

CARNAVAL

Scènes mignonnes sur quatre notes

OPUS 9

Dédiées à Monsieur Charles Lipiński

Komponiert 1834-1835

Préambule

Quasi maestoso

ff
Pedal

sf *ff* *sf* *ff* *sf* *ff*

ff *sf* *sf* *sempre ff*

Più moto *ff* *brillante*

sempre ff *sf*

Vorwort

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. Dass das Ganze mit Figuren der Commedia dell'Arte verknüpft ist (zum besseren Verständnis sind die einzelnen Figuren in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes kurz erläutert), drängt die tiefer liegenden Spuren noch stärker in den Hintergrund.

Schumann hatte im April 1834 im Hause seines Lehrers die noch keine 18 Jahre alte Ernestine von Fricken kennen gelernt 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 musikalischen 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!“ Er dürfte damals also wohl schon am *Carnaval* gearbeitet haben, auch wenn er 1838 in einem Tagebuchrückblick auf die Jahre 1833 bis 1837 schreibt, er habe im Januar 1835 „am Karnaval fortgefahren, der schon Dezember 1834 in Zwickau begonnen war – ihn ... in den Wintermonaten [1834/1835] in's Reine geschrieben“.

Es wird gelegentlich die Vermutung geäußert, die am 2. November 1832 gegenüber Breitkopf & Härtel erwähnten „XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons“ seien später zumindest teilweise in den *Carnaval* eingearbeitet worden. Tatsächlich ist das dritte Stück, *Arlequin*, in einem autographen Entwurf als „Bur-

la“ bezeichnet, doch taucht diese Bezeichnung bei Schumann auch in anderem Zusammenhang häufiger auf. Fest steht freilich, dass Schumann in den *Carnaval* Ideen aus älteren Stücken einfließen ließ, z. B. den Beginn seiner unveröffentlichten Variationen über den berühmten *Sehnsuchtswalzer* im *Préambule*, und dass mehr Stücke als die 22 in Opus 9 veröffentlichten entstanden. Sie wurden zum Teil in den viel später zusammengestellten Sammlungen *Bunte Blätter* op. 99 (Nr. 6 *Albumblatt III*) und *Albumblätter* op. 124 (Nr. 4, 11 und 17, *Walzer*, *Romanze* und *Elfe*) veröffentlicht und sind jeweils an den darin verwendeten Motiven a–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“. Nicht von ungefähr stellte Schumann später an den Beginn seiner *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* einen „Bericht“ über die Gründung jenes Bundes: „Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, – die Musik.“ Nach dem Vorbild vieler anderer Künstlervereinigungen seiner Zeit hatte Schumann diese „Davidsbündler“ gegründet, die aber im Gegensatz zu den Vorbildern immer nur eine fiktive Gruppe bildeten, auch wenn ihr in seiner Vorstellung konkrete Persönlichkeiten angehörten, z. B. Vater und Tochter Wieck als Meister Raro und Chiara, Mendelssohn als Felix Meritis oder Schumann selbst in der Gestalt zweier Figuren, die seine Doppelnatur widerspiegeln sollten: der feurige, ungestüme Florestan und der feinsinnige, milde Eusebius. Die einzelnen Figuren traten

nach außen vor allem als Pseudonyme in der im April 1834 von Schumann gegründeten NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK in Erscheinung und hatten dadurch einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die Entwicklung der Musikkritik und damit auch der Musik selbst. Ihren konkreten Niederschlag fand diese Idee einer antiphiliströsen Künstlervereinigung in den 1837 entstandenen *Davidsbündler-tänzen* op. 6, die mit op. 9 eng verwandt sind und von denen Schumann in einem Brief vom 18. März 1838 an Clara Schumann sagte, sie verhielten sich zum *Carnaval* wie „Gesichter zu Masken“.

