

XII ÉTUDES SYMPHONIQUES

Dédiées à son ami William Sterndale Bennett à Londres

Komponiert 1834 · Erschienen 1837

Thème

Andante $\text{♩} = 52$
legatissimo

Opus 13

^{*)} In der Erstausgabe folgende Fußnote:
Die Melodie stammt von einem Amateur.
(Original franz.)

^{*)} In the first edition the following note:
The melody was composed by an amateur.
(Original in French.)

^{*)} Dans la première édition l'annotation suivante:
Les notes de la mélodie sont de la Composition
d'un Amateur.

ÉTUDES EN FORME DE VARIATIONS

49

Dédiées à son ami William Sterndale Bennett

Édition nouvelle · Erschienen 1852

Thema

Andante ♩ = 52

Opus 13

The musical score for 'Thema' is presented in four systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and a *Pedale* instruction. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) features a *tr.m.d.* (trill mezzo-dolce) marking. The fourth system (measures 13-45) concludes with a *ritardando* and *attacca* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

CONCERT SANS ORCHESTRE

À Monsieur Ignace Moscheles
Komponiert und erschienen 1836

Opus 14

Allegro brillante $\text{♩} = 76$

Pedale

sempre rinforzando la melodia

pp Pedale

GRANDE SONATE

À Monsieur Ignace Moscheles
Deuxième Édition · Erscheinien 1853

Opus 14

Allegro $\text{♩} = 58$

f *Pedale*

p

pp *Pedale*

KINDERSZENEN

Leichte Stücke für das Pianoforte

Komponiert 1838 · Erschienen 1839

Von fremden Ländern und Menschen

M. M. $\text{♩} = 108$ Opus 15

1.

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system continues the melody. The third system features a ritardando (ritard.) marking and a triplet of eighth notes. The fourth and fifth systems conclude the piece with a final cadence.

*) Zur Frage, ob die ♩ nachschlagend zu spielen sind oder nicht, siehe Bemerkungen.

*) See the Comments for discussion of whether the ♩ are to be played after the final ♩ of the triplet group.

*) Concernant la question de savoir s'il faut jouer les ♩ derrière la 3^{me} note du triplet, cf. Remarques ou Commentaires.

KREISLERIANA

Fantasia

Seinem Freunde F. Chopin zugeeignet
Komponiert und erschienen 1838

Opus 16

1. **Äußerst bewegt**

f

Pedal

3

5

7

9

11

12

*) Siehe Bemerkungen.

**) In der Erstausgabe von 1838 (E1) keine Wiederholung von T. 1-3.

*) See Comments.

**) The first edition of 1838 (E1) lacks repeat of M. 1-3.

*) Cf. Remarques ou Commentaires.

**) Dans la première édition de 1838 (E1), pas de reprise de M. 1-3.

Vorwort

Mit dieser sechsbändigen Ausgabe wird Robert Schumanns (1810–56) Œuvre für Klavier solo vollständig und nach kritisch-wissenschaftlichen Grundsätzen ediert vorgelegt – erstmals seit der 1879 bis 1893 von Clara Schumann herausgegebenen Gesamtausgabe. Die insgesamt 38 Werke sind nach aufsteigender Opuszahl angeordnet (zwei ohne Opuszahl überlieferte Kompositionen stehen am Ende von Band VI). Auch wenn diese Abfolge keine strenge chronologische Ordnung darstellt und zusammengehörige Gattungen oder Werkgruppen „auseinandergerissen“ werden, so erlaubt sie doch eine schnelle Orientierung.

Der vorliegende Band III enthält die Opera 13–16. Sie sind in der Zeit zwischen Herbst 1834 und Frühjahr 1838 entstanden und zwischen 1836 und 1839 im Druck erschienen. Drei der vier Werke – Op. 13, 14 und 16 – ließ Schumann später in korrigierten Neuauflagen erscheinen. Bei Op. 13 und 14 sind die Unterschiede zwischen den jeweiligen Fassungen so einschneidend, dass beide Fassungen vollständig wiedergegeben werden.

Symphonische Etüden op. 13

Die Entstehungsgeschichte der *Symphonischen Etüden* ist recht kompliziert und vollzog sich in mehreren, anscheinend voneinander unabhängigen Phasen. Im April 1834 hatte Schumann Ernestine von Fricken kennengelernt und sich bereits im September heimlich mit ihr verlobt. Ernestines Vater, Freiherr Ignaz Ferdinand von Fricken, schickte ihm noch im gleichen Monat Variationen über ein eigenes Thema – wahrscheinlich für Flöte und Klavier. Schumann reagierte darauf mit Brief vom 19. September recht kritisch, er hatte vor allem am Thema selbst einiges auszusetzen. Vielleicht um dem Vater der Braut einen Gefallen zu erweisen, begann er dennoch, seinerseits Variationen

über dieses Thema zu schreiben. In besagtem Brief an von Fricken schrieb er, er wolle sie „pathetische“ nennen und habe versucht, „das Pathetische, wenn etwas davon drinnen ist, in verschiedene Farben zu bringen“. In den frühesten erhaltenen Autographen zu Op. 13 sind die einzelnen Stücke tatsächlich auch noch als „Variation“ statt „Etüde“ bezeichnet, Nr. XII als „Finale“. Dieses Finale bereitete Schumann offenbar einige Probleme. Am 28. November schrieb er an von Fricken: „Mit meinen Variationen steh' ich noch am Finale. Ich möchte gern den Trauermarsch [im frühesten Autograph ist das Thema als *Marcia funebre* bezeichnet] nach und nach zu einem Siegeszug steigern u. überdies einiges dramatisches Interesse hineinbringen, komme aber nicht aus dem Moll, u. mit der ‚Absicht‘ beim Schaffen trifft man oft fehl und wird zu materiell.“ Wie Schumann selbst später in einem Rückblick im Tagebuch vermerkt, hat er dann „die *Etudes Symphoniques* [...] in den Wintermonaten [1834/35] in's Reine geschrieben“.

Diese Reinschrift ist am Ende mit *18 Januar 1835* datiert und enthält eine Widmung an *Madame la Baronne de Fricken née Comtesse de Zedwitz*. Variationen über ein Thema des Vaters sollten der Mutter gewidmet und von der Tochter gespielt werden – die Familie der Verlobten in einem Werk vereint. Das Manuskript enthält nur die Etüden I, II, IV, V, X und XII sowie die fünf im Anhang zur früheren Fassung in unserer Ausgabe wiedergegebenen Variationen, dazu noch ein unvollendet gebliebenes Stück, das im Anschluss an diese fünf Variationen abgedruckt ist. Die Arbeit scheint für Schumann damit zunächst abgeschlossen gewesen zu sein, denn er ließ nach der Vorlage dieses Manuskripts eine Abschrift anfertigen, die allerdings im weiteren Verlauf der Werküberlieferung keine Rolle mehr spielen sollte und heute nicht mehr nachweisbar ist. Am 22. Dezember 1835 bot er Breitkopf & Härtel „brillante Sonaten“, „Variations symphoniques“ und „Fasching“ (*Carnaval* op. 9) an. Zum ersten Mal tauchte dabei das Epitheton „symphoniques“ auf, das in der Folge

zum charakteristischen Kennzeichen dieser Stücke wurde. Für die Benennung als *Etüden* entschied er sich erst später, um bei der Veröffentlichung von 1852 wieder zur ursprünglichen Bezeichnung als *Variationen* zurückzukehren.

Nachdem der Verlag Breitkopf & Härtel sich nicht zu einer Übernahme des neuen Opus entschließen konnte, wandte sich Schumann im Februar 1836 an Haslinger in Wien, der das Werk schließlich in Verlag nahm. Vielleicht schickte Schumann dann zunächst noch die erwähnte Abschrift als Stichvorlage nach Wien, denn es ist eher unwahrscheinlich, dass zu diesem Zeitpunkt bereits die endgültige Fassung mit den sechs zusätzlichen Etüden III, VI–IX und XI vorlag. Im Brief an Haslinger ist zwar bereits von „Etüden de Davidsbund“, und nicht mehr – wie noch in dem an Breitkopf – von Variationen die Rede, sie scheinen jedoch noch nicht endgültig geordnet gewesen zu sein. Denn in einem Brief vom 13. Juni fragte Haslinger bei Schumann wegen der definitiven Reihenfolge der Etüden nach. Erst die erhaltene Stichvorlage, eine weitere Abschrift, enthält sämtliche zwölf Stücke und ordnet sie in der endgültigen Reihenfolge an. Sie wurde daher wohl nach dem 13. Juni 1836 an den Verlag geschickt. Die einzelnen Nummern sind darin nun als *Étude* I–XII bezeichnet. Ob, wie gelegentlich vermutet wird, diese Umbenennung und vielleicht sogar die Entstehung der nachkomponierten Etüden etwas mit Schumanns Zusammentreffen mit Chopin im September 1835 und 1836 zu tun hat, muss Spekulation bleiben. Immerhin aber notierte sich Schumann am 18. September 1836, vier Tage nach der zweiten Begegnung, in seinem Tagebuch: „Etuden componirt mit großer Lust u. Aufregung. Den ganzen Tag am Clavier.“ Dass es sich dabei um einige der nachkomponierten Stücke handelte, ist zumindest nicht auszuschließen.

Aus verschiedenen Gründen verzögerte sich die Drucklegung der *Symphonischen Etüden* erheblich. Erst am 17. Mai 1837 schickte Haslinger Korrekturfahnen an Schumann, die dieser erst am 6. Juni zurücksandte. Dann ging

es allerdings recht rasch und noch im selben Monat lagen die ersten gedruckten Exemplare vor. Das Werk war nun *à son ami William Sterndale Bennett à Londres* gewidmet, dem englischen Pianisten, Dirigenten und Komponisten, der 1836/37 am Konservatorium in Leipzig bei Mendelssohn studiert und in dieser Zeit zu Schumanns engerem Freundeskreis gezählt hatte. Die im Autograph enthaltene Widmung an *Madame la Baronne de Fricken* hatte Schumann fallen gelassen. Er hatte bereits im Spätsommer 1835 mit Ernestine von Fricken gebrochen und die Verlobung gegen Jahresende aufgelöst. Die Werkentwicklung der *Symphonischen Etüden* spiegelt so gesehen auch die Geschichte einer gescheiterten Liebesbeziehung wider. Im Erstdruck des Werkes taucht nicht einmal mehr der Name des Vaters als des Themagebers auf, sondern es ist nur noch darauf hingewiesen, dass das Thema auf einen Liebhaber zurückgeht („les notes de la mélodie sont de la composition d'un Amateur“).

Beim Publikum hatten es die *Symphonischen Etüden* zunächst nicht leicht. Clara Wieck spielte drei Stücke daraus bei ihrem Konzert am 13. August 1837 in Leipzig. Schumann schrieb ihr dazu in einem Rückblick am 11. Februar 1838: „Nur zweimal hab ich Dich in zwei Jahren [spielen] gehört [...] es ist mir aber vorgekommen, als wäre es das Vollendetste, was man sich nur denken kann; wie Du die Etüden von mir gespielt hast, vergeße ich Dir nicht, das waren lauter Meisterstücke, wie Du sie hinstelltest – das Publicum kann das nicht zu würdigen verstehen.“

Die *Symphonischen Etüden* gehören zusammen mit den Klavierwerken op. 5, 6, 14 und 16 sowie dem *Liederkreis* op. 39 zu den Kompositionen, die Schumann in den Jahren 1849–53 noch einmal neu erscheinen ließ und dabei in unterschiedlichem Maße überarbeitete. Diese Neufassungen waren in der Schumann-Literatur schon sehr früh Gegenstand zahlreicher Interpretationsversuche. Fast alle Arbeiten, die sich damit beschäftigen, suchen den Grund dafür in Schumanns geänderten ästhetischen

Anschauungen, geben aber keine Antwort auf die Frage, warum er gerade diese sechs Werke einer Revision unterzog. Verschiedene Indizien weisen jedoch darauf hin, dass die jeweilige verlegerische Situation der sechs Opera die Ursache für die Neuausgaben war: Op. 5 und 6 waren bei Robert Friese in Leipzig erschienen, der eigentlich kein Musikalien-, sondern Buchhändler war. Wie Schumann am 5. November 1842 an den Musikverleger Hofmeister schrieb, meinte er offenbar, dass die beiden Werke hauptsächlich deswegen „fast gar nicht bekannt worden sind, was sich gewiß ändern würde, sobald sich ein ordentlicher Verleger dafür interessirte“. Die vier anderen Werke waren zwischen 1836 und 1842 beim Wiener Musikverlag Haslinger herausgekommen. Nach dem Tod von Tobias Haslinger (1842) hatte dessen Sohn Carl sich jedoch mehr und mehr auf Wiener Tanzmusik spezialisiert. Als Schumann ihm am 30. März 1845 eine vierhändige Fassung von *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52 und ein Heft Lieder anbot, erhielt er eine Absage. Die Veränderung der Haslingerschen Verlagspolitik nahmen auch deutsche Verleger wahr. Julius Schubert in Hamburg versuchte, Haslinger Op. 13, 16 und 39 abzukaufen, hatte aber nur mit den *Symphonischen Etüden* op. 13 Erfolg.

Für die Neuausgabe nahm Schumann eine ganze Reihe von Veränderungen vor. Die Stichvorlage – offenbar ein korrigiertes Exemplar der Fassung von 1837 – hatte er dem Verlag bereits am 3. November 1849 zukommen lassen; aus nicht mehr ganz nachvollziehbaren Gründen erschien die revidierte Fassung jedoch erst im Februar 1852. Sie sorgt bis heute in der pianistischen Praxis für einige Verwirrung: In manchen äußerlichen Dingen geht sie wieder auf jene Gestalt zurück, in der die handschriftlichen Quellen diese Komposition überliefern – die einzelnen Stücke sind wieder als „Variation“, die letzte Nummer wieder als „Finale“ bezeichnet. Das Titelblatt enthält den Vermerk *Edition nouvelle revue par l'Auteur*; es behielt zwar die eingeführte Bezeichnung „Étu-

des“ bei, der Zusatz „Symphoniques“ entfiel jedoch und wurde durch die Ergänzung „en forme de Variations“ ersetzt; trotzdem hält sich bis heute der Titel *Études Symphoniques* oder *Symphonische Etüden*. Die Etüden III und IX der 1837 veröffentlichten Fassung, ohnehin erst in einem späteren Stadium komponiert, hatte Schumann wieder gestrichen, bei Variation IX (Étude XI) hatte er den Einleitungstakt getilgt und im Finale (Étude XII) einige formale Eingriffe vorgenommen. Die übrigen Stücke sind bis auf Kleinigkeiten unverändert geblieben.

In der zeitgenössischen Fachpresse wurde von den Änderungen dieser „Edition nouvelle“ zunächst keine Notiz genommen. Erst Wilhelm Joseph von Wasielewski in seiner Biographie von 1858 und Adolf Schubring in seinen 1861 in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK publizierten *Schumanniana. Nr. 3: Neue Ausgaben von Schumann'schen Clavierwerken der ersten Periode* setzten sich damit eingehender auseinander. Schubring behauptete in seinem Aufsatz, bei den formalen Eingriffen im Finale handele es sich möglicherweise „blos um ein Versehen“. Das ist jedoch höchst unwahrscheinlich; im Briefwechsel zwischen Schumann und Schubert ist davon nicht die Rede, und Schumann hätte ein solches „Versehen“ wohl kaum hingenommen. Andererseits hatte Schubring offenbar die Möglichkeit, das oben erwähnte Korrektorexemplar Schumanns zur zweiten Fassung einzusehen. Nach seinen Angaben enthielten in diesem Korrektorexemplar auch die beiden Etüden Nr. III und IX Korrektur-eintragungen von Schumann, der sich offenbar erst später entschloss, diese beiden Stücke in der Neuausgabe wegzulassen. Schubring gab 1861 eine dritte Ausgabe heraus, die die beiden Fassungen miteinander verband und dazu führte, dass in der heutigen Praxis zwar normalerweise die Fassung von 1852 gespielt wird, häufig aber mit den Etüden III und IX aus der Fassung von 1837 und fast immer mit dem gestrichenen Einleitungstakt zu Variation IX. Eine solche Vermischung der beiden Fassungen ist jedoch kaum ver-

tretenbar. Daher sind in unserer Ausgabe in der Fassung von 1852 die beiden Etüden III und IX sowie der bewusste Einleitungstakt entgegen früheren Ausgaben nicht mehr wiedergegeben. Sie gehören in einen anderen historischen Zusammenhang.

Klaviersonate f-moll op. 14

Wie in den vorstehenden Anmerkungen zu den *Symphonischen Etüden* dargestellt, gehört auch Schumanns Opus 14 zu seinen nicht wenigen Werken, die in zwei Fassungen vorliegen – in diesem Fall einmal als *Concert sans Orchestre*, erschienen 1836, und zum anderen als *Grande Sonate*, erschienen 1853. Wie das erhaltene Autograph ausweist, war das Stück ursprünglich als fünfsätziges Sonate konzipiert. Das Manuskript ist am Ende mit *5^{ten} Juni 1836* datiert. Das bedeutet, die f-moll-Sonate entstand nach der g-moll-Sonate, die zwar die höhere Opuszahl 22 erhielt, weil sie erst 1839 im Druck erschien, die aber bereits im Oktober 1835 fertig vorlag – zumindest vorläufig, ohne den nachkomponierten neuen Finalsatz.

Das ganze Werk ist durchzogen vom Motiv eines *Andantino de Clara Wieck*. Es wird gleich zu Beginn des Kopfsatzes vorgestellt, bildet dann die Grundlage des Variationensatzes und taucht außerdem noch im Scherzo II und mehrmals in einer frühen Fassung des Finalsatzes auf. Dass Schumann ein Motiv Claras in die Sonate einbaute, hatte seinen guten Grund: Nach dem Zwischenspiel der Verlobung mit Ernestine von Fricken (siehe das *Vorwort* zu Opus 13) hatte sich im Sommer 1835 seine Beziehung zu der damals noch keine 16 Jahre alten Clara Wieck wieder vertieft. „Tägliches Beisammensein mit Klara“, notierte er in seinem *Leipziger Lebensbuch II*, einem Tagebuch für Oktober 1831 bis März 1833 und Rückblick vom 28. November 1838 auf die dazwischenliegende Zeit. Zahlreiche Eintragungen (für 1835) zeugen von der immer intensiver werdenden Beziehung – und von der Trennung, die der Vater Claras Mitte Februar 1836 erzwang und die eineinhalb Jahre lang dauern sollte: „Brief von

Wieck · Trennung von Klara · Trübes Jahr 1836 · Brief von Klara im Juni u. Auswechslung der Briefe · Im Sommer das Concert sans Orchestre componirt · Von Klara völlig getrennt nach eigenem Entschluß.“ Wie sehr Opus 14 mit all diesen Vorgängen, vor allem mit der Trennung verbunden ist, bestätigte Schumann auch noch einmal selbst in einem Brief vom 12. Februar 1838 an Clara, in dem er aufzählt, was er während des Getrenntseins alles unternommen habe, nämlich „4) habe ich ein Concert auf Dich gemacht – und wenn es Dir dieses nicht sagt, dieses, ein einziger Herzensschrei nach Dir, in dem Du übrigens am Ende noch gar nicht gefunden hast, dass Dein Thema in allen möglichen Gestalten zum Vorschein kommt (verzeih, der Componist spricht) – wahrhaftig, Du hast Manches gut zu machen und musst mich in Zukunft um so lieber haben!“

Am 8. März 1836 schrieb Schumann an den späteren Widmungsempfänger Ignaz Moscheles, er „habe eine neue Sonate geschrieben, der ich gern Ihren Namen vorsetzen möchte“. War die Sonate zu diesem Zeitpunkt also bereits fertig? Warum aber sind dann Entwürfe zum langsamen Satz und zum Scherzo I mit *April 1836* datiert, und warum hielt Schumann im *Leipziger Lebensbuch II* fest, das Stück sei „im Sommer“ 1836 entstanden? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Fest steht jedenfalls, dass der Verleger die neue Sonate zwar bereits mit Brief vom 30. März angenommen hatte, dass Schumann das Manuskript jedoch wieder zurückerhielt und das Werk im Frühsommer noch einmal revidierte, wobei vor allem der Schlusssatz von Grund auf neu gestaltet wurde (das Autograph enthält nur den Anfang der ursprünglichen Version des Finales, die neue ist auf anderem Papier notiert). Laut Datierung im Autograph war diese Revision am *5^{ten} Juni 1836* abgeschlossen.

In der Zwischenzeit hatte Schumann sich offenbar dazu entschlossen, nur drei der ursprünglich fünf Sätze des neuen Werkes drucken zu lassen und es nun als *Concert* zu bezeichnen. Was zu dieser Neukonzeption führte, ist unbe-

kannt. Die Idee scheint jedenfalls von Schumann selbst ausgegangen zu sein, denn in einem Brief Haslingers vom 13. Juni heißt es: „Ihre Idee mit dem Concert halte ich für die Zeit (mit der man doch immer gehen soll) sehr passend, und es soll mir lieb seyn [...] Nach meiner unmaßgeblichen verleger'schen Meynung dürfte wohl ein kurzes Vorwort [...] zweckmäßig seyn, worinn angedeutet, dass dieses Concert bloß für den Pianof. allein componirt worden sey, wenn sich dieses mit ein Paar Worte nicht auf dem Titel selbst ausdrücken ließ. Der Gegenstand ist neu, soll neu seyn, und die Bahn brechen.“ Möglicherweise kam Schumann im Zusammenhang mit dieser Anregung Haslingers auf die Idee, das Werk in der neuen, dreisätzigen Gestalt *Concert sans Orchestre* zu nennen. Am 2. Juli bat er um Korrekturabzüge bis zum 20. Juli, die er offenbar auch pünktlich erhielt und am 30. Juli zurückschickte. Die Ausgabe erschien dann bereits im September. Stich, Korrekturlesung, Druck und Herstellung hatten nicht mehr als drei Monate in Anspruch genommen. Außer den beiden Scherzi wurden auch zwei Variationen aus dem *Andantino de Clara Wieck* nicht in die gedruckte Ausgabe übernommen. Sie sind im Autograph ebenso wie die Scherzi durchgestrichen.

Die Kritik nahm die Sonate recht unterschiedlich auf. Schumann hatte 1836 noch keineswegs allgemeine Anerkennung gefunden. Auch Ignaz Moscheles, der als Widmungsempfänger natürlich eines der ersten Exemplare erhielt, brachte in seinem Dankesbrief durchaus zum Ausdruck, dass sich das Werk oberflächlichem Hören entziehe und nur dem verständlich sei, der „bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst“. Gegen den Titel wandte er ein, das Stück habe „weniger die Erfordernisse eines Concertes, und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate“. Zu den zahlreichen Dissonanzbildungen meinte er: „Die Vorhölle und Suspensionen, deren Entwicklung zuweilen erst im 2ten und 3ten Tacte sich erklären, sind oft herbe, obschon gerechtfertigt. Um dadurch nicht gestört oder beleidigt zu werden,

muß man ein erfahrener Musiker sein, der im Voraus erräth und erwartet, wie sich alle Widersprüche lösen.“ Schumann veröffentlichte den Brief in seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (24. Februar 1837) und schrieb dazu abschließend den folgenden, kurzen Kommentar: „So ist es. Macht euch aber, Florestan und Euseb [die von Schumann selbst erfundenen Personifikationen seiner Doppelnatur], eines so wohlwollenden Urtheils dadurch würdig, dass ihr auch künftighin so streng gegen euch selbst seid, wie so manchmal gegen Andere.“

1853 erschien bei Julius Schubert in Hamburg eine revidierte Fassung von Opus 14 als *Deuxième Edition* mit dem ursprünglichen Titel *Grande Sonate*, allerdings nur mit dem zweiten Scherzo. (Zu den Gründen, die zu dieser Neuausgabe führten, sei auf die entsprechenden Erläuterungen im *Vorwort* zu den *Symphonischen Etüden* op. 13 verwiesen.) Schubert hatte versucht, Haslinger Op. 13, 16 und 39 abzukaufen, hatte aber nur mit den *Symphonischen Etüden* op. 13 Erfolg. Von Opus 14 scheint er zunächst gar nichts gewusst zu haben; möglicherweise hat erst Schumann selbst ihn darauf aufmerksam gemacht. Jedenfalls heißt es in einem Brief Schuberts an Schumann vom 19. Mai 1850: „Das concert sans orchestre gehört mir; es erfolgt hierbei zur Correctur. Würden Sie geneigen ein Scherzo dazu zu componiren? Der Titel 3^{te} Sonate ist bereits von Ihnen bestimmt.“

Diese Briefstelle ist in zweierlei Hinsicht interessant: Erstens zeigt sie, dass Schumann offenbar von vornherein beabsichtigte, das Stück nun wieder mit dem Titel *Sonate* erscheinen zu lassen. Vielleicht hatte er sich doch die oben erwähnte Beanstandung des Widmungsempfängers Ignaz Moscheles zu Herzen genommen. Zweitens war es nicht Schumanns eigene Idee, bei der Neuausgabe des Werkes das Scherzo II der ursprünglichen Fassung wieder ans Licht zu holen, sondern die Idee wurde von außen an ihn herangetragen.

Für den 25. Oktober 1850 enthält Schumanns „Briefbuch“ folgenden Ein-

trag: „Schubert / Hamburg / d. Violoncellst. [der Violoncellostücke = op. 102] könne er für 18 Ld'or, das Scherzo zu d. Concert für 3 Ld'or haben.“ Ob man daraus schließen kann, dass Schumann das Stück zu diesem Zeitpunkt bereits an den Verlag geschickt habe, ist nicht ganz sicher. Das ganze Werk sandte er jedenfalls erst am 13. Juni 1852 nach Hamburg. Ursache für diese Verzögerung waren offenbar geschäftliche Schwierigkeiten, in die der Verlag geraten war und die dazu führten, dass er Schumann über längere Zeit Honorarzahlingen schuldig blieb.

Als Vorlage für Schuberts Ausgabe diente wahrscheinlich ein korrigiertes und mit Einlageblättern versehenes Exemplar der Haslinger-Ausgabe von 1836. Darauf weist zumindest eine Reihe von gemeinsamen Fehlern in den beiden Ausgaben hin. Für das neu hinzugekommene Scherzo dürfte Schumann wohl eine neue Vorlage angefertigt haben lassen. Am 5. Juni 1853, also fast genau ein Jahr, nachdem er die Stichvorlage an den Verlag gesandt hatte, schickte Schumann einen Brief „mit Corr. d. [Correcturen des] op. 14“ nach Hamburg. Im Juli konnte die Sonate endlich erscheinen. Wie die anderen, bereits vorher veröffentlichten Revisionen wurde auch die Neuausgabe der Sonate op. 14 von der zeitgenössischen Musikkritik nicht beachtet. Schumann selbst scheint ihr doch einiges Gewicht beigegeben zu haben, denn als Johannes Brahms ihn im September/Oktober in Düsseldorf besuchte, ließ er ihm von Clara ausgerechnet seine f-moll-Sonate vorspielen (Eintragung im *Haushaltbuch* vom 8. Oktober 1853).

