon*), repris dans les Études ci-dessus, captés et venus au monde avec une rare aisance et fraîcheur, génèrent un tel éclat adamantin que le contexte plus riche réclamé par le piano-forte devrait plutôt le renforcier que le dissiper. Mais tout autrement que lors de la publication antérieure d'un recueil d'études d'après Paganini**), où, peut-être au détriment de l'original, j'avais repris pratiquement note pour note la musique en l'étoffant sur le seul plan de l'harmonie, je me suis libéré cette fois de cette pédanterie qui consiste à transcrire fidèlement, pour ainsi dire «mot à mot», une œuvre originale et je souhaiterais que la présente transcription éveille l'impression d'une composition pour piano à part entière et indépendante, faisant oublier l'origine «violinistique», et ce sans que l'œuvre per-

*) Der Titel des Originals lautet: *24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti, Op. 1. Milano, Ricordi.*

***) *Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini.* Mit einem Vorwort etc., Leipzig, Hofmeister.

*) The title of the original reads: *24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti, Op. 1. Milano, Ricordi.*

***) *Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini* [= *Studies for the pianoforte based on capriccios of Paganini*]. With preface etc., Leipzig, Hofmeister.

*) Le titre de l'original est: *24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti, Op. 1. Milano, Ricordi.*

***) *Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini.* [= *Études pour le piano-forte d'après des Caprices pour violon de Paganini*]. Avec préface etc., Leipzig, Hofmeister.

nie und Form***), vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich eben so, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung theilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. –

Mit dem Beisatz „de concert“ wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Concertpublicum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet. –

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nro. 1. Syst. 4. zu 5. (und dann Wiederholung S. 5.) [= T. 15–17 und 66–68] ziehe ich jetzt die auf folgender S. stehende [in dieser Urtextausgabe als ossia im Notentext mitgeteilte] Baßbegleitung vor. Die Bearbeitung geschah schon vor 5 Jahren und in der Correctur war die Veränderung nur mit Umständlichkeit anzubringen. –

In Nro. 2. wählte ich ein anderes Accompanement, weil das tremulirende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italiänischen Componisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italiänischen Strom zwischen deutschen Ufern. –

Nro. 3. scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indeß überwinden, hat vieles Andere mit ihr. –

Bei der Ausführung von Nro. 4 schwebte mir der Todtenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. – Die Accorde S. 13. Syst. 6. T. 3 [= T. 88], sind im Original nur die Terzenläufe der obern Stimmen; ich wußte keine andre Rettung, sie

I had to recast, add or omit a good many things, particularly in respect of harmony and form***), is no less obvious than that I always did so with the circumspection that is the privilege of so powerful and estimable a spirit. As it would take too much space to enumerate all the changes I made and my reasons for making them, I leave it to interested lovers of art to decide for themselves whether I have done well, or ill, by comparing the original with the pianoforte version, an occupation which, in any event, cannot be less than instructive. –

By adding the by-line „de concert“ I wished first of all to distinguish the etudes from those in the aforementioned previous volume; more than that, by dint of their brilliance, they are also eminently suited to performance in public. But as they generally set about the business at hand with great alacrity – something to which mixed concert audiences are unaccustomed – they had probably best be preceded by a free, brief and apposite prelude. –

Of sundry comments I wish special attention to be paid to the following.

In No. 1, staves 4 to 5, and in the recapitulation on p. 5 [= M. 15–17 and 66–68], I now prefer the bass accompaniment printed on the next page [reproduced as an ossia passage in the main text of our edition]. The arrangement was written five years ago, and the change could only have been carried out with difficulty in the proofs. –

In No. 2 I have chosen a different accompaniment because the tremolando in the original would have excessively fatigued players and listeners alike. Incidentally, I consider this number to be especially beautiful and delicate, and by itself sufficient to ensure pride of place for Paganini among recent Italian composers. Florestan calls him an Italian stream caught between German riverbanks. –

No. 3 appears insufficiently gratifying to warrant its difficulty; yet he who surmounts its difficulties will discover within it much else besides. –

