

# KINDERSONATE

Julien zur Erinnerung

Erschienen 1853

Allegro

Lebhaft ♩ = 92

Opus 118 Nr. 1

1.

\*) Kursive Fingersätze stammen aus der Erstausgabe. \*) Fingerings in italics originate from the first edition. \*) Doigtés en italique selon la première édition.

25

Musical score for measures 25-29. The system consists of a treble and bass clef. Measure 25 has a treble line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 26 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 27 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 28 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 29 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes.

30

Musical score for measures 30-34. The system consists of a treble and bass clef. Measure 30 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 31 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 32 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 33 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 34 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

35

Musical score for measures 35-39. The system consists of a treble and bass clef. Measure 35 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 36 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 37 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 38 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 39 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

39

Musical score for measures 40-43. The system consists of a treble and bass clef. Measure 40 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 41 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 42 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 43 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *cresc.*

43

Musical score for measures 44-46. The system consists of a treble and bass clef. Measure 44 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 45 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 46 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *fp*.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of a treble and bass clef. Measure 47 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 48 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 49 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 50 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Dynamics include *fp*.

## Thema mit Variationen

Ziemlich langsam  $\text{♩} = 68$ 

2. *mf*

5 *p*

9

13

17

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in G major, 3/4 time, with a tempo of 'Ziemlich langsam' (moderately slow) at 68 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) begins with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 9-12) continues with piano dynamics. The fourth system (measures 13-16) also maintains piano dynamics. The fifth system (measures 17-20) concludes with piano dynamics. The piece features various musical techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is numbered 2, 5, 9, 13, and 17 at the beginning of each system.

\*) Siehe Bemerkungen.

\*) See Comments.

\*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

## Vorwort

Nach dem großen Erfolg des *Albums für die Jugend* op. 68 fühlte sich Robert Schumann offenbar berufen, weitere Werke mit pädagogischer Zielsetzung zu komponieren, womit er durchaus im Trend der Zeit lag. So entstanden zum Beispiel im Jahr 1849 das *Liederalbum für die Jugend* op. 79 und die *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85, kurz darauf die ebenfalls vierhändigen *Ball-Szenen* op. 109 und 1853 schließlich die unter dem Titel *Kinderball* als Opus 130 veröffentlichten *Sechs leichten Tanzstücke* zu vier Händen sowie die hier in einer neuen Urtextausgabe vorgelegten *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118. Mit keinem dieser Werke konnte Schumann an den Erfolg des *Albums für die Jugend* anknüpfen. Von vornherein nicht für einen konzertierenden Vortrag gedacht, fanden die Stücke auch keine Anerkennung als Unterrichtsliteratur. Dabei hatte Schumann gerade die drei Sonaten op. 118 als solche konzipiert. In einem Brief vom 15. Juli 1853 an den Verleger Schubert in Hamburg bezeichnete er sie als „für die klavierspielende Jugend komponiert, vom Leichten nach und nach zum Schweren fortschreitend“ und äußerte die Überzeugung, „der Absatz [werde] dem Jugendalbum nicht nachstehen“. Als er sechs Tage später das Manuskript an den Verlag sandte, relativierte er jedoch diese Bezugnahme auf Op. 68 und meinte: „Sie erhalten hier die 3 Sonaten. Das ist etwas ganz anderes als das Album. Man muß die Jugend auch an Ausführung größerer Sätze gewöhnen und dazu sind diese Stücke.“

Den Eintragungen im *Projectenbuch* zufolge hatte Schumann schon in der Zeit zwischen 1849 und 1851 die Absicht, „zweihändige Kindersonaten“ zu komponieren. Entstanden sind die drei kleinen Werke dann aber erst im Sommer 1853, nach Notizen im *Haushaltbuch* zwischen dem 11. und 24. Juni 1853: Am 11./12. beendete er die als

*Kindersonate* bezeichnete Nr. 1 (noch ohne das *Puppenwiegenlied*, das erst nachträglich am 5. August entstand, siehe unten), am 15. Juni den 1. Satz von Nr. 2, dem am 16. Juni „Canon u. 3tes Sätzchen“ folgten. Am 19. Juni lag die zweite Sonate fertig vor (ebenfalls noch als *Kindersonate* betitelt), am 24. Juni schließlich auch die dritte.