Die augenfälligste Neuerung der Revision gegenüber der Ausgabe von 1836 ist natürlich die Einfügung des Scherzos. Dass Schumann ausgerechnet das Scherzo II auswählte, das nach den verschiedenen Beschriftungen im Autograph (*Scherzo 2^o. Promenade [...]* *Intermezzo*) zunächst nur als eine Art Zwischenstück gedacht war, kommt nicht von ungefähr – greift doch gerade dieses Stück zu Beginn das von Clara übernommene Thema auf, das in der Sonate eine so große Rolle spielt (siehe

oben). Im 1. Satz nahm Schumann eine ganze Reihe von einschneidenden Korrekturen vor; erstaunlicherweise wurde dabei an manchen Stellen sogar der ursprüngliche Text des Autographs wiederhergestellt. Im 3. und 4. Satz sind die Änderungen nur gering, obwohl man im Finale durch die Umschreibung des 6/16-Taktes in 2/4-Takt zunächst einen gegenteiligen Eindruck hat.

Verglichen mit den meisten der übrigen fünf oben erwähnten Werke, die Schumann zwischen 1849 und 1853 in revidierten Ausgaben neu erscheinen ließ, wurde Opus 14 in besonders starkem Maße verändert. Beide Fassungen, *Concert sans Orchestre* und *Grande Sonate*, sind daher in vorliegender Ausgabe vollständig wiedergegeben. Die zu Lebzeiten Schumanns nicht im Druck erschienenen Teile des Autographs, das ursprünglich erste Scherzo und zwei ausgeschiedene Variationen aus dem *Andantino de Clara Wieck*, sind im Anhang zu finden. Das Scherzo wurde erstmals 1866 von Johannes Brahms zusammen mit dem ursprünglichen Finale der g-moll-Sonate op. 22 beim Schweizer Verleger Rieter-Biedermann herausgegeben. Die beiden Variationen sind erstmals 1983 vom G. Henle Verlag im Anhang zur Vorgängeredition dieser Ausgabe im Druck veröffentlicht worden.

Kinderszenen op. 15

Die ersten Wochen des Jahres 1838 waren für Schumann eine gute, höchst kreative Zeit. Um den 9./10. Februar notierte er in sein Tagebuch: „Bis Freitag, unter Träumen, Arbeiten, Glückseligkeit, u. Componiren verlebt.“ Auch der sich zuspitzende Streit um seine Verlobung mit Clara Wieck konnte die Hochstimmung nicht beeinträchtigen. Im Gegenteil, die Situation schien ihn geradezu zu beflügeln, und die Kompositionen sprudelten nur so aus ihm heraus. Die *Novelletten* op. 21 entstanden und „an die 30 kleine putzige Dinger“, aus denen er, wie er dann am 17. März an Clara schrieb, „zwölf ausgelesen und“ die er „Kinderszenen“ genannt hat. Ein Teil

der anderen fand später möglicherweise Eingang in die *Bunten Blätter* op. 99 und die *Albumblätter* op. 124. Den ganzen Februar und März über finden sich im Tagebuch Eintragungen zu den neuen Stücken: „Abends ein Paar klein liebliche Kinderszenen“ (17. Februar), „das kleine Ding ‚Träumerei‘ componirt“ (24. Februar), „Abends wieder eine ‚Kinderscene‘ in F Dur [wahrscheinlich *Am Camin*]“ (25. Februar), „Ach – hin und her componirt u. manches Artige ‚Glückes genug‘ u. Polonaise zu den Novelletten“ (11. März).

In dem erwähnten Brief an Clara fällt auf, dass nur von zwölf Stücken die Rede ist. Ob das noch fehlende 13. Stück „nachkomponiert“ oder später auch aus bereits vorhandenen „ausgelesen“ wurde, ist nicht mehr festzustellen. Bereits vier Tage später jedenfalls schickte Schumann ein Manuskript an den Verlag Breitkopf & Härtel: „Die beifolgenden Kinderszenen empfehle ich Ihrem Wohlwollen; sie sollten erst den Anhang zu den Novelletten bilden, doch finde ich es passender, daß sie in einem aparten [d. h. in einem extra] Hefte erscheinen.“ Man einigte sich rasch auf ein Honorar von drei Louisd'or, und Schumann wünschte sich noch „Eile des Stiches und Druckes“.

Aus Gründen, die nicht nachvollziehbar sind, verzögerte sich die Drucklegung der Komposition trotz dieses Wunsches jedoch erheblich. Noch am 15. April 1838 hatte Schumann Clara in Aussicht gestellt, „die ‚Kinderszenen‘ werden wohl bis zu Deiner Ankunft [am 15. Mai] fertig“, und im August schrieb er an den Schriftsteller und Volksliedsammler Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, er werde „seinen Namen auf ‚Kinderszenen‘ antreffen, die nächstens mit meinem erscheinen“. Diese Widmungsankündigung wurde aus unbekanntem Gründen nicht realisiert. Die *Kinderszenen* erschienen ohne Widmung. – Obwohl Schumann Breitkopf am 19. Dezember 1838 von Wien aus „um Revision d. Kinderszenen“ bat und sich am 6. Januar 1839 noch einmal „wegen Beschleunigung des Druckes meiner Compositionen“ an den Verlag wandte (Eintragungen Nr. 467 und 482

im „Briefbuch“), erhielt er offensichtlich erst Ende Februar 1839 die ersten gedruckten Exemplare.

Als Schumann dann im März 1839 Clara endlich ein Exemplar der Erstausgabe übersenden konnte, versetzte das neue Werk sie, wie sie ihm am 21./22. März schrieb, „in ein wahrhaftes Entzücken [...] Nicht wahr, die gehören nur uns beiden, und sie gehen mir nicht aus dem Sinn, so einfach und gemüthlich, so ganz ‚Du‘ sind sie“. – Höchst interessant auch die Reaktion von Franz Liszt. Schumann führte in jener Zeit rege Korrespondenz mit ihm und hatte ihm durch den Wiener Verleger Haslinger am 19. März ein Exemplar der Erstausgabe zuschicken lassen. Liszt antwortete am 5. Juni 1839 (im Original Französisch): „Was die Kinderszenen angeht, so verdanke ich ihnen eine der lebhaftesten Freuden meines Lebens. Sie wissen, oder wissen vielleicht nicht, dass ich eine dreijährige Tochter habe, bei der alle Welt sich einig darüber ist, in ihr einen Engel vorzufinden [...]. Eh bien! mein lieber Herr Schumann, zwei oder drei Mal pro Woche spiele ich ihr abends die Kinderszenen vor, wobei es sie und, wie Sie sich vorstellen können, fast noch mehr mich entzückt, wenn ich ihr zwanzigmal die erste Reprise wiederhole, ohne fortzufahren. Wirklich, ich glaube, sie wären sehr zufrieden mit diesem Erfolg, wenn sie dabei sein könnten.“ Diese Reaktion Liszts ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Sie steht beispielhaft für die allenthalben ausgesprochen positive Aufnahme des neuen Werkes, und sie wirft auch gleich die Frage auf, die die *Kinderszenen* bis heute begleitet: Sind sie für Kinder gedacht oder für Erwachsene?

Schumann selbst hat sich unterschiedlich dazu geäußert. Auf der einen Seite meinte er in einem Brief vom 3. April 1839 an Joseph Fischhof, die „Kinderszenen [seien] sehr leicht für Kinder“; vom Verlag hatte er sich eine „niedliche“ Ausführung gewünscht, und im November 1853 bat er um ein Exemplar „für meine Kinder, die sie gern spielen möchten“. Auf der anderen Seite wies er in einem Schreiben vom 6. Oktober 1848 an Carl Reinecke ausdrücklich auf

den grundsätzlichen Unterschied hin zwischen den *Kinderszenen* und dem *Album für die Jugend* op. 68: „Diese sind Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere, während das Weihnachtsalbum [ursprünglicher Titel von Op. 68] mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält.“ Wichtig ist auch Schumanns Kommentar zu einer am 9. August 1839 in der Zeitschrift *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* abgedruckten Rezension der *Kinderszenen* aus der Feder des berühmten Kritikers Ludwig Rellstab, enthalten in einem Brief vom 5. September 1839 an seinen alten Lehrer Heinrich Dorn: „Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber noch nicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“

Kreisleriana op. 16

In einem Brief vom 15. März 1839 aus Wien an seinen luxemburgisch-belgischen Verehrer Simonin de Sire in Dinant spricht Schumann von seinen neuesten Kompositionen, den *Kinderszenen*, der *Fantasie* op. 17, der *Arabeske*, dem *Blumenstück*, der *Humoreske* und den *Kreisleriana*, und schreibt: „Das Stück ‚Kreisleriana‘ liebe ich am meisten von diesen Sachen. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein exzentrischer, wilder, geistreicher Capellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Ueberschriften zu anderen meiner Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin.“

Das bedeutet also, Schumann hatte bei diesem Opus den Titel *Kreisleriana* von vornherein im Sinn, wollte bewusst Hoffmanns Kreisler-Figur musikalisch

umsetzen, sich gewissermaßen als Komponist in die Person Kreislers hinein fühlen. Den Titel *Kreiseriana* übernahm er dabei aus E. T. A. Hoffmanns Sammlung *Phantasiestücke in Callots Manier*, wo die *Kreiseriana* die beiden Hauptteile bilden. Hoffmann veröffentlichte diese *Phantasiestücke* 1814/15 und kombinierte in ihnen bereits früher Publiziertes mit neuen Erzählungen und Schriften. Wie im ganzen Werk E. T. A. Hoffmanns, der selbst Komponist war, spielt auch in den *Phantasiestücken* die Musik eine große Rolle. Die Sammlung beginnt mit der berühmten Geschichte über Hoffmanns traumhafte Begegnung mit dem *Ritter Gluck*, an die sich dann der erste Teil der *Kreiseriana* anschließt, eine Folge von Erzählungen aus dem Leben des Kapellmeisters Johannes Kreisler und rein musiktheoretischen Abhandlungen, z. B. über *Beethovens Instrumental-Musik*. Auf diesen ersten Teil der *Kreiseriana* folgt dann Hoffmanns bekannte Erzählung *Don Juan*. Die fiktive Figur des Kapellmeisters Kreisler taucht auch noch in weiteren Erzählungen Hoffmanns auf, wobei es immer wieder um die Verwirklichung wahren Künstlertums in der Auseinandersetzung mit der alltäglichen Welt geht, die Kreisler in seinem rastlosen Suchen dem Wahnsinn nahe bringt.

Die fantastischen, teilweise skurrilen, immer etwas improvisatorisch wirkenden Stücke von Schumanns *Kreiseriana* klingen wie ein direkter Widerhall von Hoffmanns Vorstellung romantischen Künstlertums, als dessen Verkörperung die Figur des Kapellmeisters Kreisler damals allgemein aufgefasst wurde: „Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem frommen Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekanntes romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft unbewußt [...] alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen“ (so im mit „*Ombra adorata*“ überschriebenen zweiten Kapitel der *Kreiseriana*).

Entstanden sind Schumanns *Kreiseriana* anscheinend in zwei Teilen. Am 14. April 1838 schrieb er dazu an Clara: „Du machst mich zum Schwätzer und zum achtzehnjährigen Schwärmer – ich weiß nicht, was noch Alles aus mir werden soll. Aber, Clara, diese Musik jetzt in mir und welche schönen Melodien immer – denke, seit meinem letzten Brief [19. März] habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‚Kreiseriana‘ will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen und will es Dir widmen – Ja Dir und Niemandem anders – da wirst Du lächeln so hold, wenn Du Dich wieder findest.“ Zu diesem Zeitpunkt können aber noch nicht alle acht Stücke vorgelegen haben, denn knapp zwei Wochen später, am 27. April, notierte Schumann in sein Tagebuch: „Ein Presto für die Majorin Serre in Dresden gemacht in’s Stammbuch.“ Da eine von der Majorin angefertigte Abschrift dieses Stammbuchblattes erhalten ist, weiß man, dass es sich bei diesem *Presto* um eine erste Niederschrift der Nr. 1 handelte. (Die Abschrift konnte als Quelle für die vorliegende Ausgabe herangezogen werden.) Wieder eine Woche später, am 3. Mai, schrieb Schumann in sein Tagebuch: „Drei wundervolle Frühlingstage – in Erwartung auf einen Brief [von Clara] zugebracht – u. dann die *Kreiseriana* gemacht in vier Tagen – ganz neue Welten thun sich auf – [...] Kreislerstück in G Moll im 6/8 mit Trio in D Moll im Feuer componirt –.“ Wahrscheinlich war dies die Nr. 8.

Die acht Stücke der *Kreiseriana* entstanden also offensichtlich in zwei Anläufen – ein erster Teil zwischen dem 19. März und dem 13. April, ein zweiter in den letzten April- und ersten Maitagen – und zwar wohl nicht in der Reihenfolge, in der Schumann sie dann in der Erstausgabe angeordnet hat, die Nr. 8 allerdings wahrscheinlich zuletzt.

Bereits am 8. Mai wandte sich Schumann brieflich an seinen Wiener Bekannten Joseph Fischhof mit der Bitte, ihm dabei behilflich zu sein, einen Verleger für das neue Werk zu finden: „Der Titel ist Kreiseriana / Phantasien f. Pfte. / Fr. Clara Wieck zugeeignet. /

Op. – [...] Das Honorar wie bei den [ebenfalls bei Haslinger erschienenen] *Etudes symphoniques*. – Der Druck bis zu Michaelis [29. September] fertig (eine Hauptbedingung, weil ich’s sonst lieber Breitkopf gebe, die auch mehr bezahlen) –.“ Am 26. Mai schickte er schließlich die Stichvorlage nach Wien, mit Brief vom 6. Juli veranlasste er die Änderung der Widmung – Clara selbst hatte darum gebeten, da sie wohl fürchtete, eine Widmung an sie würde das ohnehin gespannte Verhältnis zu ihrem Vater weiter verschlechtern. Am 23. Juli sandte Schumann die Korrekturfahnen zurück an den Verlag, Anfang September lag die Ausgabe bereits fertig vor.