In writing No. 4 I had in mind the Funeral March from Beethoven's Eroica Symphony. Perhaps the reader would have

de en rien sur le plan de l'idée poétique. Il va sans dire que, pour parvenir à ce résultat, notamment en ce qui concerne l'harmonie et la forme***), je me suis trouvé dans l'obligation de placer nombre d'éléments autrement, d'en supprimer certains totalement et d'en rajouter d'autres, de même que cela a toujours été effectué avec toute la prudence qu'exige un esprit vénérable aussi puissant. Cela prendrait trop de place de citer ici toutes les modifications effectuées et d'en indiquer les raisons, et je laisse aux amis des arts s'intéressant à la chose le soin de décider, par une comparaison de l'original et de la transcription pour piano-forte – ce qui de toute façon ne peut être dénué d'intérêt –, si lesdites modifications étaient ou non justifiées. –

Par la mention «de concert», j'ai voulu distinguer ces études de celles, déjà mentionnées, ayant fait l'objet d'une publication antérieure; de fait, elles peuvent aussi, de par leur éclat et leur brillance, s'exécuter en public. Cependant, comme elles vont allègrement droit au but, ce à quoi le public moyen des salles de concert n'est guère habitué, il serait à propos de les introduire par un court prélude de caractère approprié. –

J'aimerais aussi que l'on prenne note des remarques suivantes.

Au N^o 1, 4^{ème} à 5^{ème} portées (et reprise p. 5) [= M. 15–17 et 66–68], je préfère désormais l'accompagnement de basse noté à la p. suivante [intégré comme ossia au texte de la présente édition critique]. L'arrangement date déjà d'il y a 5 ans et la modification ne pouvait être incluse qu'avec difficulté à la correction. –

Pour le N^o 2, j'ai choisi un autre accompagnement parce que l'accompagnement en trémolo de l'original fatiguerait trop, aussi bien l'interprète que l'auditeur. Je considère d'ailleurs ce numéro comme particulièrement beau et délicat, et il suffirait à lui seul à assurer à Paganini un premier rang parmi les compositeurs italiens modernes. Florestan l'appelle en l'occurrence un «fleuve italien coulant entre des rives allemandes». –

Le N^o 3 n'apparaît pas suffisamment gratifiant au regard de sa difficulté, mais

***) Man muß wissen, auf welche Weise die Etuden entstanden und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um Manches im Original zu entschuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuscripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtniß aufgeschrieben etc

***) One must bear in mind the manner in which the etudes came into being, and how quickly they reached print, in order to excuse much in the original. Mr. Lipinski relates that they were written at various times and locations, and that Paganini made presents of them in manuscript to his friends. When his publisher, Signor Ricordi, asked him to publish the collection Paganini hastily jotted them down from memory, etc.

***) Il faut savoir dans quelles conditions ces études ont été composées et dans quel temps record elles sont parvenues à l'impression pour excuser un certain nombre de lacunes de l'original. M. Lipinski a raconté qu'elles avaient été écrites à différents moments et en différents lieux et que P. les avait envoyées à ses amis sous forme manuscrite. Lorsque M. Ricordi, l'éditeur, a pressé P. de publier son recueil, celui-ci les a jetées à la hâte sur le papier, de mémoire, etc.

genießbar zu machen. – Der plötzliche Uebergang von H nach C

$$\left\{ \begin{array}{l} 6\sharp \\ 3\sharp \\ h \end{array} \text{ nach } \begin{array}{l} 9\flat \\ 7\flat \\ 5\flat \\ g \end{array} \right\}$$

kann eine frappante Wirkung nicht verfehlen. – Der ganze Satz ist voll Romantik. –

In Nro. 5. ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studirende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. – Zu den andren Etuden genommen, ist diese die leichteste und dankbarste. –

Ob die 6. von Einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Clavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Tact) immer nur eine, die höchste nach oben zugekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisiren. Den harten, und etwas platten Rückgang nach E-Dur (S. 20 zu 21 [= T. 92 zu 93]) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umcomponiren müssen. –

