

Durch alle Töne tönst
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet

Fr. Schlegel

FANTASIE

Herrn Franz Liszt zugeeignet
Komponiert 1835/36 · Erschienen 1839

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

Opus 17

♩ = 80

sf

ff

Pedal

4

7

sf

sf

sf

10

p

13

ARABESKE

Frau Majorin F. Serre auf Maxen zugeeignet
Komponiert und erschienen 1839

Opus 18

Leicht und zart M. M. ♩ = 152

pp

Pedal

ritard.

p

ritard.

BLUMENSTÜCK

Frau Majorin F. Serre auf Maxen zugeeignet
Komponiert und erschienen 1839

Leise bewegt M. M. ♩ = 69

Opus 19

I.

p

Pedal

ten.

ritard.

Pedal

HUMORESKE

Frau Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò zugewidmet
Komponiert 1838/39 · Erschienen 1839

Einfach $\text{♩} = 80$

Opus 20

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and fingerings (1-2-3-4). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A 'Pedal' marking is present below the bass staff. The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a fermata over the final note.

The second system continues the piece, maintaining the same two-staff format. The melodic line in the upper staff continues with slurs and fingerings. The bass staff accompaniment remains consistent. The system ends with a *dim.* marking and a fermata.

The third system begins at measure 10, indicated by the number '(10)' at the start of the upper staff. The dynamics change to *pp* (pianissimo). The melodic line features more complex rhythmic patterns and slurs. The bass staff accompaniment includes some triplets and slurs. The system ends with a fermata.

The fourth system begins at measure 13, indicated by the number '13' at the start of the upper staff. The melodic line continues with slurs and fingerings. The bass staff accompaniment includes some triplets and slurs. The system ends with a fermata.

*) Ohne Haltebogen gemäß Quellen; siehe Bemerkungen.

*) No tie according to sources; see Comments.

*) Sans liaison de tenue conformément aux sources; cf. Bemerkungen ou Comments.

NOVELLETEN

Adolph Henselt zugeeignet
Komponiert 1838 · Erschienen 1839

Heft I

Opus 21

1. Markiert und kräftig M. M. $\text{♩} = 108$

Pedal

6

11

16

21 TRIO

Pedal

SONATE

Frau Henriette Voigt geb. Kunze zugewidmet
Komponiert 1830–1837 · Erschienen 1839

Opus 22

So rasch wie möglich ♩: 144

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system includes a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'So rasch wie möglich' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The first system begins with a forte (f) dynamic and a 'Pedal' instruction. The score continues with various melodic and harmonic developments, including slurs, accents, and dynamic markings such as sf and f. The piece concludes with a fermata over a final chord.

*) Die Anweisung *Pedal* bedeutet, dass das Pedal „fast in jedem Takte, je nachdem es die Harmonicumschnitte erheischen“, benutzt werden soll (originale Fußnote Schumanns zur Sonate op. 11).

*) The instruction *Pedal* signifies that the pedal is to be used "in almost every measure as demanded by the respective harmony sections" (Schumann's orig. footnote to Sonata op. 11).

*) L'indication *Pedal* signifie que la pédale doit être utilisée pour « presque chaque mesure, selon que l'exigent les séquences harmoniques » (note orig. de Schumann à la Sonate op. 11).

NACHTSTÜCKE

E. A. Becker in Freiberg zugeeignet
Komponiert 1839 · Erschienen 1840

Opus 23

Mehr langsam, oft zurückhaltend M. M. ♩ = 100

1.

p

mf

p

p

mf

Pedal

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 IV enthält die Opera 17–23. Sie sind in der Zeit zwischen Anfang 1838 und März 1839 entstanden, wobei jedoch die g-moll-Klaviersonate op. 22 aus dem Rahmen fällt. Schumann hatte sie nämlich bereits in den Jahren 1833–35 praktisch gleichzeitig mit der fis-moll-Sonate op. 11 komponiert, dann aber im Winter 1836/37 noch einmal umgearbeitet und schließlich Ende 1838 ein neues Finale geschrieben. Im Druck erschienen sind die sieben Werke zwischen Mai 1838 und Juni 1840.

Fantasie op. 17

Schumanns große *Fantasie* in C-dur op. 17 wurde initiiert durch einen Spendenaufruf „an die Verehrer Beethovens“, den der „Bonner Verein für Beethovens Monument“ am 17. Dezember 1835, zu Beethovens 65. Geburtstag, veröffentlichte. Er erschien in zahlreichen deutschen Zeitungen, am 8. April 1836 auch in der damals noch von Schumann selbst redigierten NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Schumann verfasste dazu einen vierteiligen, mit Florestan, Jonathan, Eusebius und Raro unterschriebenen, nicht unkritischen Text, den er später auch in seine *Gesammelten Schriften* aufnahm. Für sich selbst hegte Schumann die Absicht, für das Bonner Beethoven-Denkmal den Er-

lös einer neuen Komposition zu spenden. Am 9. September 1836 notierte er dazu in seinem Tagebuch: „Idee zu Beethoven.“ Die *Sonate für Beethoven* – so der ursprüngliche Titel der *Fantasie* op. 17 – war dann „bis auf Kleinigkeiten Anf. Dezember geendet“ (Tagebucheintrag Ende Dezember 1836). Am 19. Dezember schrieb er an den Verleger Friedrich Kistner in Leipzig: „Florestan und Eusebius wünschen gern etwas für Beethovens Monument zu thun und haben zu diesem Zweck etwas unter folgendem Titel geschrieben: Ruinen, Trophaeen. Palmen. Große Sonate f. d. Pianof. Für Beethovens Denkmal. Im Fall Sie das Werk unter Ihren Schutz nehmen wollten, würde ich Sie bitten, dem Bonner Comité hundert Exemplare gratis zu überlassen, die das Comité bald unterbringen würde. Der Ertrag dafür (gegen 80 Thaler) bliebe dem Monument.“ Höchst beziehungsreich erklingt denn auch am Schluss des ersten Teils (T. 295 ff.) jene berühmte Stelle aus dem letzten Lied in Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte*, „Nimm sie hin denn, diese Lieder“. Die Idee einer *Sonate für Beethoven* geriet allerdings im Laufe der Zeit immer mehr in den Hintergrund und wurde wahrscheinlich schon während der Komposition von anderen Aspekten überlagert. Nicht von ungefähr ist der Schluss des letzten Satzes, der ursprünglich das Beethoven-Zitat vom Ende des ersten Teils noch einmal aufnehmen sollte, in der Stichvorlage gestrichen. Andere Aspekte traten dagegen in den Vordergrund. Am 18. März 1838 schrieb Schumann bezüglich der *Fantasie* an Clara: „Der erste Satz davon ist wohl mein Passionirtestes [Eva Weissweiler liest ‚Raffinirtestes‘], was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich – die anderen sind schwächer, brauchen sich aber nicht gerade zu schämen.“ Im gleichen Brief erklärte Schumann, er habe die *Fantasie* „im Juni 1836 bis auf das Detail entworfen“. Wenn ihn seine Erinnerung dabei nicht im Stich ließ, war das Stück also ohnehin zunächst ohne „Beethoven im Hinterkopf“ entstanden. Als das Bonner Denkmal endlich im August 1845 als erstes deutsches Beethoven-

Standbild eingeweiht werden konnte, nahm Schumann keine Notiz mehr davon. Auch das dem Werk in der Erstausgabe vorangestellte Motto steht mit dem ursprünglichen Anlass in keinem Zusammenhang mehr.

Nachdem die oben erwähnten Verlagsverhandlungen mit Kistner gescheitert waren, blieb das Werk zunächst einmal liegen. Bei mehreren Tagebucheinträgen der folgenden Jahre, in denen von „Phantasien“ die Rede ist, bleibt unklar, ob damit die *Fantasiestücke* op. 12 oder die drei Teile der *Fantasie* op. 17 gemeint sind. Als sicher kann man annehmen, dass die *Fantasie* in C-dur in dieser Zeit noch einige Umarbeitungen erfahren hat. Im Laufe dieser Umarbeitungen änderten sich auch die Überschriften der einzelnen Sätze, die Schumann in einem Brief vom 16. April 1838 an Clara nun als „Ruine, Siegebogen u. Sternbild“ bezeichnete. Der Gesamttitel des Werkes lautete nun *Dichtungen*.

Das Titelblatt des Autographs zum 1. Satz (zum 2. und 3. Satz ist kein Autograph mehr nachzuweisen) enthält die alten Bezeichnungen und die Opuszahl 12. Die Stichvorlage, eine von Schumann überprüfte Kopistenabschrift, weist schon die neuen Satzüberschriften, den neuen Titel auf, außerdem erstmals die Widmung an Franz Liszt; die Opuszahl auf ihrem Titelblatt lautete ursprünglich *Op. 16* und wurde von Schumann dann noch in *Op. 17* geändert. Im Zuge der Drucklegung fielen dann auch die einzelnen Satzüberschriften weg, und am 19. Dezember 1838 veranlasste er, dass auch noch das Titelwort *Dichtungen* durch *Fantasie* ersetzt werden sollte. Am 6. Januar 1839 schrieb Schumann dem Verlag: „Ist es Ihnen irgend möglich, so verpflichten Sie mich wahrhaft durch baldige Herausgabe namentlich der an Liszt dedicirten Phantasie.“ Im Februar las Schumann Korrektur, die er (laut „Briefbuch“) am 2. März „mit Diligence“ zurücksandte. Im April 1839 konnte das Werk endlich erscheinen.

Gegenüber dem Musikkritiker Hermann Hirschbach bekannte Schumann in einem Brief vom Mai 1839: „Von mir

erschien neulich eine Phantasie in C-dur bei Breitkopf und Härtel. Sehen Sie sich den ersten Satz an, mit dem ich seiner Zeit (vor drei Jahren) das Höchste geleistet zu haben glaubte. Jetzt denke ich anders.“ Diese kritische Distanz zu den früher entstandenen Werken ist typisch für Schumann und kehrt in seinen Briefen und Tagebucheintragungen häufig wieder. Die *Fantasie* op. 17 gilt jedenfalls heute unbestritten als eines der wichtigsten seiner Klavierwerke und nimmt mit ihrer hochromantischen Sprache und doch durchgestalteten Form den Zuhörer immer wieder gefangen.

Arabeske op. 18 und Blumenstück op. 19

Ende September 1838 reiste Robert Schumann von Leipzig über Dresden und Prag nach Wien, wo er am 3. Oktober eintraf. Der Aufenthalt dort stand unter keinem guten Stern. Verhandlungen über die Herausgabe seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK zerschlugen sich, und als Komponist war er in Wien kaum eingeführt. Dennoch entstand in Wien eine ganze Reihe von Kompositionen, fast ausschließlich Klavierstücke, die vielleicht nicht zu Schumanns bedeutendsten Werken zählen, aber doch auch heute noch ihren festen Platz im allgemeinen Klavierrepertoire einnehmen: die *Arabeske* op. 18, das *Blumenstück* op. 19, die *Humoreske* op. 20, die *Novelletten* op. 21, ein unvollendeter Klavierkonzertsatz in d-moll und, gegen Ende des Aufenthalts, die *Nachtstücke* op. 23 und der *Faschingsschwank aus Wien* op. 26. Hinzu kommt der Großteil der Stücke, die Schumann erst später in den *Bunten Blättern* op. 99 und den *Albumblättern* op. 124 veröffentlichte. „Die ganze vergangene Woche“, schrieb er am 26. Januar 1839 an Clara, „verging unter Componiren; doch ist keine rechte Freude in meinen Gedanken und auch keine schöne Schwermuth [...] Sonst hab' ich fertig: Variationen über kein Thema: Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander: Außerdem ein Rondelett, ein kleines, und dann will ich die kleinen Sachen, von

denen ich so viel habe, hübsch zusammenreihen und sie ‚Kleine Blumenstücke‘ nennen, wie man Bilder so nennt. Gefällt Dir der Name?“ Clara selbst äußerte später, mit dem als „Guirlande“ bezeichneten Stück sei wohl die *Arabeske* gemeint gewesen. Aufgrund der formalen Anlage der beiden Werke ist jedoch auch vermutet worden, die Bezeichnung „Variationen über kein Thema“ treffe eher auf das *Blumenstück* zu und „Rondelett“ passe besser zur *Arabeske*.

