

# PAPILLONS

## OPUS 2

Dédiés à Thérèse, Rosalie et Emilie

Komponiert 1830 - 1831

### Introduzione Moderato

1.

2.

\*) Im Autograph ♯ statt ♮ 7, was angesichts der Fortsetzung in T 9, 10 durchaus sinnvoll wäre.

\*) Autograph gives ♯ rather than ♮ 7. Entirely logical in view of continuation in M 9, 10.

\*) Dans l'autographe, ♯ au lieu de ♮ 7, ce qui serait logique étant donné la suite à M 9, 10.

## Vorwort

Schumanns *Papillons* entstanden zwischen 1829 und 1831; es waren gewissermaßen die Entscheidungsjahre seines Künstlerlebens: Offiziell noch Jurastudent in Leipzig und Heidelberg, fühlte er den Drang nach ausschließlich künstlerischer Betätigung immer stärker werden, plante eine Karriere als Pianist, konnte sich – innerlich schon entschlossen, auf jeden Fall das Jurastudium aufzugeben – dann aber zunächst nicht zwischen Musik und Poesie entscheiden.

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

Jean Paul war Schumanns großes literarisches Idol. Er „nimmt“, schrieb er am 17. März 1828 an seinen Freund Carl Flechsig, „noch den ersten Platz bei mir ein; und ich stelle ihn über Alle, selbst Schillern (Goethen versteh' ich noch nicht) nicht ausgenommen“. Der Roman *Flegeljahre. Eine Biographie* gehörte seit langem zu seiner Lieblingslektüre, und noch Jahre später, in einem Brief aus dem Jahre 1838 an Clara, bezeichnete er ihn als „ein Buch in seiner Art wie die Bibel“. Der Roman war 1804/1805 in vier Bänden erschienen. Die Protagonisten sind die Zwillingbrüder Walt und Quod Deus Vult sowie das Mädchen Wina, in das sich beide verlieben. In der von Schumann eigens erwähnten Schluss-Szene, einem großen Maskenball, tritt Vult als sein Bruder verkleidet auf und erhält in dieser Gestalt Winas Jawort. Im Wissen, dass es eigentlich Walt galt, verlässt er den Ort. Walt selbst schläft, von des Bruders Flö-

tenspiel und seligen Erinnerungen in eine Traumwelt entführt, ein. Der Roman endet mit den Worten: „noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.“ In einer frühen Notiz zu den Vorarbeiten des Romans hatte Jean Paul das Grundthema des Werks festgehalten: „Poesie und Liebe im Kampf mit der Wirklichkeit“. Wie aus diesen Vorarbeiten ebenfalls hervorgeht, sollte die Figur des Walt, der empfindsame Fantast, ursprünglich die unterschiedlichen Eigenschaften der beiden Brüder in sich vereinigen. Erst im Laufe der Arbeit spaltete sich Vult ab als eigenständige Persönlichkeit eines weltgewandten, satirischen Flötenvirtuosen. Vielleicht hat ja Schumann diese „Zwei-Seelen-Thematik“, die er selbst so oft musikalisch umgesetzt hat (etwa in den *Davidsbündlertänzen*), instinktiv gespürt.

Schumann machte noch in zahlreichen anderen brieflichen Äußerungen auf den engen Zusammenhang zwischen Jean Pauls *Flegeljahren* und seinen *Papillons* aufmerksam, sogar gegenüber dem Kritiker Ludwig Rellstab, dem er bei der Übersendung eines Rezensionsexemplars schrieb: „erlaub' ich mir den Papillons einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Scene in den *Flegeljahren* – Larventanz – Walt – Vult – Masken – Wina – Vults Tanzen – das Umtauschen der Masken – Geständnisse – Zorn – Enthüllungen – Fortteilen – Schlußscene und dann der fortgehende Bruder. – Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir nur ein neuer Anfang [tatsächlich dachte Jean Paul bis zu seinem Tod immer wieder daran, den Roman fortzusetzen] – fast unbewußt war ich am Klavier und so entstand ein Papillon nach dem andern.“ In einem Brief an die Freundin Henriette Voigt jedoch vom Sommer 1834 rückt er wieder etwas davon ab und schreibt: „Ich erwähne noch, daß ich den Text der Musik unterlegt habe, nicht umgekehrt – sonst ist es mir ein thöricht Beginnen. Nur der letzte, den der spielende

Zufall zur Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul erweckt.“ Schumann hat später häufiger außermusikalische Einflüsse auf seine Kompositionen in Abrede gestellt, wohl um zu verhindern, dass sie als Programmmusik fehlinterpretiert würden. Für die *Papillons* bleibt jedoch der enge Bezug zu Jean Pauls *Flegeljahren* von grundlegender Bedeutung. Schumanns persönliches Exemplar des Romans enthält mehrere Eintragungen, die sich auf die entsprechenden Nummern der *Papillons* beziehen und die konkreten Beziehungen belegen. In den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe wird bei den einzelnen Stücken jeweils darauf verwiesen.

Die *Papillons* waren, wie Schumann selbst im Nachhinein in einem Brief vom 8. Mai 1832 an seine Mutter bemerkte, eine wichtige Etappe in der Entwicklung seiner künstlerischen Selbständigkeit: „Von hier an wird mein Leben anders; ich stehe allein; fast zaghaft gab ich das Manuscript aus der Hand – nun ist's gedruckt, aller Welt vor Augen liegend und dem Urtheil Jedermanns anheimgefallen ... in mancher schlaflosen Nacht seh' ich ein fernes Bild, wie ein Ziel – während des Niederschreibens der Papillons fühl' ich recht, wie sich eine gewisse Selbständigkeit entwickeln will.“ Dabei stand er dem Werk nicht unkritisch gegenüber. Als ein Gast nach einem Vorspiel Clara Wiecks geäußert hatte, er „liebe eigentlich dergleichen Mählereyen nicht ... aber man muß es oft hören“, notierte sich Schumann dazu am 9. Juni 1832 in sein Tagebuch: „Und wer verlangt vom Zuhörer, wenn ihm ein Stück zum erstenmal vorgetragen wird, daß er es zergliedert bis in's Mechanische oder Harmonische? Bey den Papillons könnte man eine Ausnahme machen, da der Wechsel zu rasch, die Farben zu bunt sind und der Zuhörer noch die vorige Seite im Kopfe hat, während der Spieler bald fertig ist. Dieses Sich-selbst-vernichten der Papillons hatt vielleicht etwas Kritisches, aber gewiß nichts Künstlerisches. Man mag zwischen einzelnen ein Glas Champagner einschieben.“

Die Meinung Dritter über die *Papillons*, immerhin nach den *Abegg-Varia-*

*tionen* erst das zweite von ihm im Druck erschienene Opus, interessierte Schumann sehr. Im Tagebuch hielt er Äußerungen der Verleger Probst und Hofmeister und seines Lehrers Friedrich Wieck fest, dessen Epitheta „pikant, neu, origineller Geist, amerikanisch [!], selten“ allerdings eher vermuten lassen, dass er mit dem Neuartigen dieser Stücke nicht so recht etwas anfangen konnte. Auch Rellstab, dem Schumann doch gewissermaßen den Schlüssel an die Hand gegeben hatte, musste in seiner Rezension in der Zeitschrift *Iris* vom 25. Mai 1832 zugeben, dass „der Schlüssel, den ich habe, nur halb schließt, und läßt mir viele tausenddeutige Räthsel“.

Großen Wert legte Schumann auf den richtigen Vortrag der *Papillons*. Clara Wieck, damals gerade dreizehn Jahre alt, nahm sie sich gleich nach dem Erscheinen des Druckes vor, und in Schumanns Tagebuch finden sich mehrere Eintragungen über ihr Spiel, so etwa am 23. Mai 1832: „Clara und die Papillons, die sie noch nicht ganz beherrscht; aufgefaßt sind sie glücklich u. in meinem Sinne; nur Zartheit vermiß' ich, so seelenvoll sonst u. gesund schwärmerisch der Vortrag ist.“ Drei Tage später dann schon ein deutlicher Fortschritt, der sich in folgender Tagebuchnotiz niederschlägt: „Clara spielte den Schlußsatz aus dem Moscheles'sischen Esconzert, aber liederlich – ... sodann die großen Bravourvariationen von Herz ... u. dann die Papillons. Schmeichelhaft war's schon für mich, nach Herz u. Moscheles gespielt zu werden. Clara hatte sie richtig u. feurig gefaßt u. mit wenigen Ausnahmen sie gegeben [also nicht alle gespielt].“ Eigenartigerweise spielte Clara Schumann erst 1871 die *Papillons* erstmals in einem öffentlichen Konzert, setzte sie danach allerdings häufig auf ihr Programm.

Die Erstausgabe der *Papillons* erschien im Februar oder März 1832 beim Verleger Friedrich Kistner (Plattenummer 979). Das Handexemplar im Robert-Schumann-Haus Zwickau enthält einige Korrekturintragungen Schumanns, die in den *Bemerkungen* einzeln vermerkt sind. Es diente als Hauptquelle für diese Urtextedition, für

die außerdem noch das Autograph als wichtige Quelle zu Rate gezogen wurde (Paris, Bibliothèque nationale). Zu allen 12 Stücken sind in den so genannten Studienbüchern I, II, III und V und an anderen Stellen Skizzen überliefert, darunter ein ziemlich weit ausgeführter Entwurf zum ersten Teil von Nr. 11 im Robert-Schumann-Haus Zwickau.

Aus einigen Tagebucheintragungen geht hervor, dass Schumann ein zweites Heft *Papillons* plante. Etwas rätselhaft die Notiz vom 6. Mai 1832, wo er schreibt: „Die schöne, blasse Nachbarin sah auch seit langen Zeiten wieder am Fenster; ich faßte die Idee zum 2ten Hft der Papillons.“ Möglicherweise hatte Schumann aber schon früher mit diesem Gedanken gespielt. Die Erstausgabe enthält jedenfalls auf dem Titelblatt die Angabe „Liv. I“, woraus man schließen könnte, dass er dem Verleger ein zweites Heft in Aussicht gestellt hatte. Obwohl er am 9. August des Jahres unter der Überschrift „Arbeiten“ u. a. auch „Papillons, Livr. 2.“ notierte, also offenbar tatsächlich begonnen hatte, diesen Plan zu verwirklichen, führte er ihn nicht zu Ende. Wenn er am 6. Juni 1833 Kistner die *Impromptus* op. 5 als „ein zweites Heft von Papillons“ anbot, so ist das sicher nur eine Anspielung auf das zuletzt bei diesem Verleger erschienene Opus.

Eigentümlich ist, dass Schumann am Ende seines Lebens noch einmal auf dieses frühe Werk zurückkam. In der Library of Congress in Washington befindet sich eine Reinschrift der Nr. 10, um einen Ton tiefer nach B-dur transponiert. Nach Angaben von Marie und Clara Schumann soll Schumann diese Niederschrift in Eendenich angefertigt haben.

Herausgeber und Verlag danken allen Bibliotheken, die Fotokopien der Quellen zur Verfügung gestellt haben, insbesondere der Bibliothèque nationale in Paris und dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau.

## Preface

Schumann's *Papillons* was composed between 1829 and 1831. To a certain

extent, these were the decisive years in his artistic development. Officially he was still a law student in Leipzig and Heidelberg, but the urge to devote himself entirely to the arts was growing ever stronger, and he planned to take up a career as a pianist. Having resolved to abandon his law studies come what may, he then had difficulty in deciding between music and poetry.

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

Jean Paul was Schumann's great literary idol. This writer, Schumann exclaimed to his friend Carl Flechsig on 17 March 1828, "still takes pride of place in my mind; I put him above all the others, not excluding Schiller (I don't yet understand Goethe)." *Flegeljahre. Eine Biographie* had long been one of his favorite novels; even years later, in a letter of 1838 to Clara, he referred to it as "a book like the Bible in its way." The protagonists of the novel, which had appeared in four volumes in 1804-5, are the twin brothers Walt and Quod Deus Vult and the maiden Wina, in whom both men are in love. Its final scene, expressly mentioned by Schumann, is a grand masked ball in which Vult takes on his brother's disguise and thus obtains Wina's consent to his proposal of marriage. Knowing that her consent was actually intended for Walt, he leaves the town. Walt himself has fallen asleep, lulled into a world of dreams by his brother's flute playing and by his own blissful memories. The novel ends with the words: "Even from the alleyway be-

low Walt listened in delight to the language of the fugitive notes, for he did not notice that with them his brother too was running away.” Jean Paul had captured the basic theme of the novel in an early note to his preliminary studies: “Poetry and love struggling with reality.” These preliminary studies also reveal that the figure of Walt, the sensitive dreamer, was originally intended to unite the conflicting traits of the two brothers in a single character. Only as the novel progressed did Vult emerge as a self-contained personality in the form of a worldly and satirical flute virtuoso. Perhaps Schumann was instinctively drawn to this image of a “split personality,” a theme to which he himself turned so often in his music (e.g. in the *Davidsbündlertänze*).

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

prevent their being misconstrued as program music. In the case of *Papillons*, however, the close ties to Jean Paul’s *Flegeljahre* are of central importance. The composer’s personal copy of the novel contains a number of annotations keyed to the corresponding numbers of *Papillons*, thereby providing firm evidence of their correlations. These annotations are quoted at the end of our volume in the *Comments* for each piece concerned.

*Papillons*, as Schumann observed in retrospect in a letter of 8 May 1832 to his mother, marked an important way-station on his road to artistic independence: “From now on my life will become different; I stand alone; I almost balked to let the manuscript out of my hands – now it is printed for all the world to see and has fallen victim to the opinion of all and sundry ... on many a sleepless night I see a distant image, like a destination – while writing out *Papillons* I feel a certain independence struggling to emerge.” Yet he could also view the work with a critical eye. One day, after Clara Wieck had played the pieces, a visitor remarked, “I don’t care for those sorts of paintings... but one has to hear it often.” Thereupon, Schumann confided to his diary on 9 June 1832: “And who will ask of a listener, after hearing a piece played for the first time, that he should dissect it into its innermost mechanisms and harmony? One might make an exception in the case of *Papillons* as the changes are too rapid, the colors too garish, and the listener still has one page in his mind while the pianist is quickly finishing up the next. There is, perhaps, something critical about this self-destructiveness of *Papillons*, but surely nothing artistic. Between some of them one might quaff a glass of champagne.”

Schumann was keenly interested in other people’s opinions of the *Papillons* – only the second work after the *Abegg Variations* that he saw fit to publish. His diary records the comments of the publishers Probst and Hofmeister as well as those of his teacher Friedrich Wieck, whose choice of epithets – “piquant, new, original spirit, American [!], rare”

– suggests, however, that he had trouble relating to the work’s novelty. Even Rellstab, to whom Schumann had in a manner of speaking handed the key, was forced to admit, in his review for the magazine *Iris* (25 May 1832), that “the key I have only locks half-way and leaves me with many riddles and a thousand meanings.”

Schumann placed great store in the proper performance of *Papillons*. Clara Wieck, at that time just turned thirteen, started work on them as soon as they appeared in print. Schumann’s diary contains many entries concerning her playing. On 23 May 1832, for example, we can read: “Clara and the *Papillons*, which she hasn’t quite mastered; altogether they are well turned-out and to my liking; the only thing I miss is delicacy, no matter how soulful and wholesomely rapturous her playing may otherwise be.” Three days later, another diary entry informs us of her clear progress: “Clara played the final movement of Moscheles’s E-flat major Concerto, but sloppily ... then the great bravura variations by Herz ... and then the *Papillons*. It was quite flattering to be played after Herz and Moscheles. Clara attacked them properly and passionately and gave them with few exceptions” – by which he meant that she did not play all of them. Oddly, Clara Schumann did not perform *Papillons* in public until 1871. Thereafter the work was frequently found on her programs.

The first edition of *Papillons* was issued in February or March 1832 by Friedrich Kistner (plate no. 979). The composer’s personal copy, preserved at the Robert Schumann House in Zwickau, contains a number of autograph corrections which are itemized in the *Comments*. This volume served as the principal source for our urtext edition. Another important source that we consulted is the autograph manuscript, preserved in the Bibliothèque nationale, Paris. Sketches for all twelve of the pieces have come down to us in the so-called “study books” I, II, III and V and in other places, including a quite advanced draft for the first section of no. 11 in the Robert Schumann House, Zwickau.

Several diary entries inform us that Schumann planned to write a second volume of *Papillons*. A somewhat enigmatic note of 6 May 1832 reads: “For the first time in a long while I again saw the beautiful, pale neighbor woman at the window; I lit on the idea of a second volume of Papillons.” But Schumann may already have toyed with this idea at an earlier date. In any event, the first edition bears the words “Liv. I” on the title page, perhaps implying that he had promised a second volume to his publisher. On 9 August of that same year we find “Papillons, Livr. 2” listed under the heading “Works,” evidently proving that he had in fact set this plan in motion. But it was never carried out, and when he offered the *Impromptus* op. 5 to Kistner on 6 June 1833 as “a second volume of Papillons” he was surely only alluding to the opus that Kistner had most recently published.

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

The editor and the publishers wish to thank all those libraries that placed photocopies of the sources at our disposal, especially the Bibliothèque nationale in Paris and the Robert Schumann House in Zwickau.

## Préface

Schumann a composé ses *Papillons* entre 1829 et 1831, des années qui ont pour ainsi dire décidé de sa carrière artistique: poursuivant officiellement ses études de droit à Leipzig et Heidelberg, il ressent en fait de plus en plus le désir de se consacrer exclusivement à une activité artistique, projette une carrière de pianiste, mais déjà décidé intérieurement à arrêter de toute façon le droit, il n’arrive d’abord pas à trancher entre musique et poésie.

L’ambivalence musicale et littéraire de Schumann l’amène régulièrement à mêler intimement ses nombreuses impressions littéraires à sa créativité musicale. Dans le cas des *Papillons*, il indique lui-même ses références littéraires dans une lettre adressée à sa mère le 15 avril 1832, en accompagnement de l’exemplaire dédié de la première édition qu’il destine à ses trois belles sœurs. C’est ainsi qu’il écrit: «... et prie-les tous de lire le plus tôt possible la scène finale des *Flegeljahre* de Jean Paul et dis-leur que l’intention des *Papillons* était à vrai dire de traduire en sons cette danse des larves.»

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

veur sentimental, devait à l’origine unir en lui les caractères différents des deux frères. C’est seulement au cours du travail que Vult se différencie comme personnage original, virtuose de la flûte, plein d’aisance et à l’esprit caustique. Peut-être Schumann a-t-il ressenti instinctivement ce thème de la dualité qu’il a lui-même si souvent mis en musique (p. ex. dans les *Dauidsbüdler tänze*).

Dans de nombreuses lettres aussi, Schumann s’exprime au sujet du rapport étroit qui existe entre les *Flegeljahre* de Jean Paul et ses *Papillons*; il écrit même à ce sujet au critique Ludwig Rellstab, à l’occasion de l’envoi d’un exemplaire de critique: «Je me permets de joindre aux *Papillons* quelques mots relatifs à leur composition, car le fil qui les enlace n’est guère visible. Vous vous souvenez de la dernière scène des *Flegeljahre* – danse des larves – Walt – Vult – masques – Wina – danses de Vult – l’échange des masques – aveux – colère – révélations – départ précipité – scène finale et puis le frère s’éloignant. – J’ai encore maintes fois tourné la dernière page: en effet, la fin me semblait être un nouveau commencement [et effectivement, Jean Paul a songé jusqu’à sa mort à donner une suite à son roman] – à moitié inconscient, j’étais à mon piano et c’est ainsi qu’un à un sont nés les *Papillons*.» Dans une lettre qu’il adresse au cours de l’été 1834 à son amie Henriette Voigt, le compositeur revient cependant quelque peu sur cette déclaration: «je précise encore», écrit-il, «que j’ai mis le texte sur la musique, et non l’inverse – autrement, ce m’est une entreprise insensée. Seul le dernier, façonné par le hasard du jeu en réponse au premier, a été suscité par Jean Paul.» Plus tard, Schumann a rejeté à plusieurs reprises l’existence d’influences extra-musicales sur ses compositions, probablement pour empêcher qu’elles ne soient interprétées à tort comme relevant de la musique à programme. Dans le cas des *Papillons* cependant, l’étroite relation avec les *Flegeljahre* de Jean Paul reste d’une importance capitale. Dans son exemplaire personnel du roman, le compositeur a porté plusieurs annotations qui se réfèrent aux numéros correspondants

des *Papillons* et prouvent les rapports concrets existant entre l'œuvre littéraire et l'œuvre musicale. Ceux-ci seront signalés pour chaque morceau dans les remarques (*Bemerkungen*) situées à la fin de cette édition.

Comme Schumann le signale lui-même ultérieurement dans une lettre à sa mère datée du 8 mai 1832, les *Papillons* ont représenté une étape importante dans le développement de son indépendance artistique: «À partir de là, ma vie change; je suis indépendant; presque peureux, je remets mon manuscrit..., maintenant il est imprimé, se trouvant sous les yeux de tous et livré au jugement de tout un chacun... plus d'une nuit, sans trouver le sommeil, je vois une image lointaine, comme un but – tandis que je mets par écrit les *Papillons*, je sens vraiment qu'une certaine indépendance va se développer.» Mais Schumann n'était pas dénué de tout esprit critique face à son œuvre. Après un prélude joué par Clara Wieck, l'un des hôtes avait déclaré qu'il «n'aimait pas au fond de telles peintures... mais qu'il fallait l'entendre souvent», ce qui incite Schumann à noter dans son journal, à la date du 9 juin 1832: «Et qui demande à l'auditeur, lorsqu'on lui joue un morceau pour la première fois, de le disséquer jusque dans ses éléments mécaniques ou harmoniques? Pour les *Papillons*, il faudrait faire une exception, car le changement est trop rapide, les couleurs sont trop variées et l'auditeur a encore la page précédente en tête alors que le pianiste a déjà bientôt fini. Cette <autodestruction> des *Papillons* recèle peut-être quelque chose de critique mais certainement rien d'artistique. On pourrait glisser un verre de champagne entre les différentes pièces.»

Schumann s'intéresse beaucoup à l'opinion des tiers sur les *Papillons*, qui ne sont en fin de compte, après les *Variations Abegg*, que la deuxième de ses œuvres à être éditée. Il retient dans son journal les propos des éditeurs Probst et Hofmeister ainsi que ceux de son professeur Friedrich Wieck, dont les épithètes «piquant, nouveau, esprit original, américain [...], singulier» font d'ailleurs plu-

tôt supposer qu'il ne sait trop que faire du caractère inédit de ces morceaux. Même Ludwig Rellstab, auquel Schumann avait pour ainsi dire remis la clé en main propre, est obligé d'avouer dans sa critique publiée le 25 mai 1832 dans la revue *Iris* que «la clé [qu'il possède] ne ferme qu'à demi et [lui] laisse de nombreuses énigmes aux mille ambiguïtés.»

Schumann accordait une grande importance à l'exécution des *Papillons*. Clara Wieck – elle avait alors tout juste treize ans – aborde l'œuvre dès sa parution et l'on trouve dans le journal du compositeur plusieurs remarques sur sa façon de jouer, par exemple celle datée du 23 mai 1832: «Clara et les *Papillons*, qu'elle ne maîtrise pas encore tout à fait; ils sont interprétés avec bonheur et dans mon sens; la seule chose qui me manque, c'est la délicatesse, même si par ailleurs l'exécution est pleine d'âme et sainement romanesque.» Trois jours plus tard, il y a déjà un progrès sensible, qui se traduit dans le journal par la mention suivante: «Clara a joué le finale du concerto en mi bémol de Moscheles, mais c'était désordonné..., et puis les grandes variations brillantes de Herz... et enfin les *Papillons*. C'était bien flatteur pour moi que d'être joué après Herz et Moscheles. Clara les a joués comme il faut et avec fougue et à quelques exceptions près [donc sans jouer toutes les pièces].» Curieusement, c'est en 1871 seulement que Clara Schumann jouera les *Papillons* en concert public, mais elle les inclut par la suite fréquemment à son programme.

La première édition des *Papillons* paraît en février ou mars 1832 chez Friedrich Kistner (planche N° 979). L'exemplaire personnel du compositeur, qui se trouve à la Robert-Schumann-Haus, à Zwickau, renferme un certain nombre de corrections apportées par Schumann; elles sont mentionnées expressément dans les *Bemerkungen*. C'est cet exemplaire personnel qui a été utilisé comme source principale de la présente édition critique (Urtext), pour laquelle l'éditeur a consulté en outre l'autographe, celui-ci représentant une autre source impor-

tante (Paris, Bibliothèque nationale). On possède pour les 12 pièces des esquisses, rassemblées dans les cahiers d'étude (*Studienbücher*) I, II, III et V, et ailleurs, dont une esquisse assez poussée de la première partie du N° 11, conservée à la Robert-Schumann-Haus de Zwickau.

Il ressort de quelques mentions du journal que Schumann projetait un deuxième volume de *Papillons*. On trouve à la date du 6 mai 1832 la mention suivante, passablement mystérieuse: «La belle et pâle voisine a de nouveau, après un long temps, regardé à la fenêtre; j'ai conçu l'idée de composer un 2<sup>e</sup> volume des *Papillons*.» Mais il se peut que Schumann ait déjà caressé plus tôt un tel projet. Toujours est-il que la première édition comporte sur la page de titre l'indication «Liv. I», ce qui permettrait de déduire qu'il avait laissé entrevoir un deuxième volume à son éditeur. Bien qu'ayant noté entre autres le 9 août de la même année, sous la rubrique «Travaux», l'indication «*Papillons*, Liv. 2.» – ce qui signifie donc sans doute qu'il avait effectivement commencé à réaliser ce projet –, Schumann ne l'a pas achevé. Quand, le 6 juin 1833, il propose à Kistner les *Impromptus* op. 5 en tant que «deuxième volume des *Papillons*», il ne s'agit là très certainement que d'une allusion à l'opus paru en dernier chez cet éditeur.

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

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques qui ont mis les photocopies des sources à leur disposition, en particulier à la Bibliothèque nationale de Paris et à la Robert-Schumann-Haus de Zwickau.

Schalkenbach, Herbst 2002  
Ernst Hertrich