Eigenartigerweise kümmerte Schumann sich zunächst nicht um eine Veröffentlichung 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, ob sich der Verlag für „brillante Sonaten“, ‚Variations symphoniques‘, ‚Fasching‘ (der ursprüngliche Titel von op. 9 lautete: *Fasching. Schwänke auf vier Noten*)“ interessiere. Breitkopf & Härtel scheinen jedoch zunächst mit einer Inverlagnahme des Werks gezögert zu haben, denn im April bot Schumann das Werk dem Leipziger Verleger Friedrich Kistner an und schickte ihm am 3. Juli die Stichvorlage: „Hier ... den lustigen Carnival. Ich habe viel darin gestrichen, daß er höchstens 20 [Stich]Platten bildet und also, (was mir lieber, da es ein Ganzes vorstellt) in einem Heft erscheinen könnte.“ Aus völlig unerfindlichen Gründen und obwohl Kistner das Erscheinen des Werks in seinem Verlag bereits angekündigt hatte, kam es letztlich doch zu keiner Übereinkunft, so dass Schumann den *Carnaval* im Oktober 1836 dem Wiener Verleger Haslinger anbot, der bereits die *Symphonischen Etüden* op. 13 und das *Konzert ohne Orchester* op. 14 in Verlag genommen hatte. Doch auch bei diesem Verleger hatte er kein Glück und fragte daher am 22. Mai 1837 noch einmal bei

Breitkopf & Härtel an. Man muss in diesem Zusammenhang bedenken, dass Schumann zu dieser Zeit noch keineswegs ein „eingeführter“ Komponist war und erst acht Kompositionen von ihm im Druck erschienen waren: Die *Abegg-Variationen* op. 1, die *Papillons* op. 2, die *Paganini-Etuden* op. 3 und 10, die *Impromptus* op. 5, die *Toccata* op. 7 und die beiden Klaviersonaten op. 11 und 14. Offenbar stimmte Breitkopf & Härtel sofort 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 1836–1839 Konzertreisen in ganz Europa unternahm und dabei in Leipzig auch Schumann kennen lernte.

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 Franz Liszt, der den *Carnaval* in einem Brief vom 9. Januar 1857 an Schumanns späteren Biografen Wilhelm Joseph 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, die Stücke Nr. 2–4, 9–12, 14, 17–19 und 20 wegließ. Der Bericht über dieses Konzert in der *NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* stammt von Schumann selbst: „Liszt spielte fast sämtliche Compositionen so zu sagen vom Blatt. Die Etuden [von Hiller] und den Carnaval hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt ... Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht. 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, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. 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 lebenswürdiger 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, Originalzitat in W. Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke* Teil II, Wilhelmshaven 1984, S. 78): „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.

In den *Bemerkungen* am Ende des Bandes sind genauere Angaben zu den einzelnen Quellen sowie Angaben zu den unterschiedlichen Lesarten zu finden. Allen Bibliotheken, die Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt Herrn Gerd Nauhaus vom Robert-Schumann-Haus in Zwickau, der diese Edition in vieler Hinsicht hilfreich begleitet hat. – In den Quellen fehlende, aber musikalisch notwendige oder durch analoge Stellen begründete Zeichen sind in Klammern gesetzt. Kursive Fingersätze stammen aus dem Erstdruck.

Remagen, Herbst 2004
Ernst Hertrich

Preface

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. The fact that the entire cycle is linked to figures from the *commedia dell'arte* (they are briefly explained in the *Comments* at the end of our volume as an aid to understanding) only serves to cloud further the deeper connections.

In April 1834 Schumann 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 $a^1-cb^2-c^2-b^1$ (= 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 all likelihood he was thus already at work on *Carnaval*, even if he maintained in 1838, in a retrospective diary entry for the years from 1833 to 1837, that in January 1835 he “continued my work on *Karnaval*, which had already been started in Zwickau in December 1834 – and wrote it out in fair copy in the winter months [1834–5].”

It is occasionally surmised that at least parts of the “XII Burlesques (Burle) in the style of Papillons,” mentioned in a letter of 2 November 1832 to Breitkopf & Härtel, were later incorporated into *Carnaval*. Indeed, the third piece, *Arlequin*, is referred to as a “Burla” in an autograph sketch, though the same term crops up fairly frequently in other contexts in Schumann’s œuvre. Whatever the case, it may be stated with certainty that he allowed ideas from earlier pieces to enter the fabric of *Carnaval*. For example, the opening of his unpublished variations on the famous *Sehnsuchts-walzer* found its way into *Préambule*. He also wrote more pieces than the 22 published as op. 9. Some of them, recognizable from their $ab-c-b$ (As–C–H) or $a-cb-c-b$ (A–Es–C–H) motifs, reappeared much later in the collections *Bunte Blätter*, op. 99 (no. 6: *Albumblatt III*), and *Albumblätter*, op. 124 (nos. 4, 11 and 17: *Walzer, Romanze* and *Elfe*). 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.

This title of the final number points to another important aspect of this multi-layered composition: Schumann’s *Davidsbündler*, his “League of David.” It is no accident that he later placed a “Report” of the founding of this league at the beginning of his *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (= *Collected Writings on Music and Musicians*): “Toward the end of 1833 a number of mostly young musicians came together every evening, as if by chance, in Leipzig, primarily to gather socially, but no less to exchange thoughts about the art form that was food and drink to their very lives: music.” Schumann modeled his “League of David” on the many other artistic societies of his day. Unlike his models, however, the *Davidsbündler* were never anything more than a fictitious group, even if several real persons belonged to it in his imagination. Wieck *père* and *fille* appear as Master Raro and Chiara, Mendelssohn as Felix Meritis, and Schumann himself in the form of two figures reflecting the dual nature of his personality: the fiery and unbridled Florestan, and the meek and sensitive Eusebius. These figures appeared to the outside world above all as pseudonyms in *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, the periodical that Schumann had founded in April 1834. In this way their impact on the history of music criticism – and hence on music itself – can hardly be overestimated. This idea of an antiphilistine artists’ society left its mark on the *Davidsbündlertänze*, op. 6 (1837), which is closely related to op. 9, and of which Schumann said to Clara, in a letter of 18 March 1838, that it bore the same relation to *Carnaval* as do “faces to masks.”

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 asked Breitkopf & Härtel whether they might be interested in publishing “‘brilliant sonatas,’ ‘variations symphoniques,’ or ‘Fasching.’ (His original title for op. 9 was *Fasching. Schwänke auf vier Noten*, = Carnival: Pranks on Four Notes).” Apparently the publishers 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: “Enclosed [you will find] the merry *Carnaval*. I have pruned a good deal of it so that it will take up at most twenty plates and can thus appear in a single volume – something I would prefer, for it presents an indivisible entity.” For wholly obscure 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, who had already accepted his *Symphonic Etudes* (op. 13) and the *Concerto without Orchestra* (op. 14). This plan likewise misfired, and on 22 May 1837 he again dispatched an enquiry to Breitkopf & Härtel. In this context it should be borne in mind that Schumann was, at this time, not at all an “established” composer. Only eight of his compositions had appeared in print: the *Abegg Variations* (op. 1), *Papillons* (op. 2), the *Paganini Études* (opp. 3 and 10), the *Impromptus* (op. 5), the *Toccata* (op. 7), and the opp. 11 and 14 piano sonatas.

Breitkopf & Härtel apparently agreed at once. 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 concertized 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 Franz Liszt, who, in a letter of 9 January 1857 to Schumann's subsequent biographer Wilhelm Joseph 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 omitted nos. 2–4, 9–12, 14, 17–19, and 20, with Schumann's consent. The review of this recital in NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK was written by Schumann himself: "Liszt played almost all the compositions so to speak at sight, though he had probably made a fleeting earlier acquaintance with [Hiller's] études and with *Carnaval*... Apprised of my nagging doubts as to whether such rhapsodic carnivalesque goings-on could make an impression on a crowd, he replied with the firm opinion that ... he hoped so. And yet I believe he was mistaken. Allow me a few words on 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 \natural in German letter notation].

The pieces were finished in short order, and this of all things during the Carnival season of 1835, incidentally in a serious atmosphere and in straitened circumstances. 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 friend and fellow pianist (quotation in W. Boetticher, Robert Schumanns Klavierwerke Teil II, Wilhelmshaven 1984, p. 78): "As far as your question about *Carnaval* is concerned, at a time when my husband's music was not as well-known [as it is today], 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* found its way.

The *Comments* at the end of our volume contain more detailed information on the sources as well as notes on conflicting readings. The editor wishes to thank all those libraries that kindly placed source material at his disposal, and especially Gerd Nauhaus of the Robert Schumann House, Zwickau, who assisted the publication in many ways.

Signs missing in the sources but deemed necessary for musical reasons or for consistency with similar passages are enclosed in parentheses. Fingering in italics stems from the first edition.

Remagen, autumn 2004
Ernst Herttrich

Préface

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. Comme le tout est mis en relation avec des personnages de la commedia dell'arte (pour plus de compréhension, les différents personnages sont brièvement présentés dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume), les traces plus profondes se cachent encore plus à l'arrière-plan.

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 *la¹–mi bémol²–ut²–si¹* (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!» Il semble donc qu'il ait alors déjà travaillé au *Carnaval*, même s'il nota en 1838 dans son Journal, rétrospectivement en ce qui concerne les années 1833–1837, 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 [1834/1835]».

On a parfois émis la supposition que les «XII Burlesques (Burle) dans le style des Papillons», auxquelles il est fait allusion dans une lettre à Breitkopf & Härtel, auraient par la suite été intégrées, au

moins partiellement, dans le *Carnaval*. La troisième pièce, *Arlequin*, est certes nommée «Burla» sur une esquisse autographe, mais cette dénomination se retrouve souvent chez Schumann dans d'autres contextes également. Il est certain que Schumann a repris dans le *Carnaval* des idées issues de pièces plus anciennes, comme p. ex. le début de ses Variations non publiées sur la célèbre *Sehnsuchtswalzer* (= *Valse nostalgique*) dans le *Préambule*, et qu'il composa plus de pièces que les 22 contenues dans son opus 9. Elles furent publiées dans les recueils constitués beaucoup plus tard des *Bunte Blätter* op. 99 (N° 6 *Albumblatt III*) et *Albumblätter* op. 124 (N° 4, 11 et 17 *Valse, Romance et Elfe*). On les y reconnaît grâce à la résurgence des motifs sur as-c-h (la bémol-ut-si) et a-es-c-h (la-mi bémol-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. Au début de ses *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (*Écrits sur la Musique et les Musiciens*), Schumann donne non sans raison un compte rendu sur la fondation de cette confrérie: «A la fin de l'année 1833, un certain nombre de musiciens généralement jeunes se réunissaient tous les soirs à Leipzig, comme par hasard, tout d'abord pour passer un bon moment ensemble, mais tout autant pour échanger leurs idées sur l'art qui constituait pour eux le sel de la vie – la musique.» Schumann avait créé ces «Davidsbündler» sur le modèle de nombreuses associations d'artistes de son temps, mais par opposition à leurs modèles, ils formaient toujours un groupe fictif même si des personnalités concrètes en faisaient partie, dans son esprit, comme p. ex. le père et la fille Wieck en tant que Maître Raro et Chiara, Mendelssohn en tant que Félix Méritis, ou Schumann lui-même sous les traits de deux personnages qui représentaient sa nature double: Flores-

tan, enflammé et fougueux, et Eusébius, sensible et doux. Les différents personnages firent leur entrée publique en particulier sous leur pseudonyme dans le journal créé par Schumann en avril 1834, la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, et jouèrent un rôle non négligeable sur le développement de la critique musicale et par ricochet sur la musique à proprement parler. Cette idée d'une confrérie antiphilistine d'artistes trouva sa concrétisation en 1837 dans les *Davidsbündlertänze* (*Danses des Davidsbündler*) op. 6, qui sont fortement apparentées à l'op. 9, et dont Schumann avoua dans une lettre du 18 mars 1838 à Clara Schumann, qu'elles étaient pour le *Carnaval* comme des «visages pour les masques».

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 œuvre, 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 si la maison d'édition s'intéressait à des «sonates brillantes», des «Variations symphoniques», un «Fasching» (le titre original de l'op. 9 est: *Fasching. Schwänke auf vier Noten* [= *Carnaval. Farces sur quatre notes*]). L'éditeur semble avoir hésité tout d'abord à publier cette œuvre, car en avril, Schumann la proposa à l'éditeur de Leipzig Friedrich Kistner, et lui envoya le 3 juillet le manuscrit pour la gravure: «Voici ... le Carnaval amusant. J'y ai fait de nombreuses coupures pour qu'il ne se monte pas à plus de 20 planches [de gravure] et puisse paraître en un seul cahier (ce que je préfère, puisqu'il s'agit d'une même œuvre).» 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 tout à fait inexplicables, de sorte qu'en octobre 1836, Schumann proposa son *Carnaval* à l'éditeur viennois Haslinger, qui avait déjà accepté les *Études symphoniques*

op. 13 et le *Concert sans orchestre* op. 14. Mais il n'eut pas plus de chance avec cet éditeur, ce qui le poussa à s'adresser une nouvelle fois à Breitkopf & Härtel. Il faut souligner dans ce contexte que Schumann n'était à cette époque en aucun cas un compositeur «établi», et que seules huit de ses compositions avaient été imprimées: Les *Variations Abegg* op. 1, les *Papillons* op. 2, les *Études d'après Paganini* op. 3 et 10, les *Impromptus* op. 5, la *Toccata* op. 7 et les deux Sonates pour piano op. 11 et 14. Il semble que Breitkopf & Härtel ait immédiatement accepté; Schumann remit tout de suite le manuscrit pour la gravure 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 le manuscrit pour la gravure, 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'œuvre 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'œuvre ne fut acceptée que difficilement en Allemagne, elle reçut immédiatement un accueil favorable en France.

L'un des premiers admirateurs fut Franz Liszt qui, dans une lettre du 9 janvier 1857 au futur biographe de Schumann, Wilhelm Joseph von Wasielewski, qualifia le *Carnaval* d'œuvre «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, mais laissa de côté, en accord avec Schumann, les numéros 2-4, 9-12, 14, 17-19 et 20. La critique de ce concert, dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, est dûe à Schumann lui-même: «Liszt interpréta presque toutes les compositions pour ainsi dire à première lecture. Il connaissait sans doute vaguement auparavant les Études [de Hiller] et le Carnaval... A mes doutes quant à l'effet que pouvait produire sur la foule ce carnaval rhapsodique, il répondit qu'il espérait fermement un bon accueil. Mais je crois qu'il s'est trompé. 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 lettres 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 bémol-la-ut-si)]. Les pièces virent le jour l'une après l'autre, juste au moment

du carnaval 1835, dans une atmosphère sérieuse et un contexte propre. 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 (cité après W. Boetticher, Robert Schumanns Klavierwerke Teil II, Wilhelmshaven 1984, p. 78): «Quant à votre demande touchant le Carnaval, il est vrai que dans le temps, lorsque les œuvres de mon mari étaient encore peu connues, 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.

Dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume, nous donnons des indications précises sur les sources et des renseignements sur les diverses lectures. Nous remercions très cordialement toutes les bibliothèques qui ont mis des sources à notre disposition. Nous remercions plus particulièrement Monsieur Gerd Nauhaus du Robert-Schumann-Haus à Zwickau, qui a apporté son assistance dans divers domaines. – Les signes qui manquent dans les sources, mais sont nécessaires sur le plan musical ou qui sont justifiés par leur emploi dans des passages analogues sont indiqués entre parenthèses. Les doigtés indiqués en italiques sont empruntés à la première édition.

Remagen, automne 2004
Ernst Herttrich