So unterschiedlich wie Schumanns zwischen freudiger Erwartung und Resignation schwankende Stimmungen in Wien ist auch der Ausdruckscharakter der einzelnen dort entstandenen Werke. Der geistsprühenden *Humoreske* stehen die schwereren *Nachtstücke* gegenüber, dem kraftvollen *Faschingsschwank* die zart-lyrischen Kompositionen *Arabeske* und *Blumenstück*. Schumann selbst schrieb am 11. August 1839 an die mit ihm befreundete Pianistin Henriette Voigt: „Auch sind drei neue Compositionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie – darunter eine Humoreske, die freilich mehr melancholisch, und ein Blumenstück und Arabeske, die aber weniger bedeuten wollen; die Titel besagen es alle ja auch und ich bin ganz unschuldig, daß die Stengel und Linien so zart und schwächlich.“ Und seinem alten Freund Ernst Adolph Becker gestand er in einem vier Tage später geschriebenen Brief: „Op. 18 u. 19 sind schwächlich und für Damen; bedeutender aber scheint mir Op. 20.“ Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, Schumann habe sich mit den beiden kleinen Werken bewusst dem leichteren Wiener Geschmack angepasst, wie er denn selbst Ende 1838 dem Pianisten Joseph Fischhof gegenüber äußerte, er wolle sich „zum Lieblings=Componisten aller Wienerinnen emporschwingen“. Die beiden Opera sind Beispiele bester, gehobener Unterhaltungsmusik, meisterhaft in ihrer Anmut und in der technischen Beherrschung des zarten Klaviersatzes.

Einem Brief Schumanns an seinen Bewunderer Simonin de Sire vom 15. März 1839 ist zu entnehmen, dass

die *Arabeske* bereits 1838 entstanden war. Auf dem Vorsatzblatt des Handexemplars notierte Schumann als Entstehungsort und -jahr allerdings *Wien 1839*. Wenn man davon ausgeht, dass er im Brief vom 26. Januar 1839 an Clara mit „Guirlande“ oder mit „Rondelett“ die *Arabeske* meinte, war das Stück jedenfalls zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet. Einen Monat später schickte er das Manuskript an den Wiener Verleger Pietro Mechetti.

Auch das *Blumenstück* op. 19 dürfte bereits Ende 1838 entstanden sein. Das von Juli 1837 bis Oktober 1839 von Schumann für Clara angelegte *Brautbuch* enthält neben Worteintragungen, gepressten Blumen und anderen eingelegten Objekten auch verschiedene Notierungen, als eine der letzten Eintragungen Teil I des *Blumenstücks* in einer von der gedruckten Fassung recht stark abweichenden Version mit der Orts- und Zeitangabe *Wien. October 1838*. Wann Schumann das ganze Werk vollendete, ist nicht bekannt.

Die Stichvorlage zur *Arabeske* op. 18 ging am 26. Februar, die zur *Humoreske* op. 20 am 10. März 1839 an Pietro Mechetti in Wien. Dazwischen dürfte auch das Manuskript zum *Blumenstück* op. 19 dem Verlag übergeben worden sein. Am 18. Juni bat Schumann Mechetti von Leipzig aus „um baldige Correctur“ und sandte ihm am 13. Juli die Eigentumsbescheinigungen für die Opera 18–20, von denen er erste „gute Exemplare“ bis 8. August erwartete. Sie kamen dann sogar schon etwas früher, denn am 5. August notierte Schumann in seinem „Briefbuch“ unter Nr. 571e: „Becker, Dresden fr. [frei] / Mit Arabeske, Blumenstück u. Humoreske f. ihn, Krägen u. die Majorin.“ Mit der Majorin war natürlich die Widmungsträgerin von op. 18 und 19, Frau Majorin Friederike von Serre, gemeint, die mit dem Komponisten auch in späteren Jahren noch eng befreundet blieb.

Das Autograph der *Arabeske* ist nicht mehr erhalten. Auch für das *Blumenstück* ist außer dem oben erwähnten Manuskript von Teil I im *Brautbuch* kein weiteres Autograph mehr nachzu-

weisen. So waren die Erstausgaben die einzigen relevanten Quellen für diese beiden Werke. Die Handexemplare enthalten im Notentext keine Eintragungen Schumanns. Der Notentext ist ziemlich fehlerhaft, so dass kleinere Eingriffe gelegentlich unumgänglich schienen.

Humoreske op. 20

„Humoreske“ ist ursprünglich die Bezeichnung für ein literarisches Genre, das sich insbesondere in populären Zeitschriften der Biedermeierzeit erfolgreich ansiedelte, ohne dabei allerdings bestimmte typische Merkmale zu entwickeln. Bevor Robert Schumann als erster diese Genrebezeichnung für ein Musikstück verwendete und damit eine nachhaltige Tradition musikalischer Humoresken initiierte, hatte der Begriff zunächst als literarische Metapher im musikkritischen Schrifttum Eingang gefunden. Oswald Lorenz, Schumanns redaktioneller Mitstreiter der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, charakterisierte beispielsweise in einer Rezension vom 25. Dezember 1838 Clara Wiecks Scherzo op. 10 mit Bezug auf das belletristische Genre als Humoreske; etwa um die gleiche Zeit informierte eine anonyme Notiz in der HAMBURGER NEUEN ZEITUNG über Schumanns gegenwärtigen Aufenthalt in Wien und pries dabei seine bis dato erschienenen Klavierkompositionen als „geistvolle Tonhumoresken“.

Schumann begann mit der Arbeit an seiner *Humoreske* op. 20 im Frühjahr 1838 in Leipzig. Der Werktitel stand anfangs allerdings noch nicht fest. In dem für Clara Wieck angelegten *Brautbuch* findet sich ein auf *April 1838* datierter Adagio-Entwurf von 23 Takten, der später zur Einleitung der *Humoreske* werden sollte (Quelle A1, siehe *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe). Im September 1838 reiste Schumann nach Wien, wo er sich den Adagio-Entwurf noch einmal vornahm, ohne ihn wesentlich weiterzuentwickeln. 14 Takte mehr (T. 1–37) umfasst ein dem Pianisten Karl Georg Likhewidmetes Albumblatt, das mit *Wien. 2^{ten} / 2 39* datiert und als *Vorspiel zu einem Rondolett* bezeichnet ist (Quelle

A2). Das im Frühjahr 1839 begonnene Arbeitsmanuskript, in dem das Werk Gestalt gewann, ist nur fragmentarisch überliefert (Quelle A3). Erhalten sind lediglich die Takte 693–799. Auch die für den Stich verwendete Vorlage ist verschollen, so dass nicht sicher zu bestimmen ist, wann genau Schumann den Werktitel festlegte. Vielleicht regten die beiden oben zitierten Zeitschriftenbeiträge Schumann dazu an.

Im März 1839 wurde das Werk in Wien abgeschlossen und in einem Brief vom 11. März an Clara Wieck explizit als *Humoreske* bezeichnet. Tags zuvor hatte Schumann die Stichvorlage dem Verleger Pietro Mechetti in Wien ausgehändigt. Am 18. Juni bat er – mittlerweile wieder nach Leipzig zurückgekehrt – um baldige Zusendung der Korrektur. Mechetti kam am 3. Juli 1839 dieser Bitte nach und bat seinerseits um rasche Rücksendung der Korrekturfahnen, damit bis zum 8. August erste Druckexemplare fertig werden könnten. Die Erstausgabe der *Humoreske* erschien tatsächlich noch im August 1839. Das Werk war der komponierenden Pianistin Julie von Webenau, geborene Baroni-Cavalcabò gewidmet, einer Schülerin von Mozarts jüngstem Sohn, die Schumann bereits 1835 in Leipzig kennengelernt und die er während seines Aufenthalts in Wien wiedertreffen hatte.

Der im Titel angezeigte musikalische Humor zielt nicht auf vordergründige Komik, sondern beinhaltet ein ästhetisches Programm. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind Schumanns Erläuterungen gegenüber dem belgischen Musikliebhaber und Amateurkomponisten Simonin de Sire: „das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemüthliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. Es hängt dieses aber mit dem ganzen Charakter der beiden Nationen zusammen.

Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? von diesem hab' ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer.“ In dieser verkürzten Definition von Humor spiegelt sich Schumanns Lektüre von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) wider, worin der romantische Humor als zentrales Thema abgehandelt wird. Im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch bezeichnet für Jean Paul das „Gemüthliche“ eine große Gefühlstiefe und eine hohe Sensibilität, welche alle Erscheinungen des Lebens seismographisch wahrzunehmen vermag. Die Kategorie des „Witzigen“ zielt dagegen auf die Fähigkeit eines scharfsinnigen Verstandes, Entlegenes und Gegensätzliches in überraschender und hintergründiger Art und Weise miteinander zu kombinieren. Die daraus erwachsenden Pointen eröffnen schlaglichtartig neue ästhetische Perspektiven. Beide Komponenten des Humoristen hat Schumann in den Doppelgänger gestalten Eusebius und Florestan allegorisiert: Der sensible, schwärmerische Eusebius steht für Schumanns emotionale Tiefe (Gemüt), wogegen der scharfsinnige, kritische und bisweilen bissig-ironische Florestan die intellektuelle Seite (Witz) von Schumanns Doppelnatur repräsentiert.

Schon im Vorfeld seiner *Humoreske* hatte sich Schumann mit einem eigenen Artikel an der seinerzeit intensiv geführten Diskussion über Komik und Humor in der Musik beteiligt (*Über den Aufsat: das Komische in der Musik von C. Stein in 60. Hft. Der Cäcilia*, in: NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, Bd. 1, Nr. 3, 10. April 1834, S. 10 f.). Es verwundert nicht, dass er in einem Brief vom 7. August 1839 an Ernst Adolph Becker die *Humoreske* als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholischstes“ unter seinen damals vorliegenden Werken charakterisierte. Seine seelische Verfassung während der kompositorischen Arbeit beschrieb er in seinem Brief an Clara Wieck vom 11. März 1839 denn auch folgendermaßen: „Die ganze Woche saß ich am Clavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemahlt in meinem

Opus 20, d. großen Humoreske, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt.“

Der formale Aufbau der mit 963 Takten sehr umfangreichen Komposition wird widersprüchlich interpretiert (zu den Formproblemen sowie zur Interpretation des romantischen Humorbegriffs und seiner musikalischen Umsetzung siehe Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. Saarbrücken 1981, S. 294 ff.). In den verschiedenen Erklärungsansätzen spiegelt sich das mehrdeutige Konzept der Komposition. Es entzieht sich dem analytischen Zugriff, sobald man versucht, es mit akademischen Formkategorien zu beschreiben.

Lange Zeit wurde das Werk aufgrund seiner Komplexität und wegen seiner hohen interpretatorischen Anforderungen von Pianisten geradezu ängstlich gemieden. Schon Clara Schumann spielte die *Humoreske* nur selten öffentlich. Vermutlich zweifelte sie an deren Publikumswirksamkeit. Im Zusammenhang mit einer privaten Aufführung im Mai 1894 erläuterte sie ihrem Enkel Ferdinand Schumann, „man hätte sich bei der *Humoreske* melancholische, extravagante, phantastische Gedanken zu denken. Die canonische Stelle in D moll [T. 358 ff.] sei sehr humoristisch“. Hinsichtlich des musikalischen Humors, den die Zeitgenossen als generelles Charakteristikum Schumanns empfanden, ist sein Opus 20 ein Schlüsselwerk, das man als kompositorische und ästhetische Summe seines frühen Klavierwerkes bezeichnen könnte.

Zur Frage, wie die auf einem eigenen dritten System notierte *innere Stimme* (T. 251–274) interpretatorisch zu behandeln sei, gibt Schumann an keiner Stelle Auskunft. Clara legte gegenüber Georg Henschel in einem unveröffentlichten Brief vom 14. Mai 1883 dar, sie erkläre sich die *innere Stimme* dahingehend, „daß sie dem Spieler einen Anhalt zu der in der rechten Hand liegenden

Melodie geben soll, der Vortrag also derart sein muß, daß der Hörer die Melodie herausfühlt. Mitgespielt wird aber die innere Stimme nicht. Der Componist hat, glaube ich, in phantastischer Weise die Melodie mehr ahnen lassen wollen, als sie etwa gar markirt, hervorgehoben zu wissen. Es ist aber auch anzunehmen, daß mein Mann sich nichts weiter dabei gedacht, als daß der Spieler sich innerlich die Stimme denkt oder mitsummt, so wie man es ja öfter thut, wenn einem das Herz recht voll ist beim Spielen“. Im Übrigen ist die *innere Stimme* nicht nur als „ungenaueres All’otava“, synkopisch versetzt im oberen System, sondern auch als „ungenaueres Unisono“ in der Mittelstimme des unteren Systems verborgen. Auch in der statischen, mysteriös anmutenden Akkordfolge (T. 447–482) ist der harmonische Verlaufsrahmen der *inneren Stimme* gegenwärtig. Ihre Melodieführung erinnert an Clara Wiecks *Romanze* op. 11 Nr. 2 (worauf Hans-Joachim Köhler in seiner Edition der *Humoreske* bei Peters, Leipzig 1981, hinwies) und gehört somit zu den zahlreichen kompositorischen Verflechtungen, die mehr oder weniger offen zwischen ihren und Robert Schumanns Werken bestehen. Dies wird auch durch die folgende Stelle aus einem Brief Schumanns vom 12. Juli 1839 an Clara Wieck bestätigt: „Wunderbar, wann hast Du das Stück in G moll [op. 11 Nr. 2] geschrieben? Im März hatt’ ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der *Humoreske* finden. Unsere Sympathien sind zu merkwürdig.“

Das Vorwort stammt zum großen Teil aus der Feder meines Freundes Bernhard R. Appel, der mit seiner erwähnten Dissertation über Schumanns *Humoreske* op. 20 eine grundlegende Arbeit zu diesem Werk vorlegte.

Novelletten op. 21

Mit dem Titel *Novelletten* sind wahrscheinlich kleine Novellen gemeint. Er taucht wie viele andere Titel als Bezeichnung für ein Musikstück wohl zum ersten Mal bei Schumann auf; später wurde sie auch von anderen Komponis-

ten benutzt. In Schumanns privaten Kompositionsnotizen in seinem Tagebuch ist der Titel von Anfang an präsent. Der früheste Eintrag stammt vom 20. Januar 1838 und lautet: „Von da bis Mittwoch componirt a. Novelletten.“ In einem Brief vom 6. Februar 1838 an Clara Wieck schrieb Schumann über die neu komponierten Stücke: „Da habe ich Dir denn auch so entsetzlich viel componirt in den letzten drei Wochen – Spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswürdige –“. Das Erzählen von Geschichten, von Novellen, liegt dem Ganzen also von vornherein zugrunde – ein weiterer Beleg für den starken Anteil literarischer Bezüge in der frühen Klaviermusik Schumanns. Im gleichen Brief spielte Schumann auf die Ähnlichkeit des Titels mit dem Namen der englischen Sängerin Clara Novello an, die im Winter 1837/38 in Leipzig gastiert hatte, und meinte, er habe „das Ganze Novelletten genannt, weil Du Clara heißest und Wiecketten nicht gut genug klingt.“ Man hat aufgrund dieser Briefstelle vermutet, der Name Novello habe die Wortschöpfung *Novellette* erst veranlasst; wahrscheinlicher ist jedoch, dass Schumann ihn erst im Nachhinein angesichts der Ähnlichkeit der beiden Wörter *Novelle* und *Novello* für sein Wortspiel benutzte.

Die literarische Grundierung der Stücke wird auch durch die ursprünglichen Titel für die Nummern 2 und 3 deutlich. Die beiden Teile von Nr. 2 sind in einer frühen Abschrift mit *Sarazene* und *Zuleika* überschrieben, und einem Vorabdruck des Intermezzo aus Nr. 3 sind die Anfangsverse aus Shakespeares *Macbeth* vorangestellt. Schumann erklärte später dazu, „der Komponist wünschet nicht, daß man die Musik für eine Unterlage des angeführten Mottos hielte, es ist umgekehrt, er fand erst später jene dem Sinne der Musik nahekommenden Worte“. Auf ähnliche Weise relativierte er aber in seinen späteren Jahren die meisten literarischen Bezüge seiner frühen Klavierwerke, wohl weniger aus innerer Überzeugung als aus Angst, seine Werke könnten als Programm-Musik missdeutet werden.

Den Tagebuchnotizen zufolge komponierte Schumann die acht Stücke der *Novelletten* in verhältnismäßig gleichmäßiger Aufeinanderfolge zwischen Anfang Januar und Mitte April, als letzte die Nummern 5 und 8. Am 22. April schickte Schumann eine Abschrift von Nr. 2 an Franz Liszt, am 14. August schließlich notierte er in sein Tagebuch, er habe „die *Novelletten* ganz in Ordnung gebracht“, dasselbe noch einmal am 30. August. Gleichzeitig mit den *Novelletten* arbeitete Schumann auch an seinen *Kinderszenen*. Als er diese am 21. März 1838 an den Verlag Breitkopf & Härtel schickte, schrieb er sogar: „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 [das heißt in einem gesonderten] Hefte erscheinen.“ Den heutigen Schumann-Kenner mag diese Verknüpfung verwundern, es ist aber nicht zu überhören, dass die parallele Entstehung doch, bei aller Unterschiedlichkeit der beiden Werke, eine deutliche Ähnlichkeit in ihrer anmutigen, weitgehend ungetrübten Grundstimmung nach sich gezogen hat. In einem Brief vom 30. Juni 1839 an Heinrich Hirschbach bezeichnet Schumann die *Novelletten* als „im Durchschnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes, wo ich auf den Grund gekommen“. Seinem früheren Lehrer Heinrich Dorn gegenüber äußerte er allerdings am 5. September 1839, „von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, [mag] Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze und die *Novelletten* hat sie beinah allein veranlaßt.“ Dazu passt auch der folgende Brief Schumanns an Clara vom 30. Juni 1839: „Gestern bekam ich auch meine *Novelletten*; sie sind stark worden; vier Hefte LiebClärchen, ich glaub’ Du wirst recht drinnen Dich umsehen. [...] Braut, in den *Novelletten* kommst Du in allen möglichen Lagen und Stellungen und anderen unwiderstehlichen Dingen an Dir vor! Ja, sieh mich nur an! Ich behaupte: *Novelletten* konnte nur einer schreiben, der solche Augen kennt wie

Deine, solche Lippen berührt hat wie Deine. Kurz Besseres kann man wohl machen; aber Aehnliches schwerlich.“ Die *Stimme aus der Ferne* in Takt 198 von Nr. 8 ist denn auch nichts anderes als eine Reminiszenz an Clara: Die dort einsetzende Melodie ist Claras *Notturmo* op. 6 Nr. 2 entnommen.

Der bereits erwähnte Vorabdruck des Intermezzo aus Nr. 3 erschien als Nr. 6 in Heft 2 der *Sammlung von Musik=Stücken alter und neuer Zeit*, einer Beilage zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, bereits am 22. Mai 1838 – also drei Monate, bevor Schumann das gesamte Opus im August endgültig für die Veröffentlichung vorbereitete. Dennoch enthält er auf der ersten Seite eine Anmerkung, die darauf hinweist, dass das Intermezzo den „nächstens bei Breitkopf und Härtel erscheinenden *Novelletten*“ entnommen sei. Das bedeutet, dass die Herausgabe zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Verlag vereinbart war. Wann Schumann die fertige Stichvorlage zu allen acht *Novelletten* an den Verlag schickte, ist nicht mehr ganz genau festzustellen. Laut Titel der Stichvorlage sollte das Werk zunächst Chopin gewidmet werden und die Opuszahl 16 tragen. Am 19. Dezember 1838 teilte Schumann jedoch dem Verlag mit, er wolle „die drei [sic] Hefte *Novelletten*“ Adolph Henselt widmen, die Opuszahl sei 19. Mit Brief vom 21. März 1839 änderte Schumann die Opuszahl noch einmal, „da unterdeß Einiges bei Hrn Mechetti hier [in Wien] erscheint“.

Die Anordnung der acht Stücke stand nicht von Anfang an fest und wurde in der Stichvorlage mehrmals geändert. Die ursprüngliche Reihenfolge war Nr. 5, 6, 7, 3, 2, 1, 4; Nr. 8 wurde nachträglich zunächst nach der Nr. 6 eingeordnet. Die endgültige Aufteilung in vier Hefte zu je zwei Stücken erfolgte offensichtlich erst im Laufe der Korrekturlesung, kurz vor der Veröffentlichung. Schon daraus geht hervor, dass dem Werk keine strenge Zyklusbildung zugrunde liegt. So werden in der Konzertpraxis auch heute noch manche Stücke aus den *Novelletten* häufig einzeln gespielt. Schumanns Äußerungen dazu widersprechen sich teilweise. Einerseits

bezeichnete er sie in einem Schreiben vom 3. April 1839 an seinen Wiener Bekannten Joseph Fischhof als „größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten“ und in dem bereits mehrmals zitierten Brief an Heinrich Hirschbach als „innig zusammenhängend“; andererseits schickte er eine Abschrift der Nr. 2 als Einzelstück an Franz Liszt und ermunterte Clara Wieck dazu, eben dieses Stück aus dem Ganzen herausgelöst öffentlich zu spielen, sie werde damit „den meisten Effekt machen – gewiß; das hat Anfang und Ende, spinnt sich gut aus, daß das Publikum folgen kann und im Trio hat doch auch einen guten Gesang“. Die Nr. 6 dagegen, die Clara offensichtlich auch als Einzelstück auf ihr Programm hatte setzen wollen, hielt er dazu nicht für geeignet: „die wirkt nur im ganzen Cyklus; die in E Dur [= Nr. 7] vergeht zu rasch.“ Dennoch war er auch bei Nr. 7 zu Kompromissen bereit: „Zur Probe bitte ich Dich, spiel’ die in E meinerwegen und die in D (= Nr. 2) einmal später, und paß auf, welche mehr wirken wird.“

Klaviersonate g-moll op. 22

Wie schon weiter oben erwähnt, ist Opus 22 der Opuszahl nach zwar Schumanns letzte Klaviersonate, sie entstand jedoch tatsächlich fast gleichzeitig mit Opus 11 und noch vor Opus 14. Die höhere Opuszahl der Sonate in g-moll ist auf Verzögerungen bei der Publikation zurückzuführen, und dies hängt wiederum mit dem komplizierten Entstehungsprozess des Werkes zusammen, der sich von vornherein nicht kontinuierlich gestaltete; vielmehr wurden die einzelnen Sätze mehr oder weniger unabhängig voneinander und zu gänzlich unterschiedlichen Zeiten konzipiert.

Der 2. Satz, eine Klavieradaption des erst postum veröffentlichten Liedes *Im Herbste* (*Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 Nr. 8) entstand bereits im Juni 1830, vielleicht gleichzeitig mit der Klavierübertragung des Liedes *An Anna* (Anh. M2 Nr. 7), die als langsamer Satz in die fis-moll-Sonate op. 11 eingefügt wurde. Möglicherweise hat Schumann die beiden Lieder mehr oder weniger gleichzeitig für Klavier bearbeitet, und

zwar zunächst wohl nicht in der Absicht, sie später als langsamen Satz einer Sonate zu verwenden. Der Anlass für ihre Entstehung bleibt im Dunkeln. Einziger Beleg für das Datum Juni 1830 ist die Angabe am Ende des Autographs A₂ zur g-moll-Sonate (zu den Quellen siehe *Bemerkungen*).

Erst drei Jahre später, im Juni 1833, entstanden der Kopfsatz und das Scherzo. Den Schlusssatz brachte Schumann dann noch einmal zwei Jahre später, im Oktober 1835, zu Papier. Das Einzelautograph zu diesem Satz ist mit *Schluß am 27sten October 35* datiert. Es ist ein Arbeitsmanuskript, das noch viele Korrekturen aufweist; außerdem ist an mehreren Stellen auf Einlageblätter hingewiesen, die Neufassungen verschiedener Abschnitte enthalten haben müssen, die aber leider nicht mehr erhalten sind. Offenbar unmittelbar nach dieser ersten Niederschrift des Finalsatzes begann Schumann damit, auch die anderen Teile noch einmal zu überarbeiten, was sich vor allem im 1. Satz in unzähligen Änderungen und Durchstreichungen niederschlug.

Zu Weihnachten 1836 überließ Schumann ein Manuskript der Sonate Henriette Voigt, der er das Werk später widmete. Er erbat das Manuskript jedoch Anfang Januar 1837 zurück, weil die Sonate „noch viel schöner werden“ müsse. Tatsächlich arbeitete er in den folgenden Wochen noch einmal intensiv an seiner Komposition und notierte im März in sein Tagebuch: „Die Sonate in G Moll geordnet bis auf die zwei letzten Seiten, mit denen ich nicht fertig werden kann.“ Wie Linda Correll Roesner in ihrer Arbeit über *Schumann's Revisions in the First Movement of the Piano Sonata in G Minor, Op. 22*, darlegt, ist mit diesen „zwei letzten Seiten“ höchstwahrscheinlich der Schluss des 1. Satzes gemeint, der Schumann offenbar erhebliche Schwierigkeiten bereitete und – im Gegensatz zum völlig korrekturfreien Schluss des 4. Satzes – in A₂ durchgestrichen ist. Insgesamt lassen sich in der Handschrift fünf verschiedene Korrekturstadien nachweisen, wobei die älteren Versionen der später gedruckten am nächsten kommen.

In der 1837 abgeschlossenen Gestalt bot Schumann die Sonate am 4. Februar 1838 dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel an und schrieb dazu: „Mit allem Eifer bin ich jetzt beim Ausarbeiten und theilweise Abschreiben mehr[er] neuer Sachen: 2te Sonate für Pianoforte – Phantasieen f. Pfte. [op. 17], – Novelletten für Pfte. [...] – die einzigen, die ich in den nächsten zwei Jahren herauszugeben gedenke. Gern möchte ich bei Ihnen bleiben, wenn Sie wollten; es geht bei Ihnen so leicht und ohne große Worte von Statten, wie es der Künstler nur lieben kann.“ Man einigte sich offenbar recht schnell, denn bereits am 18. Februar erhielt der Verlag eine Stichvorlage.

Möglicherweise war es ein Brief von Clara Wieck, der die Drucklegung des Werkes dann jedoch unterbrach. Schumann hatte ihr offenbar von seinem Vertragsabschluss mit Breitkopf erzählt, und sie antwortete am 3. März 1838 von Wien aus: „Auf die zweite Sonate freue ich mich unendlich, sie erinnert mich an viele glückliche und auch schmerzhaftige Stunden. Ich liebe sie, so wie Dich, Dein ganzes Wesen drückt sich so klar darin aus, auch ist sie nicht all zu unverständlich. Doch eins: willst Du den letzten Satz ganz so lassen wie er ehemals war? ändere ihn doch lieber etwas und erleichtere ihn, denn er ist doch gar zu schwer. Ich versteh ihn schon und spiele ihn auch zur Noth, doch die Leute, das Publikum selbst die Kenner, für die man doch eigentlich schreibt verstehen das nicht. Nicht wahr, Du nimmst mir das nicht übel, Du schreibst mir ja ich sollte Dir meine Meinung schreiben als wärest Du mein Mann.“ Schumann nahm es nicht übel; er ging vielmehr auf Claras Kritik ein und reagierte am 17./18. März mit folgenden Zeilen: „Mit dem letzten Satz der Sonate hast Du so Recht. Er missfällt mir in hohem Grad (bis auf einzelne leidenschaftliche Augenblicke), dass ich ihn ganz verworfen.“

Wegen zahlreicher anderer Ereignisse konnte Schumann sich jedoch nicht gleich mit der Komposition eines neuen Finalsatzes befassen. Erst gegen Ende des Jahres 1838, während seines mehr-

monatigen Wien-Aufenthaltes, fand er Zeit und Ruhe dazu und konnte Clara am 29. Dezember mitteilen: „Die Sonate in G Moll schicke ich in diesen Tagen zum Druck; den letzten Satz hab' ich hier gemacht; er ist sehr simpel, passt aber innerlich gut zum ersten. Auch den ersten Satz habe ich gelassen, wie ich ihn das erste Mal [1833] erfunden – also nicht so wie Du ihn kennst. Er wird Dir aber zusagen.“ Schumann komponierte in dieser Wiener Zeit demnach nicht nur einen neuen Finalsatz; er fertigte zudem eine neue Niederschrift des 1. Satzes an und machte dabei die meisten Änderungen der letzten Jahre wieder rückgängig. Ebenfalls in Wien dürfte eine neue Niederschrift des 2. Satzes zustande gekommen sein, denn sie ist auf Papier mit einem Aufdruck des Wiener Verlags von Anton Diabelli geschrieben. So entstand ein ganz neues Manuskript, das als Stichvorlage an den Verlag ging. Eigenartigerweise wurde diese Stichvorlage später in mehrere Teile aufgeteilt. 1. und 4. Satz befinden sich in Privatbesitz und sind leider nicht zugänglich. Vom 2. Satz standen wenigstens Kopien zur Verfügung; der 3. Satz ist nicht mehr nachzuweisen.

Die Übersendung dieser neuen Stichvorlage an Breitkopf & Härtel erfolgte wahrscheinlich um den Jahreswechsel 1838/39, denn am 7. Januar 1839 notierte sich Schumann in seinem „Briefbuch“: „Wegen Beschleunigung des Druckes meiner Compositionen – wäre baldige Antwort geboten“, womit vermutlich unter anderem auch die Sonate op. 22 gemeint ist. Am 29. August fragte Schumann an, ob es „wohl möglich [sei], mir bis zum 13ten September [Geburtstag von Clara Wieck] ein gutes Exemplar meiner Sonate anfertigen zu lassen“, weil Clara „gerade diese Sonate gern habe“. Der Druck erschien im September, gerade noch rechtzeitig, dass die Widmungsempfängerin Henriette Voigt ein Exemplar erhalten konnte – sie starb am 15. Oktober 1839.

Selbstverständlich enthielt die Erstausgabe nur den in Wien nachkomponierten Schlusssatz. Das ursprüngliche Finale wurde erst viele Jahre später, Anfang 1866, von Johannes Brahms bei

Rieter-Biedermann in Winterthur veröffentlicht. Allerdings legte Brahms seiner Ausgabe ein Manuskript zugrunde, das nur eine Vorstufe dieses ursprünglichen Finalsatzes darstellt. „Leider“, schrieb Brahms am 12. Januar 1866 an Rieter-Biedermann, „liegen die bessern Manuskripte in Baden[-Baden, dem damaligen Wohnort Clara Schumanns]“. Er komme nächstens dorthin und könne dann „wohl die Handschrift nachträglich benutzen“. Dazu kam es jedoch nicht. Er gab das Stück – wenn man so will, wider besseres Wissen – auf der Grundlage eines Manuskripts heraus, das eine überholte Fassung enthielt. Die tatsächliche Fassung letzter Hand wurde erstmals in der 1981 im G. Henle Verlag erschienenen Vorgänger-Edition publiziert. Auch wenn Schumann ihn verworfen hatte, darf der musikalisch wie pianistisch sehr anspruchsvolle Satz als Bestandteil der ursprünglichen Werkkonzeption sicher großes Interesse beanspruchen und ist daher auch in dieser Ausgabe mit abgedruckt.

Im Gegensatz zu den beiden anderen Sonaten op. 11 und 14 und auch zur *Fantasie* op. 17 nahm Clara Schumann die g-moll-Sonate schon sehr früh in die Programme ihrer öffentlichen Konzerte auf. Erstmals spielte sie sie bei einer Soirée am 1. Februar 1840 in Berlin vor großem Publikum. Trotz der sich über eine so lange Zeit hinziehenden Entstehungsgeschichte ist das Stück tatsächlich die „klassischste“ unter Schumanns verschiedenen Sonaten-Kompositionen. Nicht nur sein Wesen drückt sich, wie Clara im oben zitierten Brief schrieb, „so klar darin aus“, auch formal und inhaltlich atmet das Werk klassische Klarheit.

Nachtstücke op. 23

Wie bereits in der *Humoreske* op. 20 und in den *Novelletten* op. 21 spiegeln sich auch in den *Nachtstücken* op. 23 Schumanns literarische Neigungen wider. Als „Nachtstücke“ bezeichnete man ursprünglich zwar nur Bilder in scharfem Hell-Dunkel-Kontrast in der Tradition von Caravaggio und Rembrandt, die in ihren Darstellungen häufig einzel-

ne Bildteile in grelles Licht tauchten, während andere in nächtlichem Dunkel verborgen blieben. E.T.A. Hoffmann übertrug jedoch mit seiner 1816/17 erschienenen Sammlung *Nachtstücke* (unter anderem mit den Einzelerzählungen *Der Sandmann*, *Das Majorat* und *Das steinerne Herz*) diese Technik aus dem Bereich der Malerei in den der Literatur, indem er Darstellungen der menschlichen Nachtseiten, des Grauensvollen, Unheimlichen in den Focus des Geschehens stellte und in Kontrast setzte zu heiter-ironischen Szenen. Man darf durchaus davon ausgehen, dass Schumann der Kunstbegriff „Nachtstücke“ gegenwärtig war, als er einen Titel für seine Komposition suchte, zumal es nicht das erste Mal war, dass er dabei Anleihen bei Hoffmann nahm (so zum Beispiel in den *Kreiseriana* und den verschiedenen *Fantasiestücken*).

Ursprünglich hatte Schumann für sein neues Werk die Bezeichnung „Leichenphantasie“ ins Auge gefasst, und dieser Titel „belastet“ das Werk gewissermaßen bis heute. Er ist aber ganz bestimmten Umständen zuzuschreiben, die Schumann bei der Komposition seines Opus 23 im Frühjahr 1839 gefangen hielten. Angesichts des wenig erfolgreichen Aufenthaltes in Wien ohnehin in gedrückter, depressiver Stimmung, erhielt er dort Ende März 1839 die Nachricht, sein Bruder Eduard in Zwickau liege im Sterben. „Seit Montag [25. März] an einer ‚Leichenphantasie‘ geschrieben“, notierte er am 31. März in sein Tagebuch, „wie merkwürdig meine Ahnungen; auch der Abschied von Eduard, und wie er noch so gut war, wird mir klar.“ Und auf der Rückreise nach Leipzig schrieb er von Prag aus an Clara: „Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24sten bis 27sten März bei meiner neuen Composition; es kommt darin immer eine Stelle vor, auf die ich immer zurückkam; die ist, als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen ‚ach Gott‘ – ich sah bei der Composition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lang nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: *Leichenphantasie* –

Ist das nicht merkwürdig? – Beim Componiren war ich auch oft so ergriffen, daß mir die Thränen hervorkamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu – da kam Theresens Brief [die Nachricht vom Tod des Bruders] und nun stand es klar vor mir.“ Im gleichen Brief teilte er Clara auch mit, er werde die Stücke dem Wiener Verleger Mechetti überlassen, wolle sie aber nicht „Leichenphantasie“, sondern „Nachtstücke“ betiteln. Schon diese Umbenennung zeigt, dass man die Komplexität von Schumanns schöpferischer Phantasie doch erheblich einschränkte, wollte man sich bei der Deutung des Werkes ausschließlich auf seinen ursprünglichen Titel beziehen. Als Schumann ein dreiviertel Jahr später die Komposition endlich für den Druck vorbereitet hatte, schrieb er (am 17. Januar 1840) an Clara, er wolle die vier Stücke wie folgt betiteln: „1. Trauerzug. 2. Kuriose Gesellschaft. 3. Nächtliches Gelage. 4. Rundgesang mit Solostimmen.“ Der damit angedeutete Ausdrucksbereich der vier Sätze geht demnach weit über den ursprünglichen Gesamttitel hinaus. Auf Anraten Claras bat er allerdings am 21. Januar Mechetti, „er möchte die einzelnen Überschriften in den Nachtstücken weglassen u. dafür Nummern setzen“ („Briefbuch“, Eintrag Nr. 630).

Dass zwischen Komposition und Drucklegung des Werkes so viel Zeit verging, ist nicht ungewöhnlich bei Schumann, hatte im Fall der *Nachtstücke* aber ganz konkrete Gründe: Er hatte zwar bereits im Juni 1839 bei Mechetti angefragt, „ob er die Nachtstücke gleich in Stich nehmen wolle“ („Briefbuch“, Eintrag Nr. 564b), war in der Folgezeit jedoch von den Auseinandersetzungen um seine Heirat mit Clara und von immer wieder neuen Zukunftsplänen zeitlich extrem in Anspruch genommen. Er könne „gar nicht mehr componiren“, schrieb er am 27. Oktober an Clara und drei Tage später noch einmal ganz ähnlich: „Es geht nicht mehr mit mir. Ich hab meine Phantasie verloren.“ Erst im Spätherbst scheint Schumann sich wieder, weil er – wie er am 30. November an Clara schrieb – „Mechetti gern befriedigen wollte“, mit sei-

nen noch unveröffentlichten Kompositionen befasst zu haben. Eigenartigerweise stand zu diesem Zeitpunkt offenbar die Anzahl und Aufteilung der *Nachtstücke* noch nicht fest, denn am 11. Dezember schrieb er an Ernst Adolph Becker, den Freund und späteren Widmungsempfänger: „Ich hab dieser Tage viel gearbeitet und drei Hefte verschiedene Compositionen ins Reine gebracht; eines davon dedicire ich Dir – willst Du drei [sic] Nachtstücke, oder drei Romanzen, oder 2 kleine Blumenstücke?“ Falls die Angabe „drei Nachtstücke“ nicht einfach ein Schreibfehler ist, hätten die *Nachtstücke* damals nur aus drei Stücken bestanden. Dass eines der beiden zuletzt genannten „Blumenstücke“ in die *Nachtstücke* hinübergewandert sein könnte, scheint eher unwahrscheinlich. Allerdings wurden tatsächlich im Umkreis der *Nachtstücke*, der *Romanzen* und auch noch des im März gleichzeitig mit den *Nachtstücken* begonnenen *Faschingsschwank aus Wien* einzelne Stücke hin und her geschoben: So erschien ein Vorabdruck des *Intermezzo* aus dem *Faschingsschwank* im Dezember 1839 als Beilage zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK und war dort als „Fragment“ aus Schumanns *Nachtstücken* bezeichnet.

Nach dem „Ins-Reine-Bringen“ erhielt zunächst Clara das Manuskript der *Nachtstücke*, sandte es jedoch am 3. Januar 1840 mit der Aufforderung zurück, sie „noch einmal genau durchzusehen“. Schumann antwortete am 8. Januar, er sei die Stücke „mit einer ordentlichen geheimen Lust durchgegangen [...]“. An den Compositionen ist mir übrigens eine Menge noch gar nicht recht und ich werde sie noch eine Weile hinlegen.“ Diese Weile währte dann jedoch nur recht kurz, denn bereits am 17. Januar teilte Schumann Clara mit, er habe das Werk nun „ganz in Ordnung gebracht“; drei Tage später übermittelte er die leider nicht mehr erhaltene Stichvorlage an den Verlag. Am 10. April schickte er die Korrektur aus Leipzig zurück nach Wien und erhielt dann im Juni die ersten fertigen Exemplare. Eines davon sandte er am 28. Juni an Ernst Adolph Becker und schrieb dazu:

„Beifolgend die Nachtstücke, die Dich recht oft und freundlich an mich erinnern möchten. Das erste und letzte werden Dir wohl am meisten zusagen.“ Aus der Formulierung, die Nachtstücke „möchten freundlich erinnern“, geht noch einmal deutlich hervor, dass Schumann das Werk nicht als nächtlich-düster verstanden wissen wollte. Dass auch Clara das so empfand, kann man daraus schließen, dass sie die Stücke nicht selten in ihre Programme aufnahm und sie bereits im Februar 1840, also noch vor der Publikation der Komposition, bei einem Privatkonzert in Hamburg spielte.

*

Angaben zu Quellen und Lesarten finden sich in den *Bemerkungen*.

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.

The present volume – no. IV – contains opus nos. 17–23. These were composed between the beginning of 1838 and March 1839, except for the g-minor

Piano Sonata, op. 22, which falls outside this time frame. It was composed earlier, in 1833–35, practically contemporaneously with the Sonata in f# minor op. 11, but was then revised again in the winter of 1836–37, and finally received a new finale at the end of 1838. The seven works were printed between May 1838 and June 1840.

Fantasia op. 17

Schumann's great *Fantasia* in C major op. 17 was initiated by a “call to Beethoven's admirers”, published by the “Bonner Verein für Beethovens Monument” (Bonn Society for Beethoven's Monument) on 17 December 1835, Beethoven's 65th birthday. It appeared in numerous German newspapers and also, on 8 April 1836, in the periodical NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, which Schumann himself still edited at the time. Schumann added to it a four-part, not uncritical text signed Florestan, Jonathan, Eusebius and Raro, and later included it in his *Gesammelte Schriften*. Schumann had in mind to donate the proceeds of a new composition to the Bonn Beethoven monument, and he noted down the idea in his diary on 9 September 1836: “Idea for Beethoven.” The *Sonata for Beethoven* – the original title of the *Fantasia* op. 17 – was then “finished at beginning of December except for a few minor details” (entry in his diary at the end of December 1836). On 19 December he wrote to the publisher Friedrich Kistner in Leipzig: “Florestan and Eusebius would very much like to do something for Beethoven's monument and to this end have written something which goes by the following title: *Ruinen, Trophaeen, Palmen*. Grand Sonata for Pianoforte. For Beethoven's Monument. In the event that you should wish to take the work under your protection, I would ask you to let the Bonn Committee have one hundred complimentary copies, which the committee would soon dispose of. The proceeds from these (around 80 thaler) would be for the monument.” It is therefore highly relevant that, at the close of the first movement (M. 295 ff.), there is a reference to the well-known passage in the

last of Beethoven's songs in his cycle *An die ferne Geliebte* "Nimm sie hin denn, diese Lieder." It seems, though, that the idea of a *Sonate für Beethoven* faded further and further into the background as time went by, and was probably eclipsed by other aspects even while the piece was being written. It is no accident that the end of the last movement, which was originally supposed to take up once again the Beethoven citation from the end of the first part, is deleted in the engraver's copy. Instead, other agendas came to the fore. On 18 March 1838 Schumann wrote to Clara in reference to the *Fantasie*: "The first movement is probably the most passionate [Eva Weissweiler's reading here is 'most artful'] I have ever written – a deep lamentation for you – the others are weaker, but they don't exactly need to hang their heads in shame." In the same letter Schumann said that he had "drafted" the *Fantasie* "in detail, in June 1836." The conclusion must then be that if his memory did not fail him in this particular instance, he in any case initially wrote the piece without "Beethoven at the back of his mind." When the Bonn monument was finally completed and unveiled in August 1845 as the first Beethoven statue in Germany, Schumann no longer took any notice of it. Nor is the motto placed at the beginning of the first edition of the work in any way connected with the original impulse.

After the collapse of the aforementioned negotiations with Kistner on publishing the work, it was put aside for a while. Several entries in Schumann's diary in the years following make mention of "Fantasies", but it is not clear whether he means the *Fantasiestücke* op. 12 or the three parts of the *Fantasie* op. 17. One may safely assume that the C-major *Fantasie* underwent a number of further revisions during this time. Schumann also changed the headings to the movements in the course of these revisions, and in a letter to Clara on 16 April 1838 he now called them "Ruins, Victory Arch and Constellation." The overall title of the work then became "*Dichtungen*" (Poems).

The title page of the autograph for the 1st movement (no autograph survives for the 2nd and 3rd movements) still contains the old names and the opus number 12. The new titles and the dedication to Franz Liszt already appear in the engraver's copy, a copyist's manuscript that was checked by Schumann; the opus number on its title page was originally *Op. 16* and was then changed by Schumann to *Op. 17*. The individual movement titles were also abandoned at the printing stage, and on 19 December 1838 Schumann finally also had the main title *Dichtungen* replaced by *Fantasie*. On 6 January 1839 Schumann wrote to the publishers: "If it is at all possible, you will very much oblige me by early publication of the *Fantasie* dedicated to Liszt." In February Schumann read the proofs, which he (according to his "Briefbuch") returned "post-haste" on 2 March. The work was finally published in April 1839.

Schumann confessed to the music critic Hermann Hirschbach in a letter dated May 1839 that "Breitkopf and Härtel recently published my *Fantasie* in C major. Have a look at the first movement, which I believed at the time (three years ago) to be my greatest achievement. I now think differently." This critical distance to works written earlier is typical for Schumann and frequently recurs in his letters and diary entries. At all events, the *Fantasie* op. 17 is today indisputably regarded as one of his most important piano works and it captivates the listener time and again with its highly romantic language and yet meticulously devised form.

Arabeske op. 18 and Blumenstück op. 19

In late September 1838 Robert Schumann travelled from Leipzig via Dresden and Prague to Vienna, where he arrived on 3 October. His stay there was not blessed by fate: the negotiations for the publication of his periodical *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* came to nought, and he was virtually unknown in Vienna as a composer. Nonetheless, Schumann's stay in Vienna witnessed the birth of a good many compositions,

almost all of them for piano. While they may not number among his most significant creations, they have maintained a firm hold in the pianist's repertoire to the present day: the *Arabeske* op. 18, the *Blumenstück* op. 19, the *Humoreske* op. 20, the *Novelletten* op. 21, an unfinished movement for a piano concerto in d minor, and, toward the end of his stay, the *Nachtstücke* op. 23 and *Faschingschwank aus Wien* op. 26. Also among these works was the bulk of the pieces that he published only later, in the *Bunte Blätter* op. 99 and *Albumblätter* op. 124. "The whole of last week," he wrote to Clara on 26 January 1839, "passed by in composition; and yet, there is no real joy in my thoughts, nor even a beautiful melancholy [...]. Other than that, I've polished off a set of variations on no theme. I want to call the opus *Guirlande*; everything about it intertwines in a special way. I also finished another little piece, a *Rondelett*. Then I will neatly gather together all the many little things I've got at the moment and call them 'Kleine Blumenstücke', just as pictures are called. Do you like the name?" Later Clara herself felt that the piece called "*Guirlande*" probably referred to the *Arabeske*. However, the formal structure of the two works has led to the supposition that the phrase "variations on no theme" more likely applies to the *Blumenstück*, with the more fitting term for the *Arabeske* being "*Rondelett*."

Just as Schumann's moods in Vienna vacillated between joyful expectation and despondency, the works he composed there are no less varied in character and expression. The buoyant and affirmative *Humoreske* stands alongside the gloomy *Nachtstücke*, the vibrant *Faschingschwank* alongside the more docile and lyrical *Arabeske* and *Blumenstück*. Schumann himself, writing on 11 August 1839 to his friend, the pianist Henriette Voigt, confided that "three new compositions have arrived [from Vienna] and are waiting for you, among them a *Humoreske*, to be sure of a more melancholy sort, and a *Blumenstück* and an *Arabeske*, which are of less importance; the titles say all there is to

know, and I am quite blameless that the stems and fronds are so frail and delicate." Four days later he wrote to his long-standing friend Ernst Adolph Becker: "Op. 18 and op. 19 are frail and for the ladies, but op. 20 seems to me more substantial." It is probably not far-fetched to assume that Schumann deliberately tailored these two little pieces to suit the lighter Viennese taste, especially as he himself told the pianist Joseph Fischhof in late 1838 that he wanted to "rise up to become the favourite composer of all the ladies of Vienna." These two opuses are examples of light music in the very best and loftiest sense, masterly in their gracefulness and in their technical command of the delicate piano texture.

A letter of 15 March 1839 from Schumann to his admirer Simonin de Sire informs us that the *Arabeske* was already finished in 1838. All the same, Schumann wrote the place and date of composition as *Wien 1839* on the flyleaf of his personal copy. Assuming that the 'Guirlande' or 'Rondelett' mentioned in his letter of 26 January 1839 to Clara was in fact the *Arabeske*, the piece was at least finished by that date. One month later he sent the manuscript to the Viennese publisher Pietro Mechetti.

The *Blumenstück* op. 19 must also have been composed by the end of 1838. In the *Brautbuch* (bridal book) that Schumann compiled for Clara and that covers the period between July 1837 and October 1839, various pieces of musical notation appear alongside the verbal inscriptions, pressed flowers, and other inserted objects. One of the last is part 1 of *Blumenstück*, in a version dated *Wien. October 1838* that differs markedly from the published text. Exactly when Schumann completed the piece is unknown.

The engraver's copy for the *Arabeske* op. 18, was dispatched to Pietro Mechetti in Vienna on 26 February 1839, and that of the *Humoreske* op. 20, on 10 March. The manuscript of *Blumenstück* op. 19 must have been sent to the publisher sometime between these two dates. Writing from Leipzig on 18 June,

Schumann asked Mechetti to be "quick about the proofs," and on 13 July he forwarded authorisations of ownership for op. 18 to 20, expecting to receive the first "fair printed copies" by 8 August. In the event, they arrived somewhat earlier than that, for on 5 August Schumann jotted down, as item no. 571e in his list of letters, "Becker Dresden free / with *Arabeske*, *Blumenstück* and *Humoreske* for him, Krägen and the 'Majorin'." The "Majorin" was, of course, the major's wife Friederike von Serre, the dedicatee of op. 18 and 19, who remained a close friend of the composer even in later years.

The autograph manuscript of the *Arabeske* has not survived. Apart from the abovementioned manuscript of Part 1 in the *Brautbuch*, no autograph material for *Blumenstück* survives either. Consequently, the first editions were the only relevant sources for our edition. Schumann's personal copies contain no authorial annotations in the musical text. The text is rather full of mistakes, occasionally necessitating minor editorial interventions.

Humoreske op. 20

The term "Humoreske" was originally used to designate a literary genre that flourished above all in the popular periodicals of the Biedermeier era, even though it did not develop any idiosyncratic characteristics. Before Robert Schumann became the first to use the term for a musical composition, thus initiating a long tradition of musical "Humoresques," the concept had found its way into music criticism as a literary metaphor. Thus in a review of 25 December 1838, Oswald Lorenz, Schumann's editorial colleague at the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, characterised Clara Wieck's Scherzo op. 10 as a humoresque, with reference to the literary genre. Around the same time, an anonymous article in the *HAMBURGER NEUE ZEITUNG* reported on Schumann's stay in Vienna, and commended the piano pieces he had published thus far as "brilliant musical humoresques."

Schumann began working on his *Humoreske* op. 20 in Leipzig in spring

1838. He had not yet settled on the title of the work, however. In the *Brautbuch* he compiled for Clara Wieck, he inscribed a 23-measure sketch of an Adagio dated *April 1838*; this later became the introduction to the *Humoreske* (source A1, see the *Comments* at the end of the present edition). In September 1838 Schumann travelled to Vienna, where he took up the Adagio sketch again, but did not substantially develop it. There are 14 additional measures (M. 1–37) in an album leaf dated *Wien. 2^{ten} / 2 39*, which is identified as a *Vorspiel zu einem Rondolett* (source A2) and is dedicated to the pianist Karl Georg Lickl. The working manuscript, begun in early 1839 and in which the piece gradually took shape, has come down to us in only fragmentary form (source A3); all that survives are measures 693–799. The manuscript used for the engraving is also lost, so that we cannot determine with certainty exactly when Schumann laid down the work's title. Perhaps the two magazine articles quoted above had inspired him to choose this title.

The work was completed in Vienna in March 1839, and explicitly designated as *Humoreske* in a letter of 11 March to Clara Wieck. Schumann had handed over the engraver's copy to the publisher Pietro Mechetti in Vienna the previous day. On 18 June, having since returned to Leipzig, he asked Mechetti to send him the proofs as soon as possible. Mechetti complied with his wish on 3 July 1839 and requested, in his turn, that the proofs be returned quickly so that the first printed copies could be ready by 8 August. The first edition of the *Humoreske* did indeed appear in August 1839, with a dedication to composer-pianist Julie von Webenau, née Baroni-Cavalcabò, a pupil of Mozart's youngest son. Schumann had first met the young woman in Leipzig in 1835, and reunited with her during his stay in Vienna.

The musical humour suggested by the title is not intended to evoke any outward mirth, but embodies an aesthetic program. Particularly revealing in this context are Schumann's comments to Belgian music-lover and amateur com-

poser Simonin de Sire: “The French do not understand the word *Humoreske*. It is truly deplorable that no good, suitable words exist in French for the two characteristics and concepts that are most deeply rooted in the German mentality – *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) and *Humor* – of which the latter is a felicitous combination of *gemütlich* and *witzig*. This reflects the basic character of the two nations. Do you know Jean Paul, our great writer? I learned more counterpoint from him than from my music teacher.” In this succinct definition of humour, Schumann alludes to his reading of Jean Paul’s *Vorschule der Ästhetik* (1804), in which romantic humour is a central theme. In contrast with present-day usage, Jean Paul uses the term “*das Gemütliche*” to designate a profound depth of emotion and a great sensitivity that is able to perceive – seismographically, as it were – all the phenomena of life. “*Das Witzige*,” in turn, refers to the ability of a sharp-witted mind to combine far-flung opposites in a surprising and subtle manner. The irony that this produces opens up and casts a bright light on new aesthetic perspectives. Schumann allegorises both components of the humourist in the combined, two-sided character of Eusebius and Florestan: the sensitive, effusive Eusebius stands for Schumann’s emotional depth (*Gemüt*), while the astute, critical, and sometimes bitingly ironic Florestan represents the intellectual side (*Witz*) of Schumann’s dual nature.

Prior to his *Humoreske*, Schumann had joined the heated discussion about comedy and humour in music with his article *Über den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Hft. Der Cäcilia* (in: *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, vol. 1, no. 3, 10 April 1834, pp. 10 f.). It is not surprising that he characterised his *Humoreske* in a letter of 7 August 1839 to Ernst Adolph Becker as “not very merry, and perhaps the most melancholy” of the works he had written to date. In his letter to Clara Wieck dated 11 March 1839, he described as follows the psychological condition he was in while writing the piece: “I have been at the piano all week, com-

posing, writing, laughing and crying all at once. You will find this state of affairs nicely evoked in my opus 20, the big *Humoreske*, which is about to be engraved. You see how fast things are going with me now. Thought up, written down, off to print.”

There are contradictory interpretations of the formal structure of the very lengthy (963 measures) work (regarding formal problems as well as the interpretation of the Romantic concept of humour and its musical transposition in the *Humoreske*, see Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. Saarbrücken, 1981, pp. 294 ff.). The ambiguous concept underlying the composition is reflected in these different attempts to explain it. It eludes the analyst’s grasp as soon as one tries to describe it with formal academic categories.

For a long time, pianists almost fearfully avoided the piece on account of its complexity and its great interpretative demands. Even Clara Schumann rarely played the *Humoreske* in public, perhaps doubting its impact on an audience. With reference to a private performance in May 1894, she explained to her grandson Ferdinand Schumann that “with the *Humoreske*, one had to conjure up melancholic, extravagant, fantastic ideas. The canonic passage in d minor [M. 358 ff.] is very humouristic.” In view of the musical humour that contemporaries felt was intrinsic to Schumann, opus 20 occupies a key position that represents the compositional and aesthetic sum of his early piano oeuvre.

Schumann provided no information on how to interpret the *innere Stimme* (inner voice) (M. 251–274) notated on a separate third staff. In an unpublished letter of 14 May 1883, Clara explained to Georg Henschel her feeling that the inner voice was intended to “give the pianist a support to the melody of the right hand. This must be performed in such a way that the listener senses the melody. However, the inner voice is not

to be played. I believe that the composer wanted the melody to be sensed, in a shadowy manner, rather than stressed or brought to the fore. But it is just as likely that my husband here intended only that the player should hear the voice inwardly or hum it, as one often does when one’s heart is full while playing.” Moreover, the inner voice is hidden not only as “inexact all’ottava,” in a staggered syncopation in the upper staff, but also as “inexact unison” in the middle part of the lower staff. The harmonic progression of the inner voice also recurs in the static, mysterious-sounding chord sequence at measures 447–482. Its melodic line recalls Clara Wieck’s *Romanze* op. 11 no. 2 (something pointed out by Hans-Joachim Köhler in his edition of the *Humoreske* published by Peters, Leipzig, 1981) and thus takes its place among the many compositional entwinements that are discernible, sometimes more, other times less, between Clara’s and Robert’s works. This is also confirmed by the following passage from Schumann’s letter to Clara Wieck dated 12 July 1839: “Wonderful – when did you write the piece in g minor [op. 11 no. 2]? In March I had a very similar idea; you will find it in the *Humoreske*. How remarkable are our sympathies.”

This preface stems in great part from the pen of my friend Bernhard R. Appel, whose above mentioned dissertation on Schumann’s *Humoreske* op. 20 is a milestone in the study of this work.

Novelletten op. 21

The title *Novelletten* probably refers to small novellas. As in the case of several other titles, Schumann was the first to use it to describe a piece of music, and it was later adopted by other composers. The title appears from the very outset among the private composition notes in his diary, where its earliest occurrence dates from 20 January 1838: “Worked on the *Novelletten* from then until Wednesday.” On 6 February, he discussed the newly composed pieces in a letter to Clara Wieck: “Then again, I’ve written such a frightful amount of music

for you over the past three weeks – pranks, Egmontian tales, family scenes with fathers, a wedding, in short, extremely engaging things.” In other words, the entire cycle was predicated from the very beginning on the telling of stories, or “novellas.” This is yet another indication of the large role that literary references played in Schumann’s early piano music. In the same letter, Schumann alludes to the similarity between the title and the name of the English soprano Clara Novello, who had made a guest appearance in Leipzig in winter 1837–38, adding that he “called the entire piece *Novelletten* because your name is Clara and *Wiecketten* doesn’t sound good enough.” This passage has led to the assumption that it was Novello’s name that caused Schumann to coin the term *Novelletten* in the first place. It is more likely, however, that the pun only occurred to him as an afterthought in view of the similarities between the words *Novelle* and Novello.

The literary basis of the *Novelletten* is equally apparent in the titles originally given to numbers 2 and 3. The two sections of piece no. 2 are headed *Sarazene* and *Zuleika* in an early copy, and an advance print of the Intermezzo from piece no. 3 is prefixed with the opening lines of Shakespeare’s *Macbeth*. As Schumann later explained, “it is not the wish of the composer that the music be viewed as a background to the appended motto; on the contrary, it was only later that he discovered these words, which approximate the meaning of his music.” However, in later life, he similarly distanced himself from most of the literary references in his early piano pieces, probably less from inner conviction than from a fear that his works might be misconstrued as program music.

According to notes in his diary, Schumann composed the eight pieces of the *Novelletten* in a fairly regular sequence between early January and mid-April, with nos. 5 and 8 the last to be composed. On 22 April Schumann sent a copy of no. 2 to Franz Liszt, and on 14 August he finally noted in his diary that he had “put the whole of the Novel-

letten in order”, noting the same again on 30 August. At the same time as working on the *Novelletten* Schumann was also occupied with his *Kinderszenen*. When he sent the latter to Breitkopf & Härtel on 21 March 1838, he even went so far as to write: “I commend the enclosed *Kinderszenen* [sic] to your benevolence; originally they were meant to form an appendix to the *Novelletten*, but I find it more fitting that they appear in a separate volume.” This association may surprise the present-day Schumann connoisseur, but for all the differences between the two works, there is no denying that their parallel genesis led to a distinct similarity in their graceful and largely untroubled mood. In a letter to Heinrich Hirschbach, dated 30 June 1839, Schumann referred to the *Novelletten* as “on the whole cheerful and perfunctory, apart from a few moments where I get to the bottom of things.” On the other hand, writing to his former teacher Heinrich Dorn on 5 September 1839, he could claim that “something of the struggles that Clara cost me may be heard in my music and will certainly be understood by you as well. She was practically the sole begetter of the concerto, the sonata, the Davidbündlertänze and the *Novelletten*.” This accords with the following letter of 30 June 1839 from Schumann to Clara: “Yesterday I also received my *Novelletten*; they have become strong; four books dear little Clara – I think you will certainly see yourself in them [...] My bride, in the *Novelletten* you appear in all possible conditions and situations, and in other irresistible things! Yes, just consider! I declare: *Novelletten* can only be composed by one who has seen such eyes as yours, and has touched such lips as yours. In short, one can probably do something better; but something similar, hardly.” Whatever the case, a reminiscence of Clara is to be found in the eighth piece, where the annotation in measure 198, *Stimme aus der Ferne* (a voice from afar), points out that the melody beginning in that measure has been taken from Clara’s *Notturmo*, op. 6, no. 2.

The above-mentioned advance print of the Intermezzo from *Novellette* no. 3 appeared on 22 May 1838 as item no. 6 in volume 2 of the *Sammlung von Musik=Stücken alter und neuer Zeit*, a supplement to the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. In short, it appeared in print a full three months before Schumann put the finishing touches to the entire opus in August prior to its publication. None the less, the first page contains a remark pointing out that the Intermezzo was “taken from the *Novelletten* soon to be published by Breitkopf & Härtel,” indicating that the publishers had already agreed to include the work in their catalogue at that time. There is no longer any way of knowing exactly when Schumann sent the completed engraver’s copy of all eight *Novelletten* to Breitkopf & Härtel. According to the title of the engraver’s copy, the work was originally to have been dedicated to Chopin, and to carry the opus number 16. On 19 December 1838, Schumann informed the publishers that he wanted to dedicate “the three [sic] fascicles of *Novelletten*” to Adolph Henselt and that their opus number should be 19. Schumann changed the opus number yet again in a letter of 21 March 1839, “as in the meantime several items have been published here [in Vienna] by Herr Mechetti.”

The order of the eight pieces was not established at the outset, and was also altered several times in the engraver’s copy. At first, they appeared in the sequence 5, 6, 7, 3, 2, 1 and 4, with no. 8 originally inserted after no. 6. The final subdivision into four fascicles of two pieces each apparently only occurred during the process of proofreading, just before the work was published. This alone is sufficient to prove that the work was not organised on a strict cyclic plan. As a result, even today many of the *Novelletten* are frequently heard separately in recitals. Schumann’s recorded thoughts on this subject are somewhat contradictory. On the one hand, writing to his Viennese acquaintance Joseph Fischhof on 3 April 1839, he referred to the *Novelletten* as “fairly lengthy inter-related adventure stories,” and the letter

to Hirschbach, mentioned several times above, claims that they are *innig zusammenhängend* (intimately interrelated). On the other hand, he forwarded a separate copy of *Novellette* no. 2 by itself to Franz Liszt and encouraged Clara Wieck to extract this very piece from the larger work and to play it in public, adding that she could be “certain of achieving the greatest effect with it; it has a beginning and an end, evolves well in a way that audiences can follow, and even has a good tune in the Trio.” In contrast, piece no. 6, which Clara evidently also wanted to single out for separate performance, did not meet with the same approval: “It only makes its effect within the full cycle; the one in E major [no. 7] goes by too quickly.” Nevertheless, he was, even in the case of no. 7, prepared to compromise: “As an experiment, let me ask you to play the one in E, say, and to follow it with the one in D [no. 2], and see which one has the greater effect.”

Piano Sonata in g minor op. 22

According to its opus number, the Piano Sonata in g minor op. 22 is the last of Schumann’s pieces in this genre. Actually, however, the work was written nearly contemporaneously with opus 11 and prior to opus 14. The higher opus number of the g-minor Sonata is due to delays with the publication which, in their turn, arose in conjunction with the complicated genesis of the work. The compositional process did not unfold continuously from its inception; on the contrary, the individual movements were conceived more or less independently of one another and at totally different times.

The 2nd movement is a piano arrangement of a song that was not published until after the composer’s death, *Im Herbste* (In the autumn; see *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. M2 No. 8). The arrangement was written in June 1830, Schumann also adapted the song *An Anna* (Anh. M2 No. 7) to the piano, probably during this same period; it was then published as the slow movement of the f \sharp -minor Sonata op. 11. It is possible that Schumann arranged the two

songs for piano practically at the same time, but first of all without any intention to use them later as the slow movement of a sonata. The reason for their composition remains obscure. The only confirmation that the arrangement of *Im Herbste* was written in June 1830 is found at the end of autograph A₂ of the g-minor Sonata (see *Comments*).

According to these indications, only the first movement and the Scherzo of op. 22 were written contemporaneously, in June 1833, and Schumann did not begin working on the final movement until October 1835. The separate autograph of this movement is dated *Schluß am 27sten October 35* (completed on 27 October 35). It is a working manuscript which contains many corrections; moreover, there are occasional references to inserted sheets which must have contained new versions of various sections but which are unfortunately no longer extant. Schumann seems to have begun revising the other sections immediately after he first wrote down the final movement, which resulted in countless changes and emendations, especially in the first movement.

At Christmas 1836, Schumann gave a manuscript of the Sonata to Henriette Voigt, to whom he later dedicated the work. In early January 1837, however, he asked her to return the manuscript, as the Sonata had to “become much more beautiful yet.” Indeed, he returned to work with great diligence on the composition in the following weeks and noted in his diary in March: “Put the Sonata in g minor in order save for the last two pages, which I cannot bring to completion.” As Linda Correll Roesner elucidates in her *Schumann’s Revisions in the First Movement of the Piano Sonata in G minor, op. 22*, these “last two pages” most likely refer to the close of the 1st movement, which seems to have caused Schumann considerable difficulties and which – contrary to the completely correction-free close of the 4th movement – is deleted in A₂. Altogether, five different stages of corrections can be discerned in the manuscript, where the earlier versions most closely approximate the one that was later printed.

On 4 February 1838 Schumann offered the Sonata to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel in the version completed in 1837. He wrote: “I am working on and, in part, copying out several new pieces with great industry: 2nd Sonata for piano – Fantasias for piano [op. 17] – Novelletten for piano [...] – the only ones which I plan to have published in the next two years. I would like to stay with you, if you so wish; everything proceeds so easily with you and with such little ado that an artist can do nothing but hold this in high regard.” Publisher and composer apparently came to an agreement very quickly, for Breitkopf received the engraver’s copy, on 18 February.

The printing process was then interrupted, possibly as a result of a letter from Clara Wieck. Schumann had apparently told Clara about his agreement with Breitkopf, and she replied from Vienna on 3 March 1838: “I am looking forward to the second sonata with endless joy; it reminds me of many happy hours, but also of painful ones. I love it as I love you, and it expresses your entire being so clearly. Moreover, it is not too incomprehensible. But there is one thing: do you really want to leave the last movement as it was? Why don’t you change it a bit and make it simpler, for it is really somewhat too difficult. I understand it and can play it if need be, but the masses, the public, and even the connoisseurs for whom one is ultimately writing – they don’t understand it. I hope you don’t hold this against me, for – you wrote me that I should tell you what I feel as if you were my husband.” Schumann did not hold Clara’s critique against her; on the contrary, he followed up on it and wrote her on 17/18 March: “You are so right about the last movement of the sonata. I am so dissatisfied with it (with the exception of various passionate moments) that I have discarded it completely.”

A number of events then occurred in Schumann’s life which prevented him from straight away tackling the composition of a new final movement at that time. It was not until about the end of the year 1838, during his month-long

stay in Vienna, that he found the time and peace to do so. On 29 December he informed Clara: "I am sending the Sonata in g minor off to print shortly; I wrote the last movement here. It is very simple, but corresponds to the inner mood of the first movement very well. I have also left the first movement as I had first written it [in 1833], thus not as you know it now. But you will like it." During his stay in Vienna, Schumann thus not only composed a new finale, but also made a new version of the 1st movement, in which he cancelled most of the changes he had made in the previous years. He must also have transcribed the 2nd movement anew in Vienna, since it is written on paper bearing the imprint of the Viennese publisher Anton Diabelli. He thus produced an entirely new manuscript, which he then sent to the publisher as the engraver's copy. Curiously, this engraver's copy was later divided up into several parts. The 1st and 4th movements are in a private collection and unfortunately inaccessible. Only copies of the 2nd movement were available. There is no trace of the 3rd movement.

Schumann appears to have dispatched this new engraver's copy to Breitkopf & Härtel probably around the turn of the year 1838/39, for in his correspondence book we read under 7 January 1839: "To speed up the printing of my compositions, a quick reply would be opportune." He was presumably also including the Sonata op. 22 here. On 29 August Schumann inquired whether "it would be possible to produce a good copy of my sonata by 13 September [Clara Wieck's birthday]," since Clara "has a particular fondness for this sonata." The print was released in September, just in time for the dedicatee Henriette Voigt to receive a copy, for she passed away on 15 October 1839.

The first edition obviously contained only the closing movement written in Vienna. It was only many years later, in 1866, that Johannes Brahms had the original finale published by Rieter-Biedermann in Winterthur. Nevertheless, the manuscript that Brahms had at his disposal represented only a preliminary

stage of this original final movement. "Unfortunately," Brahms wrote to Rieter-Biedermann on 12 January 1866, "the better manuscripts are in Baden [Baden, where Clara Schumann then lived]." Brahms said that he would be going there soon and would then "be able to use the manuscript belatedly." This never happened. He edited the piece – against better judgment, one might say – using a manuscript that contained an outdated version. The genuine final version was first published by G. Henle Verlag in 1981, in the predecessor of the present edition. Even though Schumann had rejected it, the musically and pianistically very demanding movement most certainly merits our interest as a component of the original work concept, and so we have also included it in the present edition.

In contrast to the two other Sonatas op. 11 and 14 and to the *Fantasia* op. 17, Clara Schumann early on began to include the g-minor Sonata in her public recital programs. She first played it before a large audience at a soirée in Berlin on 1 February 1840. Despite the work's genesis, which extended over such a long period of time, the piece is actually the "most classical" of Schumann's various sonatas. Not only does it express the composer's entire being "so clearly" within it, as Clara wrote in the above-quoted letter, but the work also breathes a classical clarity in its form and content.

Nachtstücke op. 23

Like the *Humoreske* op. 20 and the *Novelletten* op. 21, the *Nachtstücke* op. 23 reflect Schumann's literary leanings. By "Nachtstücke" were originally meant pictures that made a sharp contrast between light and dark, in the tradition of Caravaggio and Rembrandt, who in their pictures frequently showed some parts of the painting in brilliant light, while others remained hidden in a nocturnal gloom. In his collection *Nachtstücke*, published in 1816–17 (and especially in the individual tales *Der Sandmann*, *Das Majorat* and *Das steinerne Herz*), E.T.A. Hoffmann

transferred this technique from painting to literature. He presents the dark side of humanity through horrific and mysterious events, contrasting this with cheerful and ironic scenes. We may therefore by all means assume that Schumann was familiar with the artistic term "Nachtstücke" when he sought a title for his composition, especially since it was not the first time that he borrowed from Hoffmann in this way (see the *Kreisleriana* and the various *Fantasiestücke*).

Schumann had originally had it in mind to designate his work "Leichenphantasie" (literally Corpse Fantasy), and this title has, to a certain extent, "burdened" the work to the present day. But it is attributable to the very special circumstances that held sway over Schumann in spring 1839 when he was composing his opus. Already in a low and depressed mood following the limited success of his residency in Vienna, at the end of March 1839 he received news that his brother Eduard lay dying in Zwickau. "Writing a 'Leichenphantasie' since Monday [25 March]," he wrote in his diary on 31 March, "what strange thoughts; also, the parting from Eduard, and how good he was, are becoming clear to me." On the way back to Leipzig he wrote to Clara from Prague: "I wrote to you of a premonition; I had it in the days from 24 to 27 March while writing my new composition. Something kept happening there at a place to which I continually returned, where it is as if someone was sighing 'Oh God' from a heavy heart. While I was composing I kept seeing funeral processions, coffins, unhappy, despairing folk, and when I had finished and was spending a lot of time searching for a title, I always came back to *Leichenphantasie* – is that not strange? – And during composition I was often so moved that tears came forth, though I did not know why, and had no reason for them. Then came Therese's letter [with the news of his brother's death], and all stood clearly before me." In the same letter he also informed Clara that he was going to let the Viennese publisher Mechetti have the pieces, but wanted to call them not

“Leichenphantasie,” but “Nachtstücke.” This renaming shows that we greatly limit the complex nature of Schumann’s creative fantasy if we relate the meaning of the work exclusively to its original title. When, nine months later, Schumann finally had the composition ready for printing, he wrote (on 17 January 1840) to Clara that he wanted the four pieces titled as follows: “1. Trauerzug [Funeral Procession]. 2. Kuriose Gesellschaft [Strange Company]. 3. Nächtliches Gelage [Night Revelry]. 4. Rundgesang mit Solostimmen [Round, with solo voices].” The expressive realm outlined by the four movements thus extends far beyond the original work title. So on Clara’s advice he wrote to Mechetti on 21 January that “he should dispense with the individual titles of the *Nachtstücke*, and replace them with numbers” (“Briefbuch,” entry no. 630).

The fact that so much time elapsed between the composition and printing of the work is not unusual for Schumann, but in the case of the *Nachtstücke* there were very solid reasons. He had already inquired of Mechetti in June 1839 as to “whether he would have the *Nachtstücke* engraved immediately” (“Briefbuch,” entry no. 564b), but in the period following he was extremely occupied with the disputes over his marriage to Clara and by ever more new plans for the future. He wrote to Clara on 27 October that he could “compose no more,” and followed up three days later in a similar vein: “It is all up with me. I have lost my invention.” Only in late autumn does Schumann appear once again to have occupied himself with his still unpublished compositions, because he – as he wrote to Clara on 30 November – “wanted to satisfy Mechetti.” Strangely enough, at this time the number and allocation of the *Nachtstücke* were apparently still not fixed, for on 11 December he wrote to Ernst Adolph Becker, his friend and, later, the dedicatee: “I have worked a lot these days, and have put the finishing touches to three books of compositions; I am dedicating one of these to you. Would you like three [sic]

‘Nachtstücke,’ or three ‘Romanzen,’ or 2 little ‘Blumenstücke’?” Assuming that the information about “three *Nachtstücke*” is not simply a slip of the pen, the *Nachtstücke* would at that time have consisted of only three pieces. That one of the two last-named “*Blumenstücke*” could have made its way into the *Nachtstücke* seems rather improbable. But some individual pieces were in fact pushed to and fro between the *Nachtstücke*, the *Romanzen* and even the *Faschingsschwank aus Wien*, which, like the *Nachtstücke*, was begun in March: an advance print of the Intermezzo from *Faschingsschwank* was published as a supplement to the December 1839 *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, where it was described as a “Fragment” from Schumann’s *Nachtstücke*.

After the “finishing touches,” it was Clara who first received the manuscript of the *Nachtstücke*, but she sent it back on 3 January 1840 with the request to “carefully look over them once more.” Schumann answered on 8 January that he had “gone through the pieces with an orderly, secret pleasure [...]. Incidentally, there is much in the compositions with which I am still not happy, and I am going to put them aside for a while longer.” This “while” was clearly very short, for already on 17 January Schumann was informing Clara that he had now “completely tidied up the work,” and three days later he sent the engraver’s copy, which unfortunately no longer survives, to his publisher. On 10 April he returned the corrected proofs from Leipzig to Vienna, and received the first printed copies in June. He sent one of these to Ernst Adolph Becker on 28 June, and wrote with it: “Enclosed are the *Nachtstücke*, which may often, and pleasantly, remind you of me. The first and last will probably appeal to you the most.” The formulation that the *Nachtstücke* “may pleasantly remind you” once again clearly shows that Schumann did not want the work to be understood as nocturnal and gloomy. That Clara felt the same way can be concluded from the fact that she often included the pieces in her programmes,

and in February 1840 – that is, even before publication of the work – played them at a private concert in Hamburg.

*

Information on the sources and readings may be found in the *Comments*.

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

Berlin, autumn 2009
Ernst Herttrich

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 volume 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 IV contient les opus 17 à 23. Ils ont vu le jour entre le début de l’année 1838 et le mois de mars 1830, à l’exception toutefois de la Sonate pour piano en sol mineur op. 22 qui échappe à ce cadre. De fait, Schumann l’avait composée dès les années 1833–35 pratiquement en même temps que la Sonate en fa dièse mineur op. 11, avant de la remanier au cours de l’hiver 1836/37, puis de lui ajouter à la fin de l’année 1838 un nouveau finale. Les sept œuvres furent publiées entre mai 1838 et juin 1840.

Fantasie op. 17

La grande *Fantasie* en Ut majeur op. 17 de Schumann fut composée à la suite d'un appel à don «aux admirateurs de Beethoven», publié le 17 décembre 1835 par le «Bonner Verein für Beethovens Monument» (association de Bonn pour un monument à la mémoire de Beethoven) à l'occasion du 65^e anniversaire de la naissance de Beethoven. Cet appel parut dans de nombreux journaux allemands, entre autres aussi, le 8 avril 1836, dans la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, revue que Schumann rédigeait encore lui-même à l'époque. Schumann écrit à l'occasion un texte en quatre parties, non dénué d'esprit critique, signé des noms de Florestan, Jonathan, Eusebius et Raro, qu'il reprit d'ailleurs plus tard dans ses *Gesammelte Schriften*. Schumann proposa pour sa part d'offrir pour ce monument Beethoven de Bonn le produit d'une nouvelle composition. Le 9 septembre 1836 il nota à ce sujet dans son journal: «idée à propos de Beethoven.» La *Sonate für Beethoven* – tel est le titre initial de la *Fantasie* op. 17 – était «achevée à quelques détails près début décembre» (mention du journal fin décembre 1836). Le 19 décembre, le compositeur écrit à son éditeur Friedrich Kistner à Leipzig: «Florestan et Eusebius sont tout disposés à faire quelque chose pour le monument de Beethoven et ils ont écrit quelque chose dans ce but, sous le titre suivant: *Ruinen, Trophaeen, Palmen*. Grande sonate pour le pianoforte. Pour le monument de Beethoven. Au cas où vous seriez prêt à vous charger de l'œuvre, je vous prierais de remettre à titre gratuit cent exemplaires au Bonner Comité, que le Comité arrivera vite à écouler. Le produit de la vente (contre 80 thaler) serait acquis au monument.» On entend d'ailleurs à la fin de la première partie (M. 295 ss.) le célèbre passage, ici particulièrement évocateur, du dernier lied du cycle *An die ferne Geliebte*, «Nimm sie hin denn, diese Lieder» (Accepte-les à présent, ma bien-aimée). L'idée d'une *Sonate für Beethoven* passa toutefois de plus en plus à l'arrière-plan au cours du temps et elle se trouve masquée peu à peu sous d'autres aspects même proba-

blement pendant le travail de composition. Ce n'est pas par hasard si la conclusion du dernier mouvement, qui devait initialement reprendre la citation de Beethoven de la fin de la première partie, est rayée dans la copie à graver. D'autres aspects se mettent toutefois au premier plan. Le 18 mars 1838 Schumann écrit à Clara à propos de la *Fantasie*: «Le premier mouvement est probablement ce que j'ai fait de plus passionné [Eva Weissweiler lit «Raffