

Inhalt · Contents · Contenu

1. **Allegro quasi maestoso** Seite 2

A-dur · A major · La majeur

2. **Presto a capriccio** 7

e-moll · e minor · mi mineur

3. **Allegro marcato** 14

a moll · a minor · la mineur

4. **Allegretto semplice** 20

C-dur · C major · Ut majeur

5. **Allegro moderato** 22

d-moll · d minor · ré mineur

6. **Allegro** 28

b-moll · b minor · si mineur

INTERMEZZI

Dedicati al Signore Kalliwoda, Maestro di capella etc.
Komponiert 1832

Allegro quasi maestoso

Opus 4

1.

ff f sf p cresc. ff p cresc. ff p sf

19

sempre poco a poco cresc.

pp

23

This system contains measures 19 through 23. It features a piano introduction with a gradual crescendo. The right hand plays a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated, along with the instruction *sempre poco a poco cresc.* (always a little bit more).

24

p

28

This system contains measures 24 through 28. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is indicated.

29

len.

cresc.

p

33

This system contains measures 29 through 33. The music continues with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *len.* (ritardando). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) and the instruction *cresc.* (crescendo) are indicated.

34

f

ff

f

38

This system contains measures 34 through 38. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic markings *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte) are indicated.

39

f

43

This system contains measures 39 through 43. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *f* (forte) is indicated.

Vorwort

Die Bezeichnung „Intermezzo“ für eine eigenständige Komposition ist eine typische Neuprägung des 19. Jahrhunderts, verwandt mit den vielen anderen Neubennungen wie „Impromptu“, „Moment musical“, „Nocturne“, „Rhapsodie“ usw. Der Name scheint tatsächlich erstmals bei Schumann aufzutauchen und wurde später auch von Brahms (in den Klavierstücken op. 76, 116 und 118), von Reger (6 *Intermezzi* op. 45) und anderen aufgenommen. In der alten Bedeutung eines „Zwischenspiels“ verwendete Schumann die Bezeichnung „Intermezzo“ auch noch im *Faschingschwank aus Wien* op. 26 und für den langsamen Satz des Klavierkonzerts op. 54.

Über den Anlass zur Entstehung von Schumanns *Intermezzi* op. 4 ist nichts bekannt. Frühe Skizzen dazu finden sich im so genannten *Studienbuch III* (Universitätsbibliothek Bonn), das wohl in die Jahre 1828 bis 1831/32 zu datieren ist. Neben vielen Einzelfragmenten sind darin hauptsächlich Studien zu den *Abegg-Variationen* op. 1, den *Papillons* op. 2, den Paganini-Bearbeitungen op. 3 und 10, der Klaviersonate op. 11 und den später als op. 124 veröffentlichten *Albumblätter* enthalten. Die Skizzen zu op. 4 sind auf fünf verschiedenen Seiten notiert und betreffen die Stücke Nr. 1, 4 und 5. Die Nummer 4 ist dabei noch als *Papillon* bezeichnet, eine Benennung, die auch später noch einmal im Zusammenhang mit den *Intermezzi* auftaucht. An anderer Stelle im *Studienbuch III* findet sich dagegen der folgende Titellentwurf: *Pieces fantastiques pour le Pianoforte par Rob. Schumann. 1. A maj. D maj. [= Nr. 1] / 2. D moll B maj [= Nr. 5] / 3. C maj. E min. [?]*.

Das von Schumann als *Leipziger Lebensbuch* betitelte Tagebuch für die Jahre 1831 (ab 13. Oktober) bis 1838 (28. November), das von Georg Eismann herausgegeben wurde, enthält zahlreiche Anmerkungen zu den *Intermezzi* op. 4. Sie beginnen mit einer Eintragung vom 29. Januar 1832: „Von je-