Die Etuden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst Blitzes=schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima=vista=spiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte. –

made this discovery for himself. – The chords on page 13, staff 6, M. 3 [= M. 88], are merely the runs in thirds from the upper parts of the original; I could think of no other redeeming way of making them palatable. – The abrupt transition from B to C

$$\left\{ \begin{array}{l} 6\sharp \\ 3\sharp \\ b \end{array} \text{ to } \begin{array}{l} 9\flat \\ 7\flat \\ 5\flat \\ g \end{array} \right\}$$

cannot fail to be electrifying in its effect. – The entire piece is full of romanticism. –

In No. 5 I took pains to omit all expression marks in an effort to force the student himself to search the heights and depths. This method may appear highly suitable for testing the pupil's powers of comprehension. – Compared to the others, this etude is the easiest and most gratifying to play. –

I doubt that No. 6 will be instantaneously recognizable to anyone who has played the violin capriccios. When flawlessly rendered as a piano piece it seems delightful in its flow of harmony. I should also mention that the crossed left hand (except the twenty-fourth bar) should always strike one note only, namely the topmost note pointed upward. The chords will sound fullest if the crossover finger of the left hand neatly coincides with the fifth finger of the right. The following Allegro was difficult to harmonize. I was largely unable to soften the brittle and somewhat coarse return to E major (p. 20 to 21 [= M. 92 to 93]), the alternative being to recompose it entirely. –

The Études are of utmost difficulty throughout, each in its own way. Those who take them in hand for the first time are well-advised to read them through at first as not even the most lightning-fast eyes and fingers will be fully capable of following the part when attempting to play it at sight.

If it is not to be expected that the number of those capable of mastering these movements will ever be large, they nonetheless contain invention and ingenuity in too great a degree to prevent them frequently from being regarded with favour by anyone who has ever heard them played to perfection. –

celui qui aura réussi à le maîtriser y gagnera beaucoup d'autres choses. –

En jouant le N° 4, j'ai vaguement pensé à la marche funèbre de l'Héroïque de Beethoven. Peut-être même qu'on l'y découvrirait. – Les accords de la p. 13, portée 6, M. 3 [= M. 88] constituent dans l'original la simple reproduction à la tierce des voix supérieures; c'était la seule issue pour les rendre acceptables. – La brusque transition de Si à Ut

$$\left\{ \begin{array}{l} 6\sharp \\ 3\sharp \\ h[\text{si}] \end{array} \text{ après } \begin{array}{l} 9\flat \\ 7\flat \\ 5\flat \\ g[\text{sol}] \end{array} \right\}$$

ne peut manquer de produire un effet frappant. – Tout le mouvement est empreint de romantisme. –

Dans le N° 5, j'ai omis à dessein toutes les indications d'exécution afin que l'exécutant cherche lui-même les grands moments et les moments de moindre intensité. Ce procédé semble très approprié pour contrôler la capacité de compréhension de l'élève. – Par rapport aux autres études, celle-ci est la plus facile et la plus agréable. –

Quant à la 6^{me}, je doute que celui qui aura joué les Caprices pour violon la reconnaisse sur le champ. Exécutée comme morceau de piano, sans lacunes, elle se révèle pleine d'agrément dans son flux harmonique. Je signale encore que la main gauche croisant la droite (jusqu'à la 24^{me} mesure) vient frapper une seule note, à savoir la note la plus élevée. Les accords atteignent toute leur plénitude lorsque le doigt de la main gauche en chevauchement vient frapper la note supérieure exactement en même temps que le cinquième de la main droite. L'Allegro qui suit était difficile à harmoniser. Je n'ai pas été en mesure d'atténuer la retombée passablement brutale et plutôt banale sur le Mi majeur (p. 20 à 21 [= M. 92 à 93]), ou bien il aurait fallu carrément tout réécrire. –

Les Études sont, prises dans leur ensemble, de la plus haute difficulté et chacune à sa façon propre. Ceux qui s'en saisissent pour la première fois feront bien tout d'abord de les examiner, car même les yeux et les doigts les plus rapides ne seraient guère en mesure, s'essayant à une lecture «prima vista», de suivre la partition.

Si l'on ne peut donc guère attendre que le nombre de ceux qui seront en mesure de maîtriser pleinement ces compositions soit élevé, elles renferment en fait une trop grande part de génialité pour que ceux les ayant entendues une fois dans leur pleine perfection ne se les remémorent dans un sens favorable. –