Im August 1850 erschien bei Friedrich Whistling in Leipzig eine revidierte Fassung von Opus 16. (Was die Gründe angeht, die zu dieser Neuauflage führten, sei auf die entsprechenden Erläuterungen im *Vorwort* zu den *Symphonischen Etüden* op. 13 verwiesen.) Whistling hatte die *Kreiseriana* und die Eichenborff-Lieder op. 39 im Jahre 1849 dem Erstverleger Haslinger abgekauft, Schumann am 25. August über die neue Situation unterrichtet und gefragt, ob er für eine Neuauflage „noch irgend etwas zu verändern fände“. Am 2. September kündigte Schumann die Übersendung eines Korrektorexemplars an, die sich dann aber bis Ende November hinauszögerte. Im Begleitbrief vom 20. November schrieb er: „Die *Kreiseriana* sind stark revidirt. Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft, und ganz muthwilliger Weise. Dies ist nun alles ausgemerzt.“ Die Änderungen hielten sich, entgegen Schumanns brieflicher Anmerkung, in Grenzen: Nr. 4 und 5 erhielten etwas veränderte Schlüsse, in Nr. 2 wurden an einer Stelle 20 Takte hinzugefügt, an anderer Stelle 8 Takte gestrichen. Am auffallendsten ist vielleicht die häufige Streichung von *ritardando*-Vorschriften. Es könnte durchaus sein, dass Schumann mit seiner Bemerkung, er habe sich seine früheren Sachen oft mutwillig verdorben, gerade diese häufigen Temposchwankungen meinte, die ihm nun offensichtlich nicht mehr gefielen.

Der Hauptnotentext der vorliegenden Edition gibt den korrigierten Notentext der Whistling-Ausgabe wieder. Die wichtigsten Notenabweichungen der Haslinger-Ausgabe sind in Fußnoten mitgeteilt.

*

Angaben zu Quellen und Lesarten finden sich in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe.

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

Berlin, Herbst 2009
Ernst Hertrich

Preface

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

This third volume contains opus numbers 13–16, which were composed between autumn 1834 and spring 1838 and published between 1836 and 1839. Schumann had three of the four works – op. 13, 14 and 16 – republished later, in new, revised editions. In the case of

op. 13 and 14, the differences between the respective versions are so great that we have printed both versions in their entirety.

Symphonic Études op. 13

The genesis of the *Symphonische Etüden* is highly complicated and involved several distinct stages. In April 1834 Schumann had met Ernestine von Fricken. By September they were already secretly engaged. In that same month Ernestine's father, Baron Ignaz Ferdinand von Fricken, sent him a set of variations on a theme of his own invention, probably for flute and piano. Schumann responded rather critically by letter on 19 September, finding fault above all with the theme itself. Nevertheless, perhaps as a favour to the father of his fiancée, he began to write his own set of variations on the theme, intending, as he told the Baron in the same letter, to call them “variations pathétiques” and to “paint its pathetic element in various hues, if there be any such element within it.” Indeed, the earliest surviving autograph manuscripts for opus 13 still refer to the individual pieces as “variations” rather than “études” and call Étude XII a “Finale.” This finale evidently caused Schumann some difficulty, for on 28 November he wrote to the Baron: “I'm still stuck in the finale of my variations. I'd like to elevate the funeral march [the theme is called *Marcia funebre* in the earliest autograph] bit by bit into a triumphal march and, moreover, instill some dramatic interest, but I can't escape the minor mode; and in the act of creation, an ‘intention’ often causes one to stumble and become too material.” Looking back later, Schumann noted in his diary that “the *Symphonische Etüden* [...] were written out in fair copy in the winter months [of 1834–35].”

This fair copy is dated 18 Januar 1835 at the end and contains a dedication to *Madame la Baronne de Fricken née Comtesse de Zedwitz*. Thus, a set of variations on a theme by the father was to be dedicated to the mother and played by the daughter, uniting his fian-

cée's entire family in a single piece of music. This autograph only contains Études I, II, IV, V, X and XII plus the five variations reproduced in the appendix to our edition, as well as an unfinished piece printed at the end of this appendix. Nonetheless, Schumann apparently considered the piece finished for the time being, for he used the autograph as the basis of a copyist's manuscript which, however, was of no further relevance to the work's textual transmission and can no longer be traced. On 22 December 1835 he offered Breitkopf & Härtel a group of “brilliant sonatas,” “symphonic variations,” and “Fasching” (i. e. *Carnaval*, op. 9) for publication. This is the first appearance of the epithet “symphonic” that would later become an identifying tag for these pieces. It was only gradually that he decided in favour of études, only to return to the original term, variations, in the later print of 1852.

After Breitkopf & Härtel were unable to decide whether to accept the new work, Schumann turned in February 1836 to Haslinger in Vienna, who eventually accepted the work for publication. Initially he may have sent the above-mentioned copyist's manuscript to Vienna for use as an engraver's copy, for it is fairly unlikely that the final version with the six additional études (III, VI–IX and XI) was ready at this time. True, his letter to Haslinger speaks of “Davidsbund Études” rather than variations, as in the letter to Breitkopf; but the pieces had apparently not yet been placed in their final order, for in a letter of 13 June Haslinger inquired about the definitive sequence of the études. Only the surviving engraver's copy, another copyist's manuscript, contains all twelve pieces and places them in their definitive order, implying that it must have been posted to the publisher after 13 June 1836. Here the separate items are now referred to as Études I to XII. Whether this new designation, and perhaps even the composition of the missing Études, relate to Schumann's meetings with Chopin in September 1835 and September 1836, as has occasionally been conjectured, remains a matter of

speculation. In any event, on 18 September 1836, four days after his second meeting with Chopin, he confided to his diary: “Composed études with great pleasure and excitement. Spent the entire day at the piano.” The possibility cannot be dismissed that some of these were the Études added to complete the set.

For various reasons, the publication of the *Symphonische Etüden* was considerably delayed. It was not until 17 May 1837 that Haslinger sent the composer a set of proofs, which he only returned on 6 June. Thereafter things proceeded swiftly, and the first copies left the press that same month. The work now bore a dedication *à son ami William Sterndale Bennett à Londres*. Bennett was an English pianist, conductor, and composer who studied with Mendelssohn at the Leipzig Conservatory in 1836–37, during which time he joined Schumann’s intimate circle of friends. The dedication to *Madame la Baronne de Fricken* in the autograph was discarded: Schumann had already broken with Ernestine in late summer of 1835 and permanently terminated their engagement towards the end of the year. Viewed in this light, the gestation of the *Symphonische Etüden* also reflects the history of a failed love affair. The first edition does not even mention her father as the author of the theme, merely pointing out that “les notes de la mélodie sont de la composition d’un Amateur”.

At first the *Symphonische Etüden* made little headway with the public. Clara Wieck played three of the pieces at a Leipzig recital on 13 August 1837. Schumann commented in retrospect on 11 February 1838: “I only heard you play twice in two years [...] but it seemed to me the most perfect thing imaginable; I still remember the way you played my Études; you cast them as nothing short of masterpieces – something that audiences do not know how to appreciate.”

Along with the piano pieces op. 5, 6, 14 and 16, as well as the *Liederkreis* op. 39, the *Symphonische Etüden* take

their place among those works that Schumann revised to varying degrees and had republished in the years 1849–53. From the beginning, these new versions were subjected to a great deal of interpretative analysis by Schumann scholars, nearly all of whom sought the reason for the reworkings in Schumann’s changed aesthetic views, but were unable to explain why he revised these six works in particular. Various factors suggest that the new release of the six works may have been prompted by their respective publication situations: op. 5 and op. 6 had been issued in Leipzig by Robert Friese, who was a book dealer and not a music publisher. In a letter to the music publisher Hofmeister dated 5 November 1842, Schumann expressed his feeling that this was the reason why the two works were “almost totally unknown,” and that “this would certainly change as soon as a proper publisher showed interest in them.” The four other works had been published by the Viennese music publisher Haslinger between 1836 and 1842. After the death of Tobias Haslinger (1842), his son Carl had begun increasingly to specialise in Viennese dance music. When, on 30 March 1845, Schumann offered him a 4-hand version of the *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52, together with a book of songs, he received a refusal. This shift of focus in Haslinger’s publication policy was also noticed by German publishers. Julius Schubert of Hamburg tried to acquire op. 13, 16 and 39 from Haslinger, but only succeeded with the *Symphonische Etüden* op. 13.

Schumann planned a whole series of changes for the new edition. By 3 November 1849 he had already dispatched his corrections to the publisher, apparently entering them in a copy of the 1837 print. But for unknown reasons the new edition had to wait until February 1852. In some external details it returns to the form in which it was transmitted in the manuscript sources – the individual pieces are again called “Variation”, and the final number is once again labelled “Finale”. Its title page bears the remark *Edition nouvelle revue*

par l’Auteur. While it retained the added designation “Études,” the supplementary “Symphoniques” is missing, and is replaced by the addition “en forme de Variations.” In spite of this, the title to this day remains *Études Symphoniques* or *Symphonische Etüden*. Schumann once more deleted Etudes III and IX of the 1837 edition, which were anyway not composed until a late stage. He also deleted the introduction to Variation IX (Etude XI), and made some formal alterations to the Finale (Etude XII). Save for some small details, the remaining pieces are unchanged.

At first, contemporary trade journals took no notice of the changes in this “Edition nouvelle.” The first persons to give them closer attention were Wilhelm Joseph von Wasielewski, in his biography of 1858, and Adolf Schubring, in his article *Schumanniana. Nr. 3: Neue Ausgaben von Schumann’schen Clavierwerken der ersten Periode* for the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (1861). Schubring claimed that the formal alterations in the Finale may have been “merely a blunder.” This is most unlikely, for they are not mentioned in the correspondence between Schumann and Schubert, and the composer would hardly have condoned such a “blunder.” On the other hand, Schubring was evidently allowed to consult the aforementioned copy of the 1837 print with Schumann’s corrections for the second version. He reported that this copy also contained corrections for Études III and IX in the hand of the composer, who evidently decided only later to drop them from the new edition. In 1861 Schubring issued a third edition combining the two earlier versions. As a result, today’s pianists normally play from the 1852 version, but frequently add Études III and IX from the 1837 version and almost invariably reinstate the deleted introductory measure to Variation IX. This conflation of the two versions is untenable, and we have therefore refrained from including Études III and IX, and the said introductory measure, in our new edition of the 1852 version. They belong in a different historical context.

Piano Sonata in f minor op. 14

As noted above in respect of the *Symphonische Etüden*, Schumann's opus 14 is likewise one of several works by this composer to exist in two versions: in this case as the *Concert sans Orchestre*, published in 1836, and as the *Grande Sonate*, published in 1853. As can be seen in the extant autograph, the work was originally conceived as a sonata in five movements. At the end of the manuscript is the date *5^{ten} Juni 1836*. This means that the f-minor Sonata was written after the g-minor Sonata, which was given the higher opus number 22. The reason for this is that opus 22 was not printed until 1839, even though it was basically completed in October 1835; only the new finale, composed at a later date, was still missing.

Permeating the work is the motif of an *Andantino de Clara Wieck*. It is introduced at the beginning of the opening movement, then showcased as the theme of the variation movement before returning in the Scherzo II; moreover, it also makes several appearances in an early version of the final movement. Schumann had a very good reason for incorporating a motif by Clara Wieck into the Sonata: after the interlude of his engagement to Ernestine von Fricken (see the *Preface* to opus 13), his relationship with the not-yet 16-year-old Clara Wieck had deepened once again in the summer of 1835. "Together with Clara every day," he noted in his *Leipziger Lebensbuch II*, a diary covering the period from October 1831 to March 1833 and a retrospective glance from 28 November 1838 to the time in between. Numerous entries (for 1835) testify to their steadily growing relationship. But there are also references to the separation imposed by Clara's father in mid February 1836 and which was to last one and a half years: "Letter from Wieck · Separation from Clara · Dismal year 1836 · Letter from Clara in June and exchange of letters · Composed the *Concert sans Orchestre* in the summer · Completely separated from Clara following my own decision." In a letter of 12 February 1838 to Clara, Schumann

confirms once again how much his opus 14 was connected with all these events, especially with the separation. Listing everything he did during this period, he writes: "4) I wrote a concerto for you – and if this does not make clear my love for you, this one sole cry of the heart for you in which, incidentally, you did not even realise how many guises your theme assumed (forgive me, it is the composer speaking) – truly you have much to make up for and will have to love me even more in the future!"

On 8 March 1836, Schumann wrote to the work's future dedicatee Ignaz Moscheles that he "has written a new sonata which I would like to preface with your name." Was the Sonata thus already completed at this point in time? If so, why are the sketches to the slow movement and to the Scherzo I dated *April 1836*, and why did Schumann note in his *Leipziger Lebensbuch II* that he had written the piece "in the summer" of 1836? There is no unequivocal answer to these questions. What is ascertainable is that the publisher had acknowledged receipt of the new Sonata in a letter dated 30 March, and that Schumann retrieved the manuscript and revised the work again during the early summer, at which time he radically reworked the final movement in particular (the autograph contains only the beginning of the original version of the finale; the new version is notated on different paper). According to the date on the autograph, this revision was completed on the *5^{ten} Juni 1836*.

In the meantime, Schumann had clearly decided to have only three of the original five movements of the new work printed, and to give it the title *Concert*. It is not known what prompted him to take this decision, although the idea seems to have come from the composer himself. Haslinger responded on 13 June: "I think that your idea of a concerto is wonderfully in tune with the times (and one should always move with them), and I entirely approve [...] In my non-authoritative opinion as publisher, I should think that a short preface [...] might be expedient, in which it would be made clear that this concerto was

conceived for piano alone, if this cannot be expressed on the title page in a few words. The object is new, and should be seen as new and pace-setting." It is possible that, stimulated by Haslinger's idea, Schumann came upon the idea of calling the piece *Concert sans Orchestre* in the new, three-movement form. On 2 July he requested the posting of galley proofs by 20 July. He seems to have received them punctually and returned them on 30 July. The publication was actually released in September; engraving, proofreading, printing and production had taken less than three months. Apart from the two Scherzi, two Variations on the *Andantino de Clara Wieck* were also left out of the printed edition. Like the Scherzi, they, too, were crossed out in the autograph.

Critics gave the Sonata a varied reception. One should remember that in 1836 Schumann had not yet found general recognition. As the dedicatee, Ignaz Moscheles received one of the first copies and, in his letter of thanks, openly expressed that the work was not suitable for a merely superficial audition and could only be understood by those "who are knowledgeable in the loftier language of the heroes of Art." Concerning the title, he objected that the work "did not fulfil the requirements of a concerto, though it possesses the characteristic attributes of a grand sonata." And as to the many dissonances, he wrote: "The suspensions, whose resolutions may only occur 2 or 3 measures later, are often harsh, though justified. In order not to be disturbed or offended by them, one must be an experienced musician who can appraise the situation beforehand and wait to see how all the contradictions will be resolved." Schumann published the letter in his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (24 February 1837) and, in closing, added the following short comment: "So be it. Florestan and Euseb [the personifications of Schumann's double nature invented by the composer], make yourselves worthy of such a benevolent judgment by continuing in the future to be as demanding on yourselves as you are at times on others."

A revised edition of op. 14 was published in 1853 by Julius Schubert in Hamburg. It carried the title *Grande Sonate*, but now included only the second Scherzo. (The reasons leading to this new edition may be found in the corresponding commentary in the *Preface* for the op. 13 *Symphonische Etüden*.) Schubert had tried to buy the op. 13, 16 and 39 from Haslinger, but was successful only in the case of the *Symphonische Etüden* op. 13. He seems to have been unaware of opus 14 at first, and it was perhaps Schumann himself who drew his attention to it. In any event, Schubert wrote to Schumann on 19 May 1850: “The concert sans orchestre is now my property and I am enclosing it here for correction. Are you inclined to write a Scherzo for it? You have already laid down the title as 3^{te} Sonate.”

This passage is interesting from two points of view: On the one hand it shows that Schumann had clearly intended from the start to release the piece again, now under the title *Sonate*. Perhaps he really had taken to heart the above-noted objection of the dedicatee Ignaz Moscheles. On the other hand it was not Schumann’s own idea to reinsert the Scherzo II of the original version into the new edition of the work, but a suggestion from an outside source.

Schumann’s “Briefbuch” (correspondence book) contains the following entry for 25 October 1850: “Schubert / Hamburg / he can have the violoncello pieces [op. 102] for 18 Ld’or, the Scherzo to the Concerto for 3 Ld’or.” It is not entirely clear whether one can conclude from this that Schumann had already sent the piece to the publisher by then. In any event, he did not send the complete work to Hamburg until 13 June 1852. The delay was most likely due to business problems that plagued the publisher and caused the postponement of honorarium payments to Schumann over a long period.

Schubert presumably based his edition on a corrected copy of the Haslinger edition of 1836, in which extra sheets had been inserted. This is at least suggested by a number of errors common to

the two editions. As to the newly added Scherzo, Schumann must have had a new manuscript made. On 5 June 1853 – thus almost exactly one year after he had sent the engraver’s copy to the publisher – that Schumann sent a letter “with corrections to op. 14” to Hamburg. The Sonata was finally published in July. Just as with the other, previously published revisions, the new edition of the Sonata op. 14 was not noticed by contemporary music critics. Schumann seems to have held it in high esteem, for when Johannes Brahms visited him in September/October in Düsseldorf, he had Clara play his f-minor Sonata to him (entry of 8 October 1853 in the *Haushaltbuch*).

The most visible new feature of the revision in comparison with the edition of 1836 is, of course, the insertion of the Scherzo. It is not by chance that Schumann chose the Scherzo II, which, judging from its various names in the autograph (*Scherzo 2^o. Promenade [...] Intermezzo*), was first conceived as a kind of interlude. After all, this piece begins by echoing Clara’s theme, but plays a very significant role in the entire Sonata (see above). Schumann made many major corrections to the first movement; amazingly, he even restored the original text of the autograph at several points. The changes are minor in the third and fourth movements, although the contrary impression initially arises through the rewriting of the 6/16 metre in 2/4 time in the Finale.

In comparison with most of the other above-mentioned five works that Schumann caused to be reprinted in revised editions between 1849 and 1853, opus 14 was subjected to particularly extensive changes. G. Henle Verlag has thus decided to reproduce both versions, the *Concert sans Orchestre* and the *Grande Sonate*, in their entirety. The parts of the autograph left unpublished during Schumann’s lifetime – the original first Scherzo and two discarded Variations from the *Andantino de Clara Wieck* – are reproduced in the appendix to this edition. The Scherzo was first edited by Johannes Brahms along with the original finale of the g-minor Sonata op. 22

and issued in 1866 by the Swiss publisher Rieter-Biedermann. The two variations were first published in 1983 by G. Henle Verlag in the appendix to the predecessor of this present edition.

Kinderszenen op. 15

The first weeks of the year 1838 were a positive and very creative period for Schumann. “Whiled away the time until Friday in dreams, work, happiness and composition,” he noted in his diary for 9/10 February 1838. Even the escalating controversy over his engagement to Clara Wieck could not dampen his creative spirits. On the contrary, the situation actually seemed to inspire him, and new works flowed from his pen. He wrote the *Novelletten* op. 21 and “about 30 sweet little things,” from which he “selected twelve and called them ‘Kinderszenen’,” as he wrote to Clara on 17 March. Some of the other pieces may later have found their way into the *Bunte Blätter* op. 99 and the *Albumblätter* op. 124. Entries appear in his diary throughout February and March concerning the new pieces: “In the evening a few sweet little children’s scenes” (17 February), “composed a little thing called ‘Träumerei’” (24 February), “during the evening, another ‘Kinderszene’ in F major [probably *Am Camin*]” (25 February), “Oh, I wrote a few things here and there, and a delightful ‘Glückes genug’ and a Polonaise for the *Novelletten*” (11 March).

It seems curious that Schumann mentions only twelve pieces in the above-quoted letter to Clara. It is impossible to determine whether the still-missing 13th piece was written afterwards or simply “selected” later from already existing pieces. In any event, Schumann sent a manuscript to the publisher Breitkopf & Härtel only four days later: “I recommend the enclosed *Kinderszenen* to your kind attention. They were intended to form the appendix to the *Novelletten*, but I think it would be better if they appeared in a separate volume.” Composer and publisher quickly agreed on the honorarium of three Louis d’or and Schumann expressed his desire

for an “expeditious engraving and printing.”

For reasons that cannot be determined, considerable delays befell the printing of the work, in spite of Schumann’s wish. On 15 April 1838 the composer was still intimating to Clara that “the ‘Kinderszenen’ will no doubt be finished by the time you arrive [on 15 May],” and in August he wrote to the author and folksong collector Anton Wilhelm von Zuccalmaglio that he would be “finding his name along with mine on ‘Kinderszenen’, which will be appearing shortly.” We do not know why the dedication announced here was not carried through; the *Kinderszenen* were published without a dedication. Although Schumann wrote to Breitkopf from Vienna on 19 December 1838 requesting “a revision of the Kinderszenen,” and wrote again on 6 January 1839 in order “to speed up the printing of my works” (entries nos. 467 and 482 in the “Briefbuch”), he evidently did not obtain his first printed copies until late February 1839.

When, in March 1839, Schumann was finally able to send Clara a copy of the first edition, the new work moved her – as she wrote him on 21/22 March – “to a state of true delight. [...] It’s true, isn’t it, that they belong only to the two of us? I simply can’t put them out of my mind, they are so simple, so heart-warming, so very ‘you’.” – Also of great interest is Franz Liszt’s reaction. Schumann was engaged in an active correspondence with Liszt at that time and on 19 March had asked the Viennese publisher Haslinger to send Liszt a copy of the first edition. Liszt replied (in French) on 5 June 1839: “As to the Kinderszenen, I owe you one of the most invigorating joys of my life. You know, or perhaps you do not know, that I have a three-year-old daughter, about whom the entire world concurs that she can be nothing but an angel [...] Eh bien! My dear Monsieur Schumann, I play the Kinderszenen to her in the evening two or three times a week; she is utterly delighted – and myself even more so, as you can imagine – when I repeat the first reprise twenty times for her, with-

out proceeding any further. Truly, I believe you would be most satisfied with this success if you were here to see it.” Liszt’s reaction is interesting from several points of view: it stands as an example of the generally positive reception of the new work, and also raises the question that still attaches to the *Kinderszenen* to this day: were they written for children or adults?

Schumann himself was not consistent in this matter. In a letter to Joseph Fischhof of 3 April 1839, for instance, he said that “the Kinderszenen are very easy for children.” He had also expressed his wish to the publisher for a “pretty” design for the volume, and in November 1853 requested a copy “for my children, who would like to play them.” Conversely, in a letter of 6 October 1848 to Carl Reinecke he expressly drew his correspondent’s attention to the fundamental difference between the *Kinderszenen* and the *Album für die Jugend* op. 68: “They are reminiscences by a grown-up for grown-ups, while the Christmas Album [the original title of op. 68] rather contains make-believe, presentiments and future states of mind for those who are still young.” Also significant is Schumann’s comment on a review of the *Kinderszenen* by the famous critic Ludwig Rellstab which appeared in the journal *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* on 9 August 1839. Schumann’s words appear in a letter of 5 September 1839 to his old teacher Heinrich Dorn: “I have never seen anything more inept and small-minded than what Rellstab wrote about my Kinderszenen. He seems to think I sit a screaming child in front of me and look for the matching notes. But it is just the opposite! Yet I cannot deny that I had more than one child in my mind while composing. Of course the titles were added later, and are nothing more than subtle hints for the interpretation and comprehension.”

Kreisleriana op. 16

On 15 March 1839, Schumann sent a letter from Vienna to his Belgo-Luxemburgian admirer Simonin de Sire in Dinant. In it, he spoke of his most recent compositions – the *Kinderszenen*, the

Fantasie op. 17, *Arabeske*, *Blumenstück*, *Humoreske*, and *Kreisleriana*:

“Of these I love ‘Kreisleriana’ the most. Only Germans will be able to understand the title. Kreisler is a figure created by E. T. A. Hoffmann, an eccentric, untamed, witty Kapellmeister. There are many things about him that you will like. In other works of mine, the titles never come to me until after I have finished the composition.”

In other words, Schumann had the title *Kreisleriana* in mind for this opus from the outset. He deliberately set out to translate Hoffmann’s figure into music or, in a manner of speaking, to project himself as a composer into Kreisler’s personality. He borrowed the title from E. T. A. Hoffmann’s collection *Phantasiestücke in Callots Manier* (Fantasy Pieces in the Manner of Callot), the two main sections of which are given over to the *Kreisleriana*. Hoffmann’s collection, which appeared in print in 1814–15, combined new tales and essays with several earlier publications. As in all his writings, music plays a large role in the *Phantasiestücke* (Hoffmann himself was a composer). The collection opens with the famous story of Hoffmann’s dream-like encounter with *Ritter Gluck*. It is followed immediately by the first section of *Kreisleriana*, a series of tales taken from the life of Kapellmeister Johannes Kreisler, and by such some purely music-theoretical essays such as that on *Beethovens Instrumental-Musik*. This first section of *Kreisleriana* is then followed by Hoffmann’s famous tale, *Don Juan*. The fictitious character of Kapellmeister Kreisler also crops up elsewhere in Hoffmann’s oeuvre. Time and again, the stories turn on the fulfilment of true artistry in the teeth of the everyday world, which drives Kreisler, in his ceaseless quest, to the brink of madness.

The fantastic, sometimes scurrilous, always seemingly improvised pieces in Schumann’s *Kreisleriana* sound like direct echoes of Hoffmann’s notion of romantic artistry, a phenomenon then generally thought to be personified in the figure of Kreisler: “He is veritably permeated by a divine force; and surrendering with childlike piety to what-

ever the spirit happens to stir up within him, he is able to speak the language of the uncharted romantic realm of the spirit; and he unconsciously summons forth [...] all these splendid phenomena from his innermost being, that they might fly through life in radiant round-dances and instill an insatiable and unnameable longing in everyone capable of seeing them.” (Thus a quote from the second chapter of *Kreisleriana*, which bears the title “Ombra adorata.”)

Schumann’s *Kreisleriana* were apparently composed in two parts. On 14 April 1838 he wrote to Clara: “You are turning me into a chatterbox and an eighteen-year-old fanatic – I don’t know what all is to become of me. But Clara, this music in me now, and these beautiful melodies all the time – just think, I’ve finished another entire volume of new pieces since my last letter [19 March]. I want to call it ‘Kreisleriana’. In it, you and an idea of you will play the main role, and I wish to dedicate it to you – yes, to you and to no-one else. – You will smile so sweetly when you recognise yourself in it.” Schumann cannot have been referring to all eight of the pieces, however, for less than two weeks later, on 27 April, we find him writing in his diary: “Composed a Presto for the album of Madame Serre, the major’s wife, in Dresden.” As the major’s wife made a copy of this leaf from her album, and as that copy has survived, we know that this *Presto* was none other than a first draft of No. 1. (We were able to consult this copy for the purposes of our edition.) Another week later, on 3 May, Schumann confided to his diary: “Spent three wonderful spring days awaiting a letter [from Clara] – and then turned out the *Kreisleriana* in four days – completely new worlds open up – [...] Composed in white heat a *Kreislerstück* in g minor and 6/8 meter with a d-minor trio.” This was probably piece no. 8.