den der Intermezzi steht das Bild lebend in mir; an kleinen Strichen fehlt's nur noch. Das war eine schöne Woche; rein, fromm, nüchtern u. belebt.“ Die „kleinen Striche“ nahmen dann aber doch fast die ganze erste Jahreshälfte 1832 in Anspruch. Erst im Mai finden sich wieder Bemerkungen, die sich auf die *Intermezzi* beziehen. Am 14. Mai heißt es: „Aprilwetter am ganzen Tag – bis 3 Uhr spazieren aber ohne Genuß – auch in den Fingern war Gewitterluft. Schöne Correcturen am 4ten Alternativo [gemeint ist offenbar das Zwischenstück im Intermezzo Nr. 6]“, am 19. Mai: „Am Clavier viel Ideen, aber ohne Combinationsfähigkeit. – Die Intermezzi sollen etwas werden – jede Note soll in die Waage gelegt werden.“ Am 10. Juni wird wieder „eine glückliche Veränderung am Alternativo“, diesmal zum ersten Intermezzo, vorgenommen, am 22. Juni ist erstmals von einem „pudelnährischen Intermezzo“ die Rede, das ihn Tag und Nacht verfolge. Gemeint ist damit wohl Nr. 3. Das Stück beschäftigte Schumann offenbar auch noch während einer kurzen Reise nach Dresden, denn nach seiner Rückkehr am 4. Juli schreibt er ins Tagebuch: „Während der ganzen Zeit war ich wenig zu Worten aufgelegt. Das ‚pudelnährische‘ Intermezzo ist im Grunde ein Schrei aus tiefstem Herzen. Mit der Stellung der einzelnen bin ich noch nicht im Reinen. Gedanken hatte ich manche.“ Auch mit dem Intermezzo Nr. 5 scheint er sich in dieser Zeit noch einmal intensiv beschäftigt zu haben, offenbar in besonders guter Stimmung, wie aus dem folgenden Eintrag vom 13. Juli hervorgeht: „Mein glücklich Leben u. Selbstgefühl hat wenig Worte – Ich fühle eine Regung in mir, die vielleicht die Tugend ist. Aber mein ganzes Herz steht in dir, liebes fünftes Intermezzo, das mit so unsäglichlicher Liebe geboren ward. Wie fügte sich gestern Alles!“ Am 22. Juli schließlich war die Arbeit abgeschlossen und Schumann hielt im Tagebuch fest: „Intermezzi ... durchaus fertig gebracht, abgeändert u. an Hecker [Kopist, Leipzig] abgegeben.“

In enger Nachbarschaft zu den *Intermezzi* tauchen im Tagebuch auch immer

wieder Bemerkungen zu zwei Themen auf, die für Schumanns künftige Entwicklung eine große Rolle spielten und die beide bereits im Zusammenhang mit den zitierten Tagebuchnotizen anklagen. Einerseits die immer stärker fortschreitende Lähmung des zweiten und vor allem dritten Fingers seiner rechten Hand, die auch der Grund für die erwähnte Reise nach Dresden war und die schließlich seine pianistischen Fähigkeiten stark einschränkte, und andererseits die immer intensivere Beschäftigung mit Bach im Besonderen und kontrapunktischen Studien im Allgemeinen: „Sind die Intermezzi's fertig,“ heißt es am 15. Mai, „so wird Marburg wieder vorgenommen [wohl die *Abhandlung von der Fuge*] u. der doppelte Contrapunct bey Dorn beendet.“ Wie aus einer Eintragung vom 22. Juni hervorgeht, sollte das Opus ursprünglich sogar mit einer Doppelfuge enden. Stilistisch haben Schumanns kontrapunktische Studien dieser Zeit vor allem in den Nummern 1 und 5 der *Intermezzi* ihren Niederschlag gefunden.

Auffallend sind auch die zahlreichen in den *Intermezzi* enthaltenen Zitate aus eigenen oder fremden Werken, in Nr. 6 zum Beispiel die Erinnerung an das *ABEGG*-Thema und an Paganinis *La Campanella*, in Nr. 2 das Zitat von Gretchens Klage „Meine Ruh' ist hin“ aus Goethes *Faust*, dazu Übernahmen aus Jugendwerken, die zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht blieben, so in Nr. 4 aus dem Lied *Der Hirtenknabe* von 1828 (McCorkle Schumann Werkverzeichnis Anh. M2 Nr. 9) und aus dem Klavierquartett in c-moll von 1829 (McCorkle Anh. E1).

Noch vor dem endgültigen Abschluss der Arbeiten an dem neuen Opus begann Schumann bereits, sich um einen Verleger zu bemühen. So bat er seinen Lehrer Friedrich Wieck bereits am 3. Juni 1832, sich bei dem Leipziger Verleger Hofmeister für ihn und die *Intermezzi* einzusetzen; als Honorar verlangte er einen Louisdor. Am 17. Dezember schickte er schließlich die Stichvorlage an den Verlag und schrieb dazu: „Nehmen Sie denn die Intermezzi in Gunst auf ... Ich habe noch sorgsam ge-

feilt und gelichtet, hoffe mir damit auch mehr den Dank des Künstlers, als des Publikums zu erwerben.“ Bis zur Veröffentlichung des neuen Werkes dauerte es dann aber noch ein dreiviertel Jahr. Erst im Juli 1833 erhielt Schumann erste Korrekturfahnen. Erschienen sind die *Intermezzi* dann wohl im September 1833. Trotz des nicht allzu großen Umfangs und obwohl zwischen Nr. 3 und 4 ein *attacca*-Anschluss vorgesehen ist, wurden sie in zwei Hefte, *Part I* (Nr. 1–3) und *Part II* (Nr. 4–6), aufgeteilt. Gewidmet sind sie Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (1801–1866, Komponist und Violinvirtuose). Auf dem Titelblatt des Autographs ist allerdings noch Clara Wieck als Widmungsempfängerin genannt, außerdem ist als Opuszahl noch die Ziffer „III“ angegeben. Widmung und Opuszahl wurden auf Schumanns Wunsch vom Verlag geändert.

Die Kritik nahm die *Intermezzi* recht unterschiedlich auf. War die Besprechung im ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ANZEIGER eher wohlwollend, so meinte Rellstab in der Zeitschrift IRIS, Schumann befinde sich „auf einem völligen Irrwege“ und versuche lediglich, „originell durch Seltsamkeit zu seyn“. Einer Eintragung vom 20. Februar 1838 ins Tagebuch könnte man entnehmen, dass auch Schumann selbst dem Werk später ablehnend gegenüberstand; es heißt dort: „Knorr [Leipziger Pianist und Klavierlehrer] u. Intermezzi – hu – gräulich – Spieler u. Composition.“ Es ist jedoch nicht ganz klar, ob er mit „Intermezzi“ wirklich sein eigenes Opus 4 meinte oder nicht doch ein anderes Werk (Knorrs?) mit gleichem Titel. Dass Schumann freilich seinen ersten veröffentlichten Werken bereits nach wenigen Jahren sehr kritisch gegenüberstand, geht aus vielen Tagebuch- und Briefstellen hervor.

Genauere Angaben zu den Quellen und zur Edition finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Kursive Fingersätze stammen aus dem Erstdruck. – Allen Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfü-

gung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Remagen, Herbst 2006
Ernst Herttrich

Preface

As applied to a self-contained piece of music, the term “intermezzo” is a typical nineteenth-century neologism related to that century’s many other freshly minted labels, such as “impromptu,” “moment musical,” “nocturne,” “rhapsody,” etc. Indeed, the first person to use it in this sense was apparently Schumann, and it was later adopted *inter alia* by Brahms (in his opp. 76, 116, and 118 piano pieces) and Reger (*Six Intermezzi*, op. 45). Schumann also used the term, with its old meaning of “interlude,” in his *Faschingsschwank aus Wien* (op. 26) and the slow movement of the Piano Concerto (op. 54).

Nothing is known about the circumstances that gave rise to Schumann’s *Intermezzi*, op. 4. Early sketches for the work are found in the so-called *Studienbuch III* (Universitätsbibliothek Bonn) that probably dates from the years 1828 to 1831–2. Besides a large number of isolated fragments, the book mainly contains studies for the *Abegg Variations* (op. 1), *Papillons* (op. 2), the Paganini études (opp. 3 and 10), the F-sharp minor Piano Sonata (op. 11), and the pieces later published as *Album Leaves* (op. 124). The sketches for op. 4 appear on five different pages and relate to pieces nos. 1, 4, and 5. Piece no. 4 is still referred to as a *Papillon*, a term that will crop up again later in connection with the *Intermezzi*. In contrast, the

same *Studienbuch III* contains the following working title elsewhere in its pages: *Pieces fantastiques pour le Piano-forte par Rob. Schumann. 1. A maj. D maj.* [i.e. no. 1] / *2. D moll B maj* [no. 5] / *3. C maj. E min.* [?].

From 13 October 1831 to 28 November 1838, Schumann maintained a diary known as the *Leipziger Lebensbuch*. This diary, edited by Georg Eismann, contains many allusions to the op. 4 *Intermezzi*, beginning with an entry on 29 January 1832: “The picture of each intermezzo is firmly fixed in my mind; only minor touches are missing. That was a lovely week – pure, pious, sober, and brisk.” However, the “minor touches” occupied him for almost the entire first half of 1832. It was not until May that the diary again refers to the *Intermezzi*. The entry for 14 May reads: “April weather the whole day – went out for a walk until 3 o’clock, but without pleasure – even my fingers are heavy with thunderclouds. Made lovely changes to fourth *alternativo* [evidently a reference to the middle section of *Intermezzo* no. 6].” Again on 19 May: “Many ideas at the piano, but no ability to work them out. – The *Intermezzi* should amount to something – every note should be placed on the balance.” Another “felicitous change to the *alternativo*” was noted on 10 June, this time in connection with *Intermezzo* no. 1; and on 22 June we encounter the first mention of a “droll *Intermezzo*” that haunted Schumann day and night. Evidently the same piece (probably *Intermezzo* no. 3) continued to occupy him during a short trip to Dresden, for after his return on 4 July he confided to his diary that he was “little disposed for conversation during the entire trip. The ‘droll’ *Intermezzo* is basically a cry from the depths of the heart. Not quite satisfied with the order of the pieces. I’ve had quite a few ideas.” He also seems to have worked hard once again on *Intermezzo* no. 5 during this period, evidently in especially high spirits, as we learn from the entry of 13 July: “My happy awareness of life and self-esteem has few words – I sense a feeling in me that may perhaps be virtue. But my entire heart is in thee, my

dear Fifth *Intermezzo*, who wert born with such inexpressible love. How everything fell into place yesterday!” The work was finally completed on 22 July, as Schumann again noted in his diary: “*Intermezzi* ... completely finished, touched up, and handed to Hecker” – the latter being his Leipzig copyist.

Time and again the diary also refers to two topics in close proximity to the *Intermezzi* that would play a crucial role in Schumann’s later development. Both were already touched on in connection with the diary entries cited above. One was the steadily increasing paralysis of the second and especially the third finger of his right hand; this was the reason behind the aforementioned trip to Dresden, and eventually it severely limited his abilities at the piano. The other was his increasingly deep study of Bach in particular and counterpoint in general: “Once the *Intermezzi* are finished,” he wrote on 15 May, “I will again take up Marpurg [probably the treatise on fugue, *Abhandlung von der Fuge*] and complete my [studies of] invertible counterpoint with Dorn.” An entry for 22 June informs us that originally op. 4 was even meant to end with a double fugue. Stylistically, Schumann’s counterpoint studies left an especially deep mark on the first and fifth of the *Intermezzi*.

Equally striking are the many quotations of his own or other authors’ works that found their way into the various pieces of op. 4. The sixth *Intermezzo*, for instance, recalls the ABEGG theme and Paganini’s *La Campanella*; no. 2 quotes Gretchen’s lament “Meine Ruh’ ist hin” from Goethe’s *Faust*; and there are borrowings from juvenilia that remained unpublished during his lifetime, such as the song *Der Hirtenknabe* (1828, McCorkle Schumann Werkverzeichnis App. M2 no. 9) and the C-minor Piano Quartet (1829, McCorkle App. E1) quoted in *Intermezzo* no. 4.

Before he had finished work on the new opus Schumann was already making efforts to find a publisher. As early as 3 June 1832 he asked his teacher Friedrich Wieck to intercede on his behalf – and on behalf of the *Intermezzi* –

with the firm of Hofmeister in Leipzig, asking for a fee of one louis d’or. When he finally sent the engraver’s copy to the publishers on 17 December he added: “So accept the *Intermezzi* with favor ... I have carefully polished and pruned them, and hope thereby to obtain greater thanks from artists than from the public.” Yet another three-quarters of a year were to pass before the new work was published. Schumann did not receive a first set of proofs until July 1833, and it was probably in September of that year that the work appeared in print. Despite the work’s moderate length – and despite the *attacca* transition between nos. 3 and 4 – the new opus was divided into two volumes: *Part I* (nos. 1–3), and *Part II* (nos. 4–6). It is dedicated to the composer and virtuoso violinist Johannes Wenzeslaus Kalliwoda (1801–1866), even though the title page of the autograph bears a dedication to Clara Wieck along with the opus number “III.” The dedication and the opus number were later altered by the publisher at Schumann’s request.

The critics varied quite widely in their opinion of the *Intermezzi*. If the reviewer for the ALLGEMEINER MUSIKALISCHER ANZEIGER was inclined to be benevolent, Rellstab, writing in the periodical IRIS, felt that Schumann was wandering “on completely errant paths” and merely attempting to be “original through oddity.” A diary entry of 20 February 1838 suggests that later even the composer had doubts about the work: “Knorr [a Leipzig pianist and piano teacher] and *Intermezzi* – whew – gruesome – both player and composition.” However, it is not entirely clear that the said “*Intermezzi*” were in fact his own op. 4 rather than a different work of the same title, perhaps by Knorr himself. Still, many passages in Schumann’s diaries and letters reveal that he took a highly disapproving attitude toward his first published works only a few years after their publication.

More detailed information on the sources and our edition can be found in the *Comments* at the end of this volume. Signs missing in the sources, but deemed necessary for musical reasons or

for consistency with related passages, are enclosed in parentheses. Fingering in italics is taken from the first edition. The editor wishes to thank all those libraries that kindly placed copies of the sources at his disposal.

Remagen, autumn 2006

Ernst Herttrich

Préface

Le mot «intermezzo» désignant une composition autonome est une appellation typique apparue au XIX^e dans le sillage de nombreuses autres dénominations musicales telles qu’«impromptu», «moment musical», «nocturne», «rhapsodie», etc. C’est, semble-t-il, chez Schumann qu’il apparaît pour la première fois et il sera repris plus tard, entre autres par Brahms (dans ses Pièces pour piano op. 76, 116 et 118) et Reger (6 *intermezzi* op. 45). Schumann l’utilise aussi dans son sens originel d’«intermède», «interlude» pour son *Faschingschwank aus Wien* op. 26 (*Carnaval de Vienne*) ainsi que pour le mouvement lent du Concerto pour piano en la mineur op. 54.

On ne sait rien quant à la «motivation» qui a poussé Schumann à composer ses *Intermezzi* op. 4. Dans le *Studienbuch III* (Universitätsbibliothek Bonn) datant probablement des années 1828 à 1831/32, on trouve de premières esquisses. Outre de nombreux fragments isolés, le *Studienbuch* renferme principalement des études sur les *Variations Abegg* op. 1, les *Papillons* op. 2, les arrangements sur Paganini op. 3 et 10, la *Sonate pour piano* op. 11 ainsi que sur les *Albumblätter* publiés plus tard sous le numéro d’opus 124. Les esquisses relatives à l’op. 4 sont notées sur cinq

feuilles séparées et portent sur les n^{os} 1, 4 et 5. Le n^o 4 y est encore désigné en tant que *Papillon*, appellation qui réapparaît encore une fois plus tard dans le contexte des *Intermezzi*. Ailleurs par contre, on trouve aussi dans le *Studienbuch III* le projet de titre suivant: *Pieces fantastiques pour le Pianoforte par Rob. Schumann. 1. A maj. D maj. [= n^o 1] / 2. D moll B maj. [= n^o 5] / 3. C maj. E min. [?]*.

Intitulé *Leipziger Lebensbuch* par Schumann, le journal des années 1831 (à partir du 13 octobre) à 1838 (28 novembre), publié par Georg Eismann, renferme de nombreuses mentions relatives aux *Intermezzi* op. 4. Celles-ci débute à la date du 29 janvier 1832: «Je porte en moi l'idée vivante de chacun des intermezzi; il ne manque plus que quelques petites touches. C'était une belle semaine; pure, pieuse, sobre et animée.» Mais les «petites touches» en question vont demander au compositeur presque toute la première moitié de l'année 1832. C'est en mai seulement qu'apparaissent de nouvelles remarques se rapportant aux *Intermezzi*. Ainsi Schumann note-t-il le 14 mai: «Toute la journée des giboulées ... promenade jusqu'à 3 h, mais sans plaisir; atmosphère orageuse aussi dans les doigts. Belles corrections dans le 4^e alternativo [il s'agit probablement du passage intercalé de l'intermezzo n^o 6]», et le 19 mai: «Nombreuses idées au piano, mais sans capacité de combinaison ... Les Intermezzi doivent donner quelque chose de bien; chaque note doit être soigneusement soupesée.» Le 10 juin, c'est une nouvelle «modification réussie de l'alternativo», cette fois sur le premier intermezzo. Le 22 juin, il est question pour la première fois d'un «intermezzo folâtre» qui le poursuit jour et nuit. Il s'agit probablement du n^o 3. Cet intermezzo continue manifestement d'occuper Schumann pendant un court voyage à Dresde, car à son retour, il note dans son journal à la date du 4 juillet: «Pendant tout ce temps, je n'ai guère eu envie de m'exprimer. L'intermezzo 'folâtre' est en fait un cri venu du plus profond du cœur. Je ne vois pas encore clair pour ce qui est de l'agencement des dif-

férentes pièces. Des idées, j'en ai eu plusieurs.» Au cours de cette période, le compositeur semble s'être occupé intensivement de l'intermezzo n^o 5; ce faisant, il est manifestement d'excellente humeur, comme il ressort de l'inscription suivante, datée du 13 juillet: «Mon heureuse joie de vivre et le sentiment que j'ai de moi dispose de peu de mots ... Je ressens une émotion en moi qui est peut-être vertu. Mais tout mon cœur est en toi, cher cinquième intermezzo, conçu avec un amour tellement indicible. Comme tout s'est bien organisé hier!» Enfin, le 22 juillet, le travail est terminé et Schumann note dans son journal: «Les Intermezzi ... entièrement terminés, modifiés et remis à Hecker [copiste de Leipzig].»

En étroit voisinage avec les *Intermezzi*, deux sujets jouant un rôle majeur pour l'évolution future de Schumann et qui perçaient déjà tous deux en relation avec les inscriptions citées, reviennent régulièrement dans le journal: il s'agit d'une part de la paralysie toujours croissante qui affecte le deuxième et surtout le troisième doigt de sa main droite, handicap qui l'avait contraint de se rendre à Dresde et qui finira par restreindre fortement ses capacités pianistiques; d'autre part, du fait qu'il s'occupe toujours plus intensivement de Bach en particulier et de son étude du contrepoint en général: «Une fois achevés les Intermezzi,» note-t-il le 15 mai, «je reprends Marburg [probablement l'ouvrage *Abhandlung von der Fuge* (traité de fugue)] et finis chez Dorn le contrepoint double.» Comme il ressort d'une note du 22 juin, l'œuvre devait même initialement se terminer par une fugue double. Du point de vue stylistique, les études contrapuntiques menées alors par Schumann se sont principalement traduites dans les numéros 1 et 5 des *Intermezzi*.

Il est frappant aussi de trouver dans les différents intermezzi des citations tirées par le compositeur de ses propres œuvres ou d'œuvres étrangères, par exemple dans le n^o 6 le rappel du thème ABEGG et de *La Campanella* de Paganini; dans le n^o 2 la citation «Meine Ruh' ist hin» (c'en est fait de ma tranquillité) de la lamentation de Marguerite

du *Faust* de Goethe. Mais on trouve aussi des reprises d'œuvres de jeunesse restées inédites de son vivant; ainsi, dans le n^o 4, des citations tirées du *Hirtenknabe* (Le pastoureau) de 1828 (McCorkle Schumann Werkverzeichnis app. M2, n^o 9) ou encore du Quatuor pour piano et cordes en ut mineur de 1829 (McCorkle app. E1).

Avant même l'achèvement définitif de son nouvel opus, Schumann s'enquiert déjà d'un éditeur. Dès le 3 juin 1832, il demande à son professeur Friedrich Wieck d'intervenir pour lui et ses *Intermezzi* auprès de l'éditeur leipzigois Hofmeister; comme honoraires, il demande un louis d'or. Le 17 décembre, il envoie finalement le modèle de gravure à la maison d'édition, l'accompagnant d'une lettre dans laquelle il écrit: «Soyez bienveillant et prenez mes Intermezzi... J'ai encore soigneusement figolé et élagué, et j'espère ainsi gagner plutôt les remerciements à l'artiste que ceux du public.» Mais il s'écoulera encore neuf mois avant la publication. C'est en juillet 1833 seulement que Schumann reçoit les premières épreuves, et les *Intermezzi* paraissent finalement en septembre 1833. Bien que de dimensions relativement modestes et bien que Schumann ait prévu un enchaînement *attacca* entre les n^{os} 3 et 4, l'œuvre est publiée en deux volumes, soit *Part I* (n^{os} 1-3) et *Part II* (n^{os} 4-6). Les *Intermezzi* sont dédiés à Johannes Venceslas Kalliwoda (1801-1866; compositeur et violoniste virtuose). Cependant, la page de titre indique encore Clara Wieck comme dédicataire et le numéro d'opus est indiqué par le chiffre III. À la demande du compositeur, dédicataire et numéro d'opus seront corrigés après coup par la maison d'édition.

La réception des *Intermezzi* par la critique est assez mitigée. Si l'*ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ANZEIGER* se montre plutôt bienveillant, Rellstab par contre, de la revue *IRIS*, écrit que Schumann «fait complètement fausse route» et qu'il essaie uniquement d'«être original en cultivant l'étrangeté». Une mention du journal, le 20 février 1838, pourrait donner à penser que Schumann lui-même a porté plus tard un jugement défa-

avorable sur son opus 4; il écrit en effet: «Knorr [pianiste et professeur de piano de Leipzig] et les Intermezzi – hou! – horrible ... interprète et composition.» Mais il n'apparaît pas clairement si, par «intermezzi», il pense vraiment à son œuvre à lui ou s'il n'existe pas éventuellement une autre œuvre (de Knorr?) portant le même titre. Il ressort de nombreuses mentions de ses journaux et de

nombreux passages de lettres que Schumann en effet, au bout de quelques années déjà, se montre très critique vis-à-vis de ses premières œuvres publiées.

On trouvera des indications détaillées sur les sources et les questions éditoriales dans les *Bemerkungen* (remarques) situées à la fin du volume. Les signes absents des sources mais nécessaires sur le plan musical ou justifiés pour raison

d'analogie sont placés entre parenthèses. Les doigtés en italique proviennent de la première impression. Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques qui ont aimablement mis les photocopies des sources à notre disposition.

Remagen, automne 2006
Ernst Herttrich