Clara Schumann notierte nach einem ersten Durchspielen der neuen Stücke am 2. Juli in ihrem Tagebuch, es seien Kindersonaten „für spielende Kinder, wie es wohl keine gibt“, womit sie möglicherweise meinte, sie seien für Kinder zu schwer. Vielleicht deswegen führte Schumann die drei Sonaten op. 118 in seinem Kompositionsverzeichnis für 1853 rückblickend mit einer anderen Grundkonzeption auf: „Kinderszenen für Pianoforte in G-Dur. – 2 leichte Sonaten für die Jugend für Pianoforte.“ Im bereits erwähnten Brief an den Verleger Schubert vom 21. Juli ging er sogar noch weiter und löste auch für Nr. 2 und Nr. 3 den Sonatenzusammenhang in gewisser Weise auf: „Übrigens habe ich die einzelnen Sätze der Sonaten so abgeschlossen, daß sie auch als einzelne Stücke herausgegeben werden können.“

Die Sonaten sind den drei ältesten Töchtern gewidmet. Nach allgemeiner Auffassung stellen sie gewissermaßen musikalische Charakterstudien der drei Kinder dar und zeigen Robert Schumann auch als liebenden Vater. Schumanns erster Biograph, Joseph von Wasielewski, der ihm in den letzten Lebensjahren recht nahestand, berichtet zwar, er habe nicht die Gabe besessen, sich mit seinen Kindern „andauernd und eindringlich zu beschäftigen“. Aus vielen Dokumenten geht jedoch hervor, dass er ihrem Heranwachsen und ihrer persönlichen und musikalischen Entwicklung große Aufmerksamkeit schenkte, mehr wohl, als es in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts bei Vätern gemeinhin üblich war. Noch von der Endericher Anstalt aus fragte er in mehreren Briefen nach ihnen. Das *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder*, das Schumann im Februar 1846 begonnen hatte, ist beredtes Zeugnis dafür und enthält folgende

Charakterisierungen der drei kleinen Widmungsempfängerinnen:

Marie (1841–1929): „Heiterer, lebhafter Charakter, wenig eigensinnig, durch Güte leicht zu lenken, anschmiegend, gemütlich, liebevoll [...]. Mariens musikalisches Talent zeigt sich immer mehr; sie hat Lust, Liebe, gutes Ohr, vortreffliches Gedächtnis.“

Elise (1843–1928): „Starrköpfig, sehr unartig, mußte oft die Rute fühlen [...] kann aber auch ausgelassen lustig sein [...] oft auch sinnend, wie über etwas nachdenkend [...]. Auch Lieschen hat viel Lust zur Musik.“

Julie (1845–72): „Julie entwickelt sich langsamer, vielleicht infolge weil sie zu spät eine Amme bekommen, dreizehn Monate alt kann sie weder gehen, noch viel mehr als ‚Papa‘ sagen. Dagegen macht Musik großen Eindruck auf sie [...]. Ein zartes, sensibles Pflänzchen überhaupt.“

Nicht von ungefähr ist im letzten Satz der Sonate für Marie, *Traum eines Kindes*, jene wunderschöne Reminiszenz an den Beginn der Sonate für Julie eingebaut: Mariens Denken war nach dem Zeugnis ihrer jüngsten Schwester Eugenie (1851–1938) nur auf das Wohl ihrer Geschwister eingestellt. „Es war dir“, schrieb Eugenie Schumann in ihren *Erinnerungen* (Stuttgart 1925), „eben nur wohl, wenn du von früh bis spät für unsre Mutter, für uns [...] sorgen konntest.“

Wie häufig kümmerte sich Schumann unmittelbar nach Fertigstellung der Komposition um eine Veröffentlichung. Mag es uns heute nur selbstverständlich erscheinen, dass die *Sonaten für die Jugend* beim gleichen Verleger wie Op. 68, 85 und 109 erschienen, so war das für Schumann keineswegs der Fall. Er bot sie vielmehr im Juli 1853 zunächst dem Verleger Johann André in Offenbach an, der ihm jedoch am 11. Juli einen ablehnenden Bescheid gab. Erst dann wandte Schumann sich an Julius Schubert in Hamburg. Dieser hatte mit dem *Album für die Jugend* beste Geschäfte gemacht und akzeptierte nun sofort das neue Werk, das er offenbar als Fortsetzung ansah und für das er einen ähnlichen Erfolg erwartete. Er versuchte zwar, das

Honorar noch herunterzuhandeln, doch Schumann erklärte ihm, dass er „von d. Honorar nichts ablassen könnte“ („Briefbuch“ Nr. 2292, 28. Juli 1853).

Interessanterweise forderte der Verleger Schumann mit Brief vom 31. Juli auf, „zur ersten Sonate noch eine Seite [zu] liefern – damit die 3 Sonaten zwölf Stücke geben welche später einzeln ganz nach Ihrer Angabe edirt werden sollen [...] also eine Seite nur, es sey was es wolle – nur beseitigen Sie mir die unglückliche Zahl eilf!“ (Dieser und die folgenden Briefe Schuberths zitiert nach Roe-Min Kok, *Negotiating Children's Music. New Evidence for Schumann's „Charming“ Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Erstaunlicherweise ging Schumann ohne Widerspruch auf diesen Vorschlag ein und schickte dem Verlag bereits am 7. August das zwei Tage zuvor nachkomponierte *Puppenwiegenlied*.

Größere Diskussionen gab es dann jedoch um die Überschriften zu den einzelnen Stücken. Die Auseinandersetzung begann mit einem Brief Schuberths vom 8. August: „Die Bezeichnung der 12 Stücke dieser 3 Sonaten will mir & gewiss allgemein ungenügend erscheinen. Bitte bitte, geben Sie jeder Piece einen Namen.“ Die Ecksätze der beiden ersten Sonaten und der 2. Satz der Sonate Nr. 3 schrieen „den Vater um einen Namen an, um welche ich (der die Kinder in die Welt schicken & vermitteln soll) recht angelegentlich ersuche“. Schumann lehnte zwar zunächst mit Brief vom 13. August kategorisch ab; denn es sei ganz unmöglich, „Namen für Sätze zu finden, wo eben bei der musikalischen Erfindung der Phantasie ein bestimmtes Lied nicht vorgeschwebt hat“. Wie aus dem weiteren Briefwechsel hervorgeht, hatten zu diesem Zeitpunkt nur die Mittelsätze der beiden ersten Sonaten sowie die zwei letzten Sätze der Sonate Nr. 3 Titelüberschriften. Alle anderen waren nur mit deutlichen Vortragsanweisungen wie *Lebhaft*, *Munter*, *Ausdrucksvoll* versehen. Schließlich kam Schumann dem Wunsch des Verlags aber doch nach und „erfand“ für die Schlusssätze der Sonaten Nr. 1 und 2 neue Überschriften. Die drei

Kopfsätze bezeichnete er jeweils mit *Allegro*, den zweiten Satz der Sonate Nr. 3 mit *Andante* – den „klassischen“ Bezeichnungen entsprechender Sonatensätze.

Obwohl Schubert bereits am 20. Oktober 1853 eine Ankündigung des neuen Werks in der Zeitschrift *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* erscheinen ließ („Dieses Album mit Clavier-Sonaten für die Jugend erhält eine gleiche Ausstattung mit dem früher erschienenen weit verbreiteten Album für kleine und große Kinder und darf es als Fortsetzung desselben betrachtet werden“) und obwohl Schumann bereits bei der Übersendung des *Puppenwiegenliedes* Anfang August gemahnt hatte, „es wäre vielleicht gut, wenn die Sonaten vor der Weihnachtszeit erschienen“, verzögerte sich die Herausgabe. Erst im November schickte die Leipziger Stecherei Paëz Korrekturabzüge. Am 20. November klagte Schumann: „Es scheint kaum möglich, daß alle 3 Sonaten noch vor Weihnachten fertig werden können [...]. Der Stecher hat mir noch nichts als die kleine Sonate [...] geschickt [...] ist auch der Stich so incorrect, dass eine Correctur nicht genügt.“ (Zitiert nach McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*, S. 502.) Letztlich erschienen die ersten Exemplare dann zwar doch noch kurz vor Weihnachten 1853, aber für das Weihnachtsgeschäft war das natürlich zu spät.

Es war der verpatzte Start in eine Rezeptionsgeschichte, die sich davon nie mehr so recht erholte. In den verschiedenen musikalischen Zeitschriften erschien nicht eine Rezension des Werks. Auch der Versuch Schuberths, es dadurch bekannter zu machen, dass er es 1859 als *III. Abtheilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* dem *Album für die Jugend* anfügte, änderte daran nichts. Das ist vor allem deswegen zu bedauern, weil alle drei Sonaten durchaus Schumannschen Geist atmen, voller Esprit und gefühlvollem Ausdruck sind, in jedem einzelnen Satz melodische, rhythmische und harmonische Feinheiten aufweisen und sich so bestens für das häusliche Musizieren eignen. Für den Unterricht allerdings, wo-

für Schumann sie gedacht und konzipiert hat, sind sie nur bedingt, vielleicht die beiden Sonaten Nr. 2 und 3 für Fortgeschrittene, verwendbar.

Genauere Angaben zu den Quellen und zur Edition finden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Kursive Fingersätze stammen aus der Erstausgabe.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2009  
Ernst Hertrich

## Preface

After the huge success of the *Album für die Jugend* op. 68 (Album for the Young), Robert Schumann apparently felt the need to write further works with pedagogical objectives, which, incidentally, also shows that he was very much in tune with the times. The works arose briskly: the *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Song Album for the Young) and the *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85 (Twelve Four-Hand Piano Pieces for Little and Big Children) in 1849, shortly thereafter the *Ball-Szenen* op. 109 (Ball Scenes), also for four hands, and, in 1853, the *Sechs leichte Tanzstücke* (Six Easy Dance Pieces) for piano duet, published under the title *Kinderball* op. 130 (Children's Ball) as well as the *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (Three Piano Sonatas for the Young), which are presented here in a new Urtext edition. None of these works was able to equal or surpass the success of the *Album für die Jugend*. From the outset, the sonatas were not conceived as recital pieces and also made little headway as pedagogical literature, even though Schumann had planned the Three Sonatas op. 118 as instructional works. In a letter to the publisher Schubert in Hamburg dated 15 July 1853, he asserted that they were “written for piano-playing youths, and progress gradually from easy to difficult.” He also stated his conviction that the pieces “should sell as well as the Album for the Young.” However, when he sent the manuscript to the publisher six days later, he brought this reference to op. 68 into perspective: “Herewith enclosed are the three sonatas. They are completely different from the Album. The young must be eased into playing larger works, and these pieces are intended to serve this end.”

According to the entries in the *Projectenbuch*, Schumann had already planned to write “two-hand children's sonatas” in the period between 1849

and 1851. However, he did not get to writing the three little sonatas until the summer of 1853, namely – according to notes in the *Haushaltbuch* – between 11 and 24 June 1853: on 11/12 June he completed no. 1, called the *Kindersonate* (Children's Sonata; still without the *Puppenwiegenlied* – Doll's Cradle-Song –, which was written later, on 5 August; see below); on 15 June the first movement of no. 2 and the following day the “Canon and third little piece.” The second sonata (also called *Kindersonate*) was finished on 19 June and, finally, on 24 June the third as well.

After playing through the new pieces, Clara Schumann noted in her diary on 2 July that they were children's sonatas “for piano-playing children of a practically non-existent kind,” possibly judging the pieces to be too difficult for the young. This is perhaps why, looking back at the year 1853, Schumann assigned a new basic concept to the Three Sonatas op. 118 in his work catalogue: “Children's Scenes for Piano in G major. – 2 Easy Piano Sonatas for the Young.” In the above-mentioned letter of 21 July to the publisher Schubert, he even went further and discarded the sonata context to a certain extent for nos. 2 and 3 as well: “Moreover, I have fashioned the individual movements of the sonatas in such a way that they can also be published as independent pieces.”

The Sonatas are dedicated to Schumann's three eldest daughters. It is generally assumed that they represent a kind of musical character study of the three children and show the composer as a loving father as well. Schumann's first biographer, Joseph von Wasielewski, who was very close to the composer during his last years, reports that Schumann did not have the gift of “focusing his attention deeply and at length” on his children. But one can deduce from many documents that he manifested great concern for their upbringing, as well as for their personal and musical development, no doubt more than was customary for middle-class fathers in the 19<sup>th</sup> century. He even inquired about them in several letters from the sanatorium in Endenich. The *Erinnerungs-*

*büchelchen für unsere Kinder* (Little Book of Memories for our Children), which Schumann had begun in February 1846, is an eloquent testimony to his interest and contains the following characterisations of the three little dedicatees:

Marie (1841–1929): “Cheerful, lively character, docile, easy to guide through kindness, cuddlesome, good-natured, loving [...]. Marie's musical talent is emerging more and more; she shows pleasure and love, has a good ear and an excellent memory.”

Elise (1843–1928): “Obstinate, very unruly, often had to be spanked [...] but can be exuberantly merry [...] also often withdrawn, as if pondering something [...]. Lieschen also takes great delight in music.”

Julie (1845–72): “Julie is developing more slowly, perhaps because she was given a nurse too late, and at the age of 13 months she can neither walk nor say much more than ‘Papa.’ But music makes a great impression on her [...]. A delicate, sensitive little plant.”

It is certainly no coincidence that the last movement of the Sonata for Marie, *Traum eines Kindes* (A Child's Dream), interweaves a lovely reminiscence of the beginning of the Sonata for Julie. According to Marie's youngest sister Eugenie (1851–1938), Marie's thoughts were always focused on the well-being of her siblings: “You only felt content, wrote Eugenie Schumann in her *Erinnerungen* (Stuttgart, 1925), “when you could attend to our mother and to us from morning till night.”

As was his custom, Schumann tried to find a publisher immediately after completing the work. While it would seem only natural to us today that the *Sonaten für die Jugend* should be published by the same firm that released op. 68, 85 and 109, this was by no means the case for Schumann. Instead, he offered them first to the publisher Johann André in Offenbach in July 1853. Only after André sent him a rejection letter on 11 July did Schumann turn to Julius Schubert in Hamburg. Since he had enjoyed great success with the *Album für die Jugend*, he accepted the new

work without hesitation, apparently seeing it as a continuation of the Album and no doubt expecting a similar success. He tried to lower the buying price, but Schumann explained to him that he “would not budge from the honorarium” (“Briefbuch” no. 2292, 28 July 1853).

Interestingly, on 31 July the publisher addressed a request to Schumann, “supply me with one more page [i. e. movement] for the first sonata – with that the 3 sonatas will have twelve pieces, which will be published individually later [...]. only one page, it can be anything – just eliminate the unlucky number eleven for me!” (This letter and the following letters of Schubert cited in Roe-Min Kok, *Negotiating Children’s Music. New Evidence for Schumann’s “Charming” Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Amazingly, Schumann accepted this suggestion without demur and, on 7 August, sent him the *Puppenwiegenlied*, written two days earlier.

A dispute ultimately did arise concerning the titles of the individual pieces. The disagreement began with Schubert’s letter of 8 August: “The names of the 12 pieces in these 3 sonatas seem to me, and certainly in general [to the general public], inadequate. Please, please give every piece a name.” The outer movements of the first two sonatas and the second movement of the Sonata no. 3, as Schubert put it, “cry to the father for a name, for which I (who will send and sell the children in the world) ask you earnestly.” Schumann categorically rejected this in his letter of 13 August, as he felt that it was utterly impossible “to find names for movements for which I would not [already] have a specific *Lied* in mind.” From the further correspondence, it emerges that at this point in time, only the middle movements of the first two sonatas and the last two movements of Sonata no. 3 had titles. All the others had only been given German performance instructions such as *Lebhaft*, *Munter* and *Ausdrucksvoll*. Nevertheless, Schumann ultimately complied with the publisher’s request and “invented” new headings for the closing movements of Sonatas nos. 1

and 2. He gave the title *Allegro* to each of the opening movements, and *Andante* to the second movement of Sonata no. 3 – the “classical” titles of corresponding sonata movements.

The publication of the pieces was delayed, even though Schubert had already advertised the new work in the journal *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* of 20 October 1853 (“This album of piano sonatas for the young is fashioned similarly to the widely distributed Album for Little and Big Children published earlier, and which can be seen as its continuation”) and even though Schumann had already reminded the publisher upon sending the *Puppenwiegenlied* in early August that “it would perhaps be good if the sonatas were to appear before the Christmas season.” The Leipzig engravers Paëz did not send the proofs until November. On 20 November Schumann lamented: “It seems scarcely possible that all three sonatas can be finished before Christmas [...]. The engraver has sent me nothing but the little sonata. [...] The engraving is so faulty that one proof-reading is not enough.” (Cited in McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*, p. 502.) Ultimately, the first copies were brought out shortly before Christmas 1853 after all, but it was now clearly too late for the holiday gift market.

The reception of the work never quite surmounted this ill-starred release. There was not one review of the sonatas in the various music journals, and Schubert’s attempt to make them better known by adding them to the *Album für die Jugend* in 1859 as *III. Abtheilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* (3<sup>rd</sup> Book / 12 Larger Pieces in 3 Sonatas for the More Accomplished) did not change anything. This is particularly deplorable since all three sonatas radiate a strongly Schumannesque spirit, an abundance of charm and soulful expressiveness. In each and every movement, they contain melodic, rhythmic and harmonic subtleties which make them ideal for home music-making. However, even if Schumann conceived and intended them as instructional pieces, they are only of limited use in teach-

ing (perhaps the Sonatas nos. 2 and 3 for more advanced students).

More comprehensive information on the sources and the edition can be found in the *Comments* at the end of this publication. Markings missing in the sources but considered as musically indispensable or legitimated through analogy were placed in parentheses. Fingerings in italics were borrowed from the first edition.

We wish to extend our warmest thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* that have placed copies of the sources at our disposal.

Berlin, autumn 2009  
Ernst Hertrich

## Préface

Après le grand succès de l'*Album für die Jugend* op. 68 (Album pour la jeunesse), Robert Schumann se sentit visiblement la vocation d'écrire de nouvelles œuvres pédagogiques, ce qui était tout à fait au goût du temps. Ainsi composa-t-il en 1849 le *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Album de chansons pour la jeunesse) et les *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85 (Douze pièces pour piano à quatre mains pour petits et grands enfants), et tout de suite après les *Ball-Szenen* op. 109 (Scènes de bal), également à quatre mains. En 1853 parurent *Sechs leichte Tanzstücke* (Six pièces de danse faciles) à quatre mains sous le titre de *Kinderball* (Bal des enfants) et sous le numéro d'opus 130 ainsi que les *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (Trois sonates pour la jeunesse) que nous présentons ici comme nouvelle édition «Urtext». Cependant, aucune de ces œuvres ne permit à Schumann de renouer avec le succès qu'il avait connu grâce à l'*Album für die Jugend*. N'ayant pas été pensées dès leur origine pour une interprétation en concert, elles ne trouvèrent pas non plus la reconnaissance en tant que répertoire pédagogique, alors même que Schumann avait conçu les trois Sonates opus 118 expressément dans ce but. Dans une lettre du 15 juillet 1853 à l'éditeur Schubert à Hambourg, il les décrit comme «composées pour les jeunes pianistes, progressant petit à petit jusqu'à un niveau difficile» et exprime sa conviction que «les ventes n'auront rien à envier à celles de l'*Album für die Jugend*». Lorsque six jours plus tard il envoie le manuscrit à l'éditeur, il relativise cependant ce propos concernant l'opus 68 et déclare: «Vous trouverez ci-joint 3 sonates. Il s'agit de quelque chose de tout à fait différent de l'*Album für die Jugend*. Il faut aussi habituer la jeunesse à interpréter des pièces de plus grande envergure, et ces morceaux sont là pour ça.»

Selon les annotations figurant dans son *Projectenbuch*, Schumann avait eu dès les années 1849 à 1851 le projet d'écrire «des sonates pour enfants à 2 mains». Ces trois petites pièces ne furent pourtant composées qu'à l'été 1853, plus précisément entre le 11 et le 24 juin 1853, selon des annotations figurant dans son *Haushaltbuch*: le 11/12, il terminait le n° 1 qu'il désigne *Kindersonate* (Sonate pour enfants) (la *Puppenwiegenlied* – Berceuse pour une poupée – terminée le 5 août, n'y figurait pas encore, cf. ci-dessous), le 15 juin, le 1<sup>er</sup> mouvement du n° 2, suivi le 16 juin du «canon et [du] 3<sup>e</sup> petit mouvement». Le 19 juin, la seconde sonate était achevée (également sous le titre de *Kindersonate*) et le 24 juin enfin, la troisième.

Après avoir effectué une première lecture de ces nouveaux morceaux, Clara Schumann note le 2 juillet dans son journal que ce sont des sonates «pour des enfants pianistes comme il n'en existe sans doute pas», ce en quoi elle voulait probablement dire qu'elles étaient trop difficiles pour des enfants. C'est peut-être la raison pour laquelle Schumann, lorsqu'il énuméra les trois Sonates op. 118 dans son catalogue de compositions pour 1853, les considéra rétrospectivement sous un angle différent: «Scènes d'enfant pour piano-forte en sol majeur – deux sonates faciles pour la jeunesse pour piano-forte». Dans sa lettre du 21 juillet à l'éditeur Schubert déjà citée précédemment, il va même encore plus loin et dissout, également pour les numéros 2 et 3, dans une certaine mesure le lien qui en fait intrinsèquement des sonates: «J'ai d'ailleurs parachevé les différents mouvements des sonates de telle sorte qu'ils puissent également être édités séparément.»

Les trois Sonates sont dédiées à ses trois filles aînées. Selon une opinion généralement admise, elles représentent d'une certaine manière des portraits psychologiques des trois enfants et donnent aussi du compositeur une image de père aimant. Joseph von Wasielewski, premier biographe de Schumann dont il fut très proche au cours des dernières années de sa vie, rapporte pourtant qu'il n'a jamais eu le don «de s'occuper intensément et en permanence» de ses en-

fants. Cependant, de nombreux documents attestent qu'il était très attentif à leur croissance et à leur développement personnel et musical, bien davantage que cela n'était le cas généralement pour les pères dans la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle. Même depuis l'institution d'Endenich, il s'enquiert d'eux dans plusieurs de ses lettres. Le *Erinnerungsbüchelchen für unsere Kinder* (Petit livre de souvenirs pour nos enfants) que Schumann commença en février 1846 en est un témoignage éloquent. Les trois petites dédicataires y sont décrites de la manière suivante:

Marie (1841–1929): «Caractère gai et vif, peu obstinée, facile à manier par la douceur, câline, agréable, gentille [...]. Le talent musical de Marie se dévoile de plus en plus: elle a l'envie, la passion, une bonne oreille ainsi qu'une excellente mémoire.»

Elise (1843–1928): «Têtue, très mal élevée, a souvent tâté de la baguette [...] mais peut aussi être drôle et pleine d'entrain [...] souvent aussi méditative, comme si elle réfléchissait à quelque chose [...]. Notre petite Elise a elle aussi beaucoup de goût pour la musique.»

Julie (1845–72): «Julie se développe plus lentement, peut-être parce qu'elle a eu sa nourrice trop tard. À treize mois, elle ne sait ni marcher ni dire grand-chose de plus que "Papa". Par contre, la musique lui fait très forte impression [...]. En tout cas, une petite plante délicate et sensible.»

Le dernier mouvement de la sonate à Marie, intitulée *Traum eines Kindes* (Rêve d'enfant) recèle non sans raison une réminiscence merveilleuse du début de la sonate à Julie: selon sa plus jeune sœur Eugénie (1851–1938), les pensées de Marie étaient entièrement dévolues au bien-être de ses frères et sœurs. «Tu ne te sentais bien», écrit Eugénie Schumann dans ses *Erinnerungen* (Stuttgart, 1925), «que lorsque tu pouvais t'occuper de notre mère, de nous, du matin au soir.»

Comme souvent, Schumann s'occupa de la publication de l'œuvre aussitôt après l'avoir composée. Même s'il nous semble évident aujourd'hui que les *Sonaten für die Jugend* soient parues chez



le même éditeur que les op. 68, 85 et 109, cela n'était absolument pas le cas pour Schumann. Au contraire, en juillet 1853 il les proposa d'abord à l'éditeur Johann André d'Offenbach dont il reçut cependant une réponse négative le 11 juillet. C'est ensuite seulement que Schumann se tourna vers Julius Schubert à Hambourg. Ce dernier avait fait de très bonnes affaires grâce à l'*Album für die Jugend* et accepta donc aussitôt la nouvelle œuvre, qu'il considérait visiblement comme une suite, et dont il attendait un succès similaire. Il tenta bien de négocier les honoraires à la baisse, mais Schumann lui expliqua qu'il «ne pouvait rien retrancher aux honoraires» («Briefbuch» n° 2292, 28 juillet 1853).

Il est intéressant de noter que l'éditeur demanda à Schumann par une lettre datée du 31 juillet «de fournir encore une page pour la première sonate, afin que les 3 sonates fassent 12 morceaux qui pourront être ensuite édités séparément, tout à fait selon vos indications [...], une seule page donc, quelle qu'elle soit – faites simplement en sorte de m'épargner le funeste chiffre 11!» (Cette lettre de Schubert ainsi que les suivantes sont citées d'après Roe-Min Kok, *Negotiating Children's Music. New Evidence for Schumann's «Charming» Late Style*, in: *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.) Étonnement, Schumann accéda à cette demande sans rechigner et envoya à l'éditeur dès le 7 août la *Puppenwiegenlied* composé deux jours plus tôt.

Par contre, les titres des différentes pièces donnèrent lieu à de grandes discussions, qui commencèrent par la lettre de Schubert du 8 août: «Les intitulés des douze pièces de ces trois sonates me paraissent, et certainement à tout le monde, insuffisants. S'il vous plaît, je vous en prie, donnez un nom à chacune.» Les premier et dernier mouvements des deux premières sonates et le second mouvement de la sonate n° 3 suppliaient «leur père de leur donner un nom, ce dont je le prie instamment (moi qui ai pour mission de les envoyer et les vendre de par le monde)». Schumann, dans sa lettre du 13 août, commença par refuser catégoriquement, car il était tout à fait impossible «de trouver des

noms à des morceaux pour lesquels justement, aucune chanson particulière n'a présidé à l'inspiration créatrice.» Comme il ressort de la suite des échanges épistolaires, à ce moment précis, seules les parties centrales des deux premières sonates ainsi que les deux derniers mouvements de la sonate n° 3 possédaient un titre. Tous les autres morceaux étaient pourvus de simples indications de jeu allemandes telles que *Lebhaft* (animé), *Munter* (gai) ou *Ausdrucksvoll* (expressif). Finalement, Schumann se rendit malgré tout aux souhaits de l'éditeur et «inventa» pour les derniers mouvements des première et deuxième sonates de nouveaux titres. Les trois premiers mouvements furent tous désignés par *Allegro*, le second mouvement de la sonate n° 3 par *Andante* – appellations «classiques» des mouvements de sonates correspondants.

Bien que Schubert ait annoncé cette nouvelle œuvre dès le 20 octobre 1853 dans la revue *SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT* («cet album proposant des sonates pour piano pour la jeunesse se présente de manière identique à l'Album pour petits et grands enfants déjà paru et largement diffusé, et peut en être considéré comme la suite»), et bien que Schumann ait prévenu début août, dès l'envoi du *Puppenwiegenlied*, «qu'il serait peut-être bon de faire paraître les sonates avant la période de Noël», la publication des trois Sonates traîna en longueur. Les premières épreuves des plaques ne furent envoyées pour correction par Paëz, les graveurs de Leipzig, qu'en novembre. Le 20 novembre, Schumann se plaignait: «Il paraît à peine possible que les trois sonates puissent être terminées avant Noël [...]. Le graveur ne m'a encore rien envoyé d'autre que la petite sonate [...] et [...] la gravure est tellement incorrecte qu'une seule correction ne suffira pas» (cité d'après McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*, p. 502). Pour finir, les premiers exemplaires parurent malgré tout juste avant Noël 1853, mais il était bien sûr trop tard pour faire des affaires à l'occasion des fêtes.

Ainsi se déroula le ratage initiale au seuil de l'histoire d'une réception qui ne

s'en remit jamais vraiment. L'œuvre ne fit l'objet d'aucun compte rendu dans les différentes revues musicales. Même la tentative de Schubert de la faire connaître en 1859 en l'associant à l'*Album für die Jugend* sous la forme d'une *III. Abtheilung / 12 grössere Stücke in 3 Sonaten für Gereifere* (III<sup>e</sup> partie / 12 pièces plus vastes en 3 sonates pour les élèves avancés) n'y changea rien. Cela est d'autant plus regrettable que les trois sonates, pleines d'esprit et de sensibilité, respirent l'esprit schumannien. Chaque mouvement recèle des subtilités mélodiques, rythmiques et harmoniques qui en font un répertoire de choix pour jouer de la musique en cercle restreint. Pour l'enseignement cependant, auquel Schumann les destinait et les avait conçues, elles ne peuvent être utilisées que de façon limitée, peut-être les sonates 2 et 3, avec des élèves avancés.

Pour plus de précisions au sujet des sources et de l'édition, on se reportera aux *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce recueil. Les signes manquant dans les sources, mais nécessaires musicalement ou fondés sur l'analogie, ont été mis entre parenthèses. Les doigtés en italique sont issus de la première édition.

Que toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* et qui ont mis à disposition des copies des sources soient ici chaleureusement remerciées.

Berlin, automne 2009

Ernst Hertrich