The eight pieces of *Kreisleriana* thus apparently originated in two stages, the first between 19 March and 13 April, and the second between the end of April and the first days of May. Nor is it likely that they were written in the order in which Schumann placed them in the first edi-

tion, although No. 8 was probably composed last.

As early as 8 May Schumann turned to a Viennese acquaintance, Joseph Fischhof, with a request to help him find a publisher for the new work: “The title is *Kreisleriana* / Fantasies for Pianoforte / Dedicated to Mlle. Clara Wieck / Op. – [...] My fee is the same as for the *Études symphoniques* [also published by Haslinger]. – The print should be finished by Michaelmas [29 September] (this is a primary stipulation, for I would otherwise prefer to give it to Breitkopf, who also pays more).” In the event, he sent the engraver’s copy to Vienna on 26 May. He also had the dedication changed in a letter of 6 July: Clara herself had asked him to do so, fearing that a dedication to her would only worsen her already strained relations with her father. Schumann returned the corrected proofs to the publisher on 23 July, and the work duly appeared in print in early September.

A revised version of the op. 16 appeared from Friedrich Whistling in Leipzig in August 1850. (On the reasons that led to this new edition, see the explanatory text in the *Preface* to the op. 13 *Symphonische Etüden*). Whistling had acquired the *Kreisleriana* and the op. 39 Eichen-dorff Lieder from their original publisher, Haslinger, in 1849; he informed Schumann of the new arrangement on 25 August 1849 and asked whether “there was anything he wished to change” for a forthcoming new edition. On 2 September Schumann announced that he would send him a corrected copy of the print, which, however, was not posted until late November. In his cover letter of 20 November he wrote: “The *Kreisleriana* have been heavily revised. In my earlier days, unfortunately, I very often spoiled my pieces in an entirely wilful manner. All of this has now been expunged.” Schumann’s changes, notwithstanding the remarks in his letter, remained within reasonable bounds: the endings of Nos. 4 and 5 were slightly altered, 20 measures were added to a passage in No. 2, and another eight were cut from the same piece. Perhaps the

most striking change is his frequent deletion of *ritardando* marks. Schumann’s belief that he often wilfully spoiled his earlier pieces may well have related precisely to these many changes of tempo, which he obviously no longer cared for.

It is this revised Whistling version that is reproduced in the main body of our urtext edition. The most significant textual discrepancies in the Haslinger print are reported in footnotes.

*

Information on the sources and readings may be found in the *Comments* at the end of the present edition.

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

Berlin, autumn 2009

Ernst Hertrich

Préface

La présente édition en six volumes propose l’œuvre pour piano seul de Robert Schumann (1810–56) dans son intégralité et dans un texte établi selon les principes de la critique scientifique, et ce pour la première fois depuis l’édition complète publiée par Clara Schumann entre 1879 et 1893. Les 38 œuvres sont présentées dans l’ordre croissant des numéros d’opus (deux compositions parvenues sans numéro d’opus figurent à la fin du vol. VI). Même si cet ordonnancement ne constitue pas un ordre chronologique strict, et si des genres apparentés ou des groupes d’œuvres se trouvent ainsi «disloqués», il permet un repérage rapide.

Le présent volume III contient les numéros d’opus 13 à 16. Ils ont été composés entre l’automne 1834 et le prin-

temps 1838 et imprimés entre 1836 et 1839. Schumann donna ultérieurement des éditions corrigées de trois de ces quatre œuvres (op. 13, 14 et 16). Dans les op. 13 et 14 les différences entre les versions respectives sont si radicales que les versions ont été reproduites ici, l'une et l'autre.

Études symphoniques op. 13

La genèse des *Symphonische Etüden* est relativement complexe et s'étale sur plusieurs phases apparemment indépendantes les unes des autres. En avril 1834, Schumann avait fait la connaissance d'Ernestine von Fricken avec laquelle il se fiança en secret. Ce même mois, le père d'Ernestine, le baron Ignaz Ferdinand von Fricken, adressa à Schumann des variations sur un propre thème, probablement pour flûte et piano. Le compositeur réagit de façon plutôt critique dans une lettre du 19 septembre, en particulier concernant le thème même. Peut-être pour faire plaisir au père de sa fiancée, il se mit lui-même à écrire des variations sur ce thème. Dans une lettre à von Fricken, il écrit qu'il voulait les appeler «pathétiques» et qu'il avait tenté de «rendre en diverses couleurs le pathétique, si jamais il s'en trouve». Dans les premiers autographes conservés de l'opus 13, les différentes pièces s'intitulent effectivement encore «variations» et non «études», l'Étude XII étant désignée comme «finale». Ce finale posa apparemment quelques problèmes à Schumann, car celui-ci écrit le 28 novembre à von Fricken: «Avec mes variations, j'en suis encore au finale. J'aimerais faire culminer progressivement la marche funèbre [le premier autographe désigne le thème en tant que *Marcia funebre*] en une marche triomphale et inclure en outre quelque intérêt dramatique; je ne sors pas du mineur et avec l'«intention», on se fourvoie souvent à la création et devient par trop matériel.» Comme il le note plus tard lui-même dans son journal, dans une rétrospective, Schumann a ensuite «mis au propre les *Symphonische Etüden* [...] durant les mois d'hiver [1834/35]».

Cette copie au net est datée à la fin du manuscrit du *18 Januar 1835* et comporte une dédicace à *Madame la Baronne de Fricken née Comtesse de Zedtwitz*. Des variations sur un thème fourni par le père devaient être dédicacées à la mère et jouées par la fille: en quelque sorte la famille de la fiancée unie en une même œuvre. Cet autographe ne contient que les seules Études I, II, IV, V, X et XII ainsi que les cinq Variations données en annexe de la présente édition, ainsi qu'une pièce demeurée inachevée, reproduite à la suite de ces cinq variations. Pourtant, le travail semble ainsi tout d'abord achevé pour le compositeur, car il fit réaliser une copie sur le modèle de ce manuscrit, laquelle ne joua cependant plus aucun rôle dans l'histoire ultérieure de la transmission de l'œuvre et qui passe aujourd'hui pour perdue. Le 22 décembre 1835, il propose à Breitkopf & Härtel des «brillante Sonaten», les «Variations symphoniques» et le «Fasching» (*Carnaval* op. 9). C'est la première fois qu'apparaît l'épithète «symphoniques», qui devient par la suite le signe distinctif de ces pièces. Ce n'est que plus tard qu'il se décida pour l'appellation *Etüden*, mais pour revenir lors de la publication de 1852 à l'appellation initiale *Variationen*.

Breitkopf & Härtel n'ayant pas retenu le nouvel opus dans leur programme, Schumann s'adresse en février 1836 à Haslinger, à Vienne, lequel accepte finalement l'œuvre à l'édition. Peut-être Schumann a-t-il tout d'abord envoyé à Vienne la copie susmentionnée, car il est improbable qu'il ait déjà disposé à cette date de la version définitive comprenant les six Études supplémentaires III, VI–IX et XI. Dans sa lettre à Haslinger, le compositeur mentionne certes déjà des «Études de Davidsbund» et non plus, comme c'était encore le cas dans son courrier à Breitkopf des variations, mais elles ne semblent pas être encore définitivement classées. Dans une lettre du 13 juin, Haslinger s'enquiert en effet auprès de Schumann de l'ordre définitif des Études. Seul la copie à graver reçue – une nouvelle copie –, renferme la totalité des douze pièces et les classe selon leur ordre définitif; c'est sans doute la

raison pour laquelle il ne parvient à la maison d'édition qu'après le 13 juin 1836. Les différents numéros y sont désignés en tant qu'Étude I–XII. Le fait de savoir si, comme il est parfois supposé, ce changement d'appellation et peut-être même la composition après coup des Études sont en rapport avec la rencontre de Schumann avec Chopin en septembre 1835 et 1836 reste du domaine de la pure hypothèse. Toujours est-il qu'à la date du 18 septembre 1836, quatre jours après sa deuxième rencontre avec Chopin, Schumann note dans son journal: «Ai composé études avec grand plaisir et excitation. Toute la journée au piano.» On ne peut du moins pas exclure qu'il puisse s'agir en l'occurrence de certaines des pièces composées après coup.

Pour différentes raisons, la mise sous presse des *Symphonische Etüden* traîne en longueur. Le 17 mai 1837 seulement, Haslinger envoie les épreuves à Schumann, qui ne les lui renvoie que le 6 juin. Les choses vont ensuite très vite et le même mois, les premiers exemplaires imprimés sont prêts. Le compositeur a dédicacé l'œuvre à *son ami William Sterndale Bennett à Londres*, pianiste, chef d'orchestre et compositeur anglais qui, en 1836/37, avait suivi des Études auprès de Mendelssohn au conservatoire de Leipzig, faisant partie du cercle de ses amis intimes. Schumann avait abandonné la dédicace à *Madame la Baronne de Fricken* qui figurait sur l'autographe. Dès la fin de l'été 1835 il avait rompu avec Ernestine von Fricken et avait mis fin à ses fiançailles vers la fin de l'année. Le développement des *Symphonische Etüden* reflète ainsi l'histoire d'une relation amoureuse qui échoue. La première impression de l'œuvre ne cite même plus le nom du père comme étant à l'origine du thème, mentionnant seulement que les «notes de la mélodie sont de la composition d'un Amateur».

Tout d'abord, le public se montre plutôt réservé à l'égard des *Symphonische Etüden*. Clara Wieck joue trois pièces lors de son concert du 13 août 1837, à Leipzig. Le 11 février 1838, Schumann lui écrit rétrospectivement à ce sujet: «Je t'ai seulement entendue [jouer] deux

fois en deux ans [...] mais j'ai eu l'impression que c'était la chose la plus accomplie que l'on puisse jamais imaginer; jamais je n'oublierai comme tu as interprété mes Études, c'étaient autant de chefs-d'œuvre tels que tu les as donnés là – le public ne sait guère l'apprécier comme il se doit.»

Avec les œuvres pour piano op. 5, 6, 14 et 16 et le *Liederkreis* op. 39, les *Symphonische Etüden* sont ainsi au nombre des compositions que Schumann fit rééditer au cours des années 1849–53 après les avoir soumises à des remaniements plus ou moins approfondis. Très tôt, ces nouvelles versions firent l'objet de nombreuses tentatives d'interprétation dans la littérature schumanienne. Presque tous les travaux qui leur sont consacrés cherchent à expliquer ce fait par l'évolution des conceptions esthétiques du compositeur, mais n'apportent aucune réponse à la question de savoir pourquoi il soumit ces six œuvres-là précisément à une révision. Divers indices montrent au contraire qu'il faut chercher la raison des nouvelles éditions du côté de la conjoncture éditoriale des œuvres en question: op. 5 et 6 étaient parus chez Robert Friese, à Leipzig, lequel n'était pas à proprement parler marchand de musique mais libraire. Comme l'écrit Schumann le 5 novembre 1842 à l'éditeur de musique Hofmeister, c'est là la raison principale pour laquelle les deux œuvres sont «restées presque inconnues, ce qui changerait assurément dès qu'un véritable éditeur s'y intéresserait». Les quatre autres œuvres avaient été publiées entre 1836 et 1842 chez l'éditeur viennois Haslinger. Après la mort de Tobias Haslinger (1842), son fils Carl s'était spécialisé de plus en plus dans la musique de danse viennoise. Lorsque Schumann lui proposa le 30 mars 1845 une version à quatre mains de l'*Ouverture*, *Scherzo und Finale* op. 52 et un recueil de mélodies, il se vit opposer un refus. Cette nouvelle orientation de la politique éditoriale de la maison Haslinger fut également prise en considération par les éditeurs allemands. Julius Schubert, de Hambourg, tenta de racheter les op. 13, 16 et 39

auprès de Haslinger, mais il n'avait eu gain de cause qu'avec les *Symphonische Etüden* op. 13.

Schumann opéra toute une série de modifications pour les nouvelles éditions. Dès le 3 novembre 1849 il fit parvenir à la maison d'édition une copie à graver – apparemment un exemplaire corrigé de la version de 1837 –; pour des raisons qu'il n'est plus guère possible de reconstituer totalement, la nouvelle édition de l'œuvre ne parut cependant qu'en février 1852. Cette version a quelque peu embarrassé les pianistes jusqu'à le jour: en apparence, elle renoue par certains côtés avec l'état que les sources manuscrites livrent de cette composition – les différentes pièces portent à nouveau le titre de «Variation» et la dernière est intitulée «Finale». La page de titre porte la mention *Édition nouvelle revue par l'Auteur*, elle a certes conservé l'intitulé «Études», mais le complément «Symphoniques» fut écarté et remplacé par l'addition «en forme de Variations»; cependant le titre *Études Symphonique* ou *Symphonische Etüden* s'est maintenu jusqu'à nos jours. Schumann avait à nouveau supprimé les Études III et IX de la version publiée en 1837, qui, de toute façon, avaient été composées à un stade plus tardif, dans la Variation IX (Étude XI) il avait supprimé la mesure introductive, et dans le Finale (Étude XII) il avait procédé à quelques remaniements formels. Les autres pièces demeurèrent inchangées, quelques détails mis à part.

La presse spécialisée de l'époque ne prêta tout d'abord guère attention aux modifications de cette «Édition nouvelle». Seuls Wilhelm Joseph von Wasielewski dans sa biographie de 1858 et Adolf Schubring dans sa *Schumanniana. Nr. 3: Neue Ausgaben von Schumann'schen Clavierwerken der ersten Periode*, publié en 1861 dans la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* – se livrèrent à un examen attentif de la nouvelle édition. Schubring soutient dans son article qu'en ce qui concerne les changements formels intervenus dans la finale, il s'agit le cas échéant «d'une simple erreur». Ceci est cependant des plus improbables; la correspondance entre

Schumann et Schubert ne mentionne rien à ce sujet et de plus, Schumann n'aurait guère laissé passer une telle «erreur». D'autre part, Schubring avait manifestement la possibilité d'examiner l'exemplaire corrigé ci-dessus mentionné, utilisé par Schumann pour la deuxième version. D'après ses indications, les deux Études n^{os} III et IX présentaient également dans ledit exemplaire des corrections de Schumann, qui ne se décide apparemment que plus tard à supprimer les deux pièces dans la nouvelle édition. Schubring publie en 1861 une troisième édition, qui unit les deux versions et se traduit par le fait que dans la pratique actuelle, c'est normalement la version de 1852 qui est jouée, mais souvent avec les Études III et IX de la version de 1837 et presque toujours avec la mesure introductive de la Variation IX supprimée initialement par Schumann. Cependant, un tel mélange des deux versions n'est guère défendable. De ce fait, dans notre édition, la version de 1852, contrairement aux éditions plus anciennes, ne reprend pas les Études III et IX ainsi que la mesure introductive.

Sonate pour piano en fa mineur op. 14

Comme le précisent les remarques qui précèdent les *Symphonische Etüden*, l'opus 14 de Schumann fait partie de ces œuvres relativement nombreuses du compositeur dont il existe deux versions, en l'occurrence le *Concert sans Orchestre*, paru en 1836, et par ailleurs la *Grande Sonate*, parue en 1853. Comme il ressort de l'autographe conservé, la composition était conçue à l'origine comme sonate à cinq mouvements. Le manuscrit est daté à la fin du 5^{ten} Juni 1836. Cela signifie que la Sonate en fa mineur a été composée après la Sonate en sol mineur, laquelle a certes reçu le numéro d'opus le plus élevé, soit le numéro 22, dans la mesure où l'édition ne parut qu'en 1839 alors qu'elle était achevée dès octobre 1835, du moins provisoirement, c'est-à-dire sans le nouveau finale rajouté après coup.

Toute l'œuvre est traversée par le motif d'un *Andantino de Clara Wieck*; il est introduit dès le début du 1^{er} mouvement, constitue ensuite l'assise du mouvement en variations pour réapparaître dans le Scherzo II et, à plusieurs reprises, dans une version antérieure du finale. Le fait que Schumann ait intégré dans sa Sonate un motif de Clara tient à de bonnes raisons: après l'épisode des fiançailles avec Ernestine von Fricken (cf. la *Préface* de l'op. 13), la relation du compositeur avec Clara Wieck, qui n'avait alors même pas 16 ans, s'est de nouveau intensifiée au cours de l'été 1835. «Rencontres quotidiennes avec Clara», note Schumann dans son *Leipziger Lebensbuch II*, journal consacré à la période comprise entre octobre 1831 et mars 1833 et comportant une rétrospective, depuis le 28 novembre 1838, de la période écoulée jusque-là. De nombreuses mentions (pour 1835) témoignent d'une relation toujours plus intense et relatent la séparation imposée à la mi-février 1836 par le père de Clara, qui devait durer un an et demi: «Lettre de Wieck · Séparation d'avec Clara · Année sombre 1836 · Lettre de Clara en juin et échange de lettres · Composé le Concert sans Orchestre pendant l'été · Complètement séparé de Clara par décision propre.» Schumann confirme encore une fois dans une lettre du 12 février 1838 à Clara à quel point l'opus 14 se trouve lié à tous ces événements, en particulier à la séparation; il énumère tout ce qu'il a fait pendant la séparation; à savoir «4) je t'ai écrit un Concerto – et si celui-ci ne te dit pas, – qui n'est qu'un unique cri du cœur vers toi –, dans lequel d'ailleurs tu n'as en fin de compte pas encore trouvé que ton thème y apparaît sous toutes les formes possibles (pardon, c'est le compositeur qui parle) – en vérité, tu as maintes choses à rattraper et tu dois d'autant mieux m'aimer à l'avenir!».

Le 8 mars 1836, Schumann écrit au futur dédicataire, Ignaz Moscheles, qu'il a «écrit une nouvelle Sonate qu'il voudrait faire précéder de son nom». La Sonate était-elle achevée à cette date? Alors pourquoi, en pareil cas, les esquisses ci-dessus mentionnées du mouve-

ment lent et du Scherzo I sont-elles datées d'*April 1836* et pourquoi Schumann note-t-il dans son *Leipziger Lebensbuch II* qu'il a composé le morceau «pendant l'été» 1836? Il n'est pas possible d'apporter de réponse précise à ces questions; ce qui est sûr en tout cas, c'est que la maison d'édition a certes déjà reçu la nouvelle Sonate avec la lettre du 30 mars, que Schumann a cependant reçu en retour son manuscrit et révisé l'œuvre une nouvelle fois au début de l'été, modifiant en particulier entièrement la conception du finale (l'autographe ne comporte que le début de la version initiale du finale et le nouveau finale est noté sur un autre papier). Selon la datation de l'autographe, cette révision est achevée le *5^{ten} Juni 1836*.

Entre-temps Schumann semble avoir décidé de ne faire imprimer que trois des cinq mouvements de la nouvelle œuvre et de l'intituler désormais *Concert*. On ignore ce qui a mené à cette nouvelle conception. L'idée, en tout cas, semble être venue de Schumann lui-même, car, dans une lettre de Haslinger du 13 juin, il est dit: «Je considère votre idée avec le concerto comme très appropriée pour l'époque (qu'il faut toujours suivre, on le sait) et cela me plaît [...] À mon humble avis d'éditeur, une courte préface devrait sans doute suffire [...] où il serait indiqué que le concerto a uniquement été écrit pour piano-forte seul, si jamais cela ne peut se faire seulement par quelques mots dans le titre. La matière est nouvelle, elle doit être nouvelle et ouvrir de nouvelles voies.» C'est éventuellement en rapport avec cette suggestion de Haslinger que Schumann eut l'idée d'intituler *Concert sans Orchestre* son œuvre sous sa nouvelle forme en trois mouvements. Le 2 juillet il demanda qu'on lui envoie, avant le 20 juillet, des épreuves qu'il semble avoir reçues à temps et qu'il renvoya le 30 juillet. L'édition vit le jour dès le mois de septembre. Gravure, correction des épreuves, impression et réalisation n'ont pas demandé plus de trois mois en tout. Outre les deux Scherzi, deux Variations de l'*Andantino de Clara Wieck* n'ont pas été reprises dans l'édition. De même que

les deux Scherzi, elles sont rayées dans l'autographe.

La critique a accueilli la Sonate de façon très partagée. En 1836, Schumann est loin de jouir d'une notoriété générale. Ignaz Moscheles lui-même, qui en sa qualité de dédicataire reçoit naturellement l'un des premiers exemplaires, émet des réserves dans sa lettre de remerciements: l'œuvre selon lui se soustrait à toute écoute distraite, n'étant compréhensible qu'à celui qui est «versé dans le langage supérieur des héros de l'art». Il objecte contre le titre que l'œuvre présente «moins les exigences d'un concerto et plus les particularités caractéristiques d'une grande sonate». Il s'exprime aussi comme suit concernant les nombreuses dissonances: «Les notes étrangères et les suspensions dont le développement ne se précise parfois qu'à la 2^e ou 3^e mesure sont souvent rudes quoique justifiées. Pour ne pas être importuné ou heurté, il faut être musicien expérimenté pour deviner et escompter à l'avance la résolution de toutes les contradictions». Schumann publie la lettre dans sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (24 février 1837) et écrit à cet égard en conclusion le bref commentaire suivant: «C'est ainsi. Mais, Florestan et Euseb[ius] [personnifications inventées par Schumann de sa double nature], montrez-vous dignes d'un jugement aussi bienveillant en étant aussi sévères à l'avenir vis-à-vis de vous-mêmes que parfois à l'égard d'autrui.»

En 1853 parut chez Julius Schuberth à Hambourg une version révisée de l'opus 14 en tant que *Deuxième Edition* sous le titre initial de *Grande Sonate*, mais avec le deuxième Scherzo seulement. (Quant aux raisons qui ont conduit à cette nouvelle édition, on se reportera aux explications relatives aux *Symphonische Etüden* op. 13 dans la *Préface*.) Schuberth avait essayé de racheter à Haslinger les op. 13, 16 et 39, mais n'eut de succès qu'avec les *Symphonische Etüden* op. 13. Il semble tout d'abord ne pas être au courant de l'opus 14 et c'est peut-être Schumann lui-même qui a attiré son attention sur l'œuvre. Schuberth écrit à ce sujet au compositeur, le 19 mai

1850: «Le concert sans orchestre m'appartient; il vous parvient pour correction. Seriez-vous d'accord pour ajouter un scherzo? Vous avez déjà fixé le titre de 3^e Sonate.»

Ce passage de la lettre de Schuberth présente un double intérêt: D'une part il montre que Schumann a eu apparemment d'emblée l'intention de faire publier une nouvelle édition intitulée *Sonate*. Peut-être avait-il fait sienne à cet égard l'objection du dédicataire, Ignaz Moscheles, évoquée plus haut. D'autre part, l'idée de reprendre dans la nouvelle édition le Scherzo II de la première version, ne lui était pas venue spontanément, mais lui avait été suggérée.

À la date du 25 octobre 1850, le «Briefbuch» (livre de correspondance) de Schumann renferme la mention suivante: «Schuberth / Hambourg / pièces pour violoncelle [= op. 102]; il peut les avoir moyennant 18 Ld'or, le Scherzo du concerto moyennant 3 Ld'or.» Il n'est pas tout à fait sûr qu'on puisse en déduire que Schumann avait déjà envoyé à cette date-là le morceau à la maison d'édition. Toujours est-il qu'il envoie l'œuvre complète à Hambourg le 13 juin 1852. La cause de ce retard réside apparemment dans les difficultés commerciales que la maison d'édition avait rencontrées et qui avaient entraîné un retard prolongé du paiement des honoraires du compositeur et suscité des protestations énergiques de sa part.

C'est probablement un exemplaire corrigé, pourvu de feuilles intercalaires, de l'édition Haslinger de 1836 qui a servi de copie destinée au graveur pour l'édition Schuberth. C'est du moins ce qui ressort d'une série de fautes communes aux deux éditions. En ce qui concerne le nouveau Scherzo, Schumann a probablement fait faire un nouveau modèle. Le 5 juin 1853, soit près d'un an exactement après avoir envoyé la copie à graver à la maison d'édition, Schumann envoie une lettre à Hambourg «avec des corrections de l'op. 14». La Sonate paraît finalement en juillet. Tout comme les autres éditions révisées publiées auparavant, la nouvelle édition de l'op. 14 n'est pas prise en considération par la critique musicale contemporaine.

Schumann lui-même semble cependant lui avoir accordé quelque importance, car lorsque Johannes Brahms lui rend visite en septembre/octobre à Düsseldorf, le compositeur lui fait précisément jouer par Clara sa Sonate en fa mineur (mention du *Haushaltbuch*, à la date du 8 octobre 1853).

L'innovation la plus évidente de l'édition révisée par rapport à celle de 1836 est naturellement l'insertion du Scherzo. Ce n'est pas par hasard que Schumann a précisément choisi le Scherzo II, celui-ci ayant été tout d'abord, comme le montrent les différentes annotations de l'autographe (*Scherzo 2^o. Promenade [...] Intermezzo*), conçu comme une sorte d'intermezzo; cette pièce précisément reprend au début le thème emprunté à Clara qui joue un si grand rôle dans la Sonate (cf. ci-dessus). Dans le 1^{er} mouvement, Schumann effectue toute une série de corrections déterminantes; il est frappant de constater en l'occurrence qu'à certains endroits, c'est même le texte initial de l'autographe qui a été rétabli. Les corrections sont minimales dans les 3^e et 4^e mouvements même si le finale donne tout d'abord une impression contraire en raison de la conversion de la mesure à 6/16 en mesure à 2/4.

Comparé à la plupart des cinq autres œuvres mentionnées ci-dessus que Schumann a fait publier entre 1849 et 1853 dans des éditions révisées, l'op. 14 a enregistré des changements particulièrement importants. C'est la raison pour laquelle les deux versions, le *Concert sans Orchestre* et la *Grande Sonate* ont été reproduits intégralement dans la présente édition. Les parties de l'autographe demeurées inédites du vivant de Schumann, c'est-à-dire le premier Scherzo initial et deux Variations tirées de l'*Andantino de Clara Wieck*, sont reproduites dans l'appendice de la présente édition. Le Scherzo fut édité pour la première fois en 1866 par Johannes Brahms, avec le finale initial de la Sonate en sol mineur op. 22, chez l'éditeur suisse Rieter-Biedermann. Les deux Variations ont été publiées pour la première fois en 1983 par G. Henle Verlag dans l'appendice de l'édition antérieure à la présente édition.

Kinderszenen op. 15

Les premières semaines de cette année 1838 sont pour le compositeur une période des plus fécondes. Les 9 et 10 février 1838, Robert Schumann note dans son journal: «Jusqu'à vendredi, j'ai vécu partagé entre rêveries, travail, bonheur et composition.» Même le conflit toujours plus virulent à propos de ses fiançailles avec Clara Wieck ne le déstabilise pas. Bien au contraire, la situation semble même pour ainsi dire intensifier encore sa créativité et il multiplie plus que jamais les compositions. C'est ainsi qu'il compose les *Novelletten* op. 21 ainsi qu'«une trentaine de petites choses cocasses» dont, comme il l'écrit le 17 mars à Clara, il a «sélectionné douze et [qu'il a] dénommées "Kinderszenen"». Une partie des autres pièces semble avoir été ultérieurement incluse dans les *Bunte Blätter* op. 99 et les *Albumblätter* op. 124. Pour les mois de février et mars, le journal renferme diverses mentions relatives aux nouvelles pièces: «Le soir, deux petites Kinderszenen plaisantes» (17 février); «composé la petite chose "Träumerei"» (24 février); «Le soir, nouvelle "Kinderszene" en Fa majeur [probablement *Am Camin*]» (25 février); «Ah! – composé çà et là et maintes choses aimables, "Glückes genug" et polonaise pour les Novelletten» (11 mars).

Dans la lettre à Clara mentionnée ci-dessus, on remarquera qu'il n'est question que de douze pièces. Il est impossible aujourd'hui d'établir si la 13^e pièce manquante fut composée «après coup» ou «sélectionnée» aussi plus tard à partir de morceaux déjà existants. En tous cas, quatre jours plus tard, Schumann envoie déjà un manuscrit à la maison d'édition Breitkopf & Härtel: «Je recommande les Kinderszenen ci-après à votre bienveillance; elles devaient initialement former l'annexe des Novellettes, mais je trouve plus approprié de les faire paraître dans un volume à part.» On s'accorda vite sur des honoraires d'un montant de trois louis d'or, et Schumann formule en outre le souhait d'un «que la gravure et l'impression se fassent rapidement.»

Malgré ce souhait cependant, et pour des raisons inconnues, l'impression

prend un retard considérable. Le 15 avril 1838 encore, Schumann laisse entrevoir à Clara l'imminence de la parution: «Les "Kinderszenen" seront probablement prêtes d'ici ton arrivée [le 15 mai]», et au mois d'août, il écrit à l'écrivain et collectionneur de chants populaires Anton Wilhelm von Zuccalmaglio qu'il va «trouver son nom sur les "Kinderszenen" qui paraîtront prochainement avec le mien». Pour des raisons inconnues toutefois, cette annonce de dédicace ne se réalise pas et les *Kinderszenen* paraissent sans dédicace. – Bien que Schumann ait, depuis Vienne, écrit à Breitkopf le 19 décembre 1838, le priant de procéder à la «révision des *Kinderszenen*» et qu'il se soit encore adressé le 6 janvier 1839 à la maison d'édition afin qu'elle «accélère l'impression de mes compositions» (mentions nos 467 et 482 du «Briefbuch»), c'est seulement fin février 1839 qu'il reçoit apparemment les premiers exemplaires imprimés.

Lorsque Schumann put enfin envoyer à Clara au mois de mars 1839 un exemplaire de la première édition, cette nouvelle œuvre la plongea, comme elle lui écrit les 21/22 mars, «dans un véritable ravissement [...]. N'est-ce pas qu'elles n'appartiennent qu'à nous deux, et elles ne me sortent plus de l'esprit, tant elles sont simples et agréables, si totalement "toi"». La réaction de Franz Liszt est aussi des plus intéressantes. À l'époque, Schumann entretient une correspondance nourrie avec lui et le 19 mars, il lui fait envoyer un exemplaire de la première édition par l'éditeur viennois Haslinger. Liszt répond le 5 juin 1839 dans son français souvent assez peu correct: «Quant aux *Kinderszenen* je leur dois une des vives jouissances de ma vie. Vous savez ou ne savez pas que j'ai une petite fille de 3 ans que tout le monde s'accorde à trouver angélique [...]. Eh bien! mon cher Monsieur Schumann, deux ou trois fois par semaine je lui joue dans la soirée vos *Kinderszenen*, ce que la ravit et moi bien plus encore comme vous imaginez au point que souvent je lui repète 20 fois la première reprise sans aller plus avant. Vraiment je crois

que vous seriez content de ce succès si vous pouviez en être témoin.» Cette réaction de Liszt est intéressante à plus d'un titre: elle a valeur d'exemple pour la réception en tous lieux éminemment positive de la nouvelle œuvre et soulève en même temps la question qui, aujourd'hui encore, reste attachée aux *Kinderszenen*: sont-elles écrites pour les enfants ou pour les adultes?

Schumann lui-même s'est exprimé de façon variable à ce sujet. D'une part, il écrit dans une lettre à Joseph Fischhof, datée du 3 avril 1839, que «les *Kinderszenen* sont très faciles pour les enfants»; il avait souhaité de la part de la maison d'édition une exécution «mignonne» et en novembre 1853, il demande un exemplaire «pour mes enfants qui aimeraient bien les jouer». Mais d'autre part, dans une lettre à Carl Reinecke du 6 octobre 1848, il attire expressément l'attention sur la différence fondamentale qui existe entre les *Kinderszenen* et l'*Album für die Jugend* op. 68: «Celles-ci sont des scènes rétrospectives [décrites] par un homme d'un certain âge pour des personnes d'un certain âge, alors que l'*Album* de Noël [titre initial de l'op. 68] renferme plus de visions prospectives, d'intuitions, d'états futurs à l'intention des plus jeunes.» Le commentaire de Schumann relatif à une critique des *Kinderszenen* parue le 9 août 1839 dans la revue IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST sous la plume du fameux critique Ludwig Rellstab est également important; il figure dans une lettre adressée par Schumann le 5 septembre 1839 à son vieux professeur Heinrich Dorn: «Je n'ai encore jamais trouvé quelque chose d'aussi maladroit et d'aussi borné que ce que Rellstab a écrit sur mes *Kinderszenen*. Il pense sans doute que je mets en face de moi un enfant qui crie et cherche ensuite les notes correspondantes. C'est l'inverse. Mais je ne nie pas qu'il me soit venu à l'esprit, au cours de ma composition, quelques têtes d'enfants; mais bien sûr, les titres sont venus plus tard et ne sont rien d'autre en définitive qu'une indication précise pour l'interprétation et la conception.»

Kreisleriana op. 16

Dans une lettre du 15 mars 1839 adressée de Vienne à Simonin de Sire, un admirateur belgo-luxembourgeois de Dinant, Schumann parle de ses dernières compositions – *Kinderszenen*, *Fantasie* op. 17, *Arabeske*, *Blumenstück*, *Humoreske* et *Kreisleriana* –, et il écrit à ce propos: «De tout cela, c'est la pièce "Kreisleriana" que je préfère. Seuls les Allemands peuvent comprendre ce titre. Kreisler est un personnage créé par E. T. A. Hoffmann, un Kapellmeister plein d'esprit, excentrique et extravagant. Vous prendrez maint plaisir à cette figure. Les titres de mes autres compositions me viennent toujours après que je les ai terminées.»

Il ressort de ces lignes que pour cet opus, Schumann avait d'emblée pensé au titre de *Kreisleriana*, qu'il voulait sciemment transposer musicalement le personnage de Hoffmann, se mettre pour ainsi dire, en tant que compositeur, dans la peau dudit Kreisler. Schumann emprunte le titre *Kreisleriana* au recueil de E. T. A. Hoffmann *Phantasiestücke in Callots Manier* (Fantaisies à la manière de Callot), où les *Kreisleriana* constituent les deux parties principales. E. T. A. Hoffmann avait publié les *Phantasiestücke* en 1814/15, y combinant des choses antérieures déjà parues et de nouveaux récits et écrits. Comme dans toute l'œuvre de Hoffmann, lui-même compositeur, la musique joue aussi un grand rôle dans les *Phantasiestücke*. Le recueil s'ouvre sur la fameuse histoire de la rencontre fantastique de Hoffmann avec le *Ritter Gluck*, à laquelle s'enchaîne ensuite la première partie des *Kreisleriana*, suite de récits tirés de la vie du maître de chapelle Johannes Kreisler et de considérations musicales d'ordre strictement théorique, comme par exemple *Beethovens Instrumental-Musik*. Cette première partie des *Kreisleriana* est suivie de la nouvelle *Don Juan*. Le personnage fictif du maître de chapelle Kreisler resurgit encore dans d'autres contes d'Hoffmann, contes où il s'agit toujours de la réalisation du vrai génie artistique dans la confrontation avec le monde quotidien, confrontation qui

conduit Kreisler, dans sa recherche désespérée, aux confins de la folie.

Fantastiques, en partie burlesques, donnant toujours un peu l'impression d'être improvisées, les pièces des *Kreisleriana* de Schumann sont l'écho direct de la représentation que se fait Hoffmann du génie artistique romantique, dont le maître de chapelle Kreisler – ce fut l'interprétation générale à l'époque – représente l'incarnation: «Oui, une force divine le pénètre, et lui, l'âme pieuse, s'abandonnant tel un enfant à l'inspiration insufflée en lui par l'Esprit, parle alors la langue de ce monde romantique occulte, royaume des esprits, et inconsciemment [...] il fait naître de son moi profond toutes ces somptueuses visions, qui traversent la vie en de resplendissantes danses groupées, remplissant celui qui peut les voir d'une infinie et indicible nostalgie» (citation du deuxième chapitre, intitulé «Ombra adorata», des *Kreisleriana*).

Les *Kreisleriana* de Schumann furent écrites, semble-t-il, en deux parties. Schumann écrit le 14 avril 1838 à Clara: «Tu fais de moi un phraseur et un adolescent énamouré – Je ne sais pas ce que tout cela va donner. Mais Clara, toute cette musique que j'ai maintenant en moi et toutes ces belles mélodies toujours – Songe que depuis ma dernière lettre [19 mars], j'ai de nouveau rempli tout un cahier de nouvelles choses. Je vais appeler ça "Kreisleriana", et tu y joueras ainsi qu'une pensée de toi le rôle principal; je veux te les dédier – oui, à toi et à personne d'autre –, et tu vas sourire de plaisir quand tu vas te reconnaître.» Il ne peut s'agir toutefois de la totalité des huit pièces, car à peine deux semaines plus tard, le 27 avril, Schumann note dans son journal: «Un Presto pour la commandante Serre, à Dresde, noté dans le livre d'or». Comme on a conservé une copie de la page correspondante de ce livre, copie réalisée par la commandante, on sait qu'il s'agit pour ce Presto d'une première notation par écrit du N° 1. (Ladite copie a servi de source pour la présente édition.) Une

semaine plus tard encore, le 3 mai, Schumann note dans son journal: «Trois merveilleuses journées de printemps – les ai passées dans l'attente d'une lettre [de Clara] – et puis ai composé les Kreisleriana en quatre jours – de tout nouveaux mondes s'ouvrent – [...] composé dans l'ardeur une pièce de Kreisler en sol mineur, en 6/8, avec trio en ré mineur.» Il s'agissait ici vraisemblablement du n° 8.

Selon toute probabilité, les huit pièces des *Kreisleriana* ont donc été composées en deux temps – à savoir une première partie entre le 19 mars et le 13 avril, une deuxième dans les derniers jours d'avril et les premiers jours de mai –, selon un ordre différent de celui retenu par Schumann pour la première édition, mais sans doute avec le N° 8 en dernier.

Dès le 8 mai, Schumann adresse une lettre à Joseph Fischhof, l'une de ses relations viennoises, le priant de bien vouloir l'aider à trouver un éditeur: «Le titre est Kreisleriana / fantaisies pour piano / dédiées à M^{lle} Clara Wieck. / Op.– [...] Mêmes honoraires que pour les Études symphoniques [également publiées chez Haslinger]. – L'édition doit être prête avant la Saint-Michel [29 septembre] (condition essentielle parce qu'autrement je les donnerai plutôt à Breitkopf, qui paye mieux aussi) –.» Le 26 mai, il envoie finalement la copie à graver à Vienne, et dans une lettre datée du 6 juillet, il fait modifier la dédicace – Clara elle-même le lui avait demandé, craignant qu'une dédicace à son nom ne dégrade encore plus les relations déjà passablement tendues avec son père. Le 23 juillet, le compositeur retourne les épreuves corrigées à l'éditeur, et dès début septembre, l'édition est prête.

Une édition révisée de l'opus 16 paraît en août 1850 chez Friedrich Whistling à Leipzig. (Sur les raisons qui ont conduit à cette nouvelle édition, on se reportera aux explications données à propos des *Symphonische Etüden* op. 13 dans la *Préface*). Whistling avait racheté les *Kreisleriana* et les mélodies sur des poè-

mes d'Eichendorff op. 39 en 1849 à Haslinger, le premier éditeur de ces œuvres; il informa Schumann le 25 août de la nouvelle situation et lui demanda s'il voyait «encore quelque chose à changer» pour une nouvelle édition. Le 2 septembre, le compositeur annonce l'envoi d'un exemplaire corrigé, mais celui-ci ne s'effectue finalement qu'à la fin novembre. Dans la lettre jointe, il écrit, en date du 20 novembre: «Les Kreisleriana sont grandement révisés. Par le passé, je me suis malheureusement si souvent gâché les choses, et de façon totalement délibérée. Tout cela est désormais éliminé.» Mais, contrairement aux allégations de cette lettre, les corrections apportées à la version précédente restent plutôt limitées: les N°s 4 et 5 ont reçu une conclusion légèrement modifiée; le N° 2 s'est vu ajouter 20 mesures supplémentaires et retrancher huit mesures ailleurs. Ce qui apparaît peut-être comme le plus frappant, c'est la suppression fréquente de l'indication de *ritardando*. Il se peut fort bien que Schumann, alors qu'il dit avoir dans le passé souvent gâché de façon délibérée ses compositions, ait justement pensé à ces changements fréquents de tempo qui ne le satisfont plus désormais.

Le texte principal de la présente édition reprend la version corrigée de l'édition Whistling. Les principales variantes par rapport à la version de l'édition Haslinger sont signalées par des notes en bas de page.

*

Les indications relatives aux sources et aux variantes sont rassemblées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin de la présente édition.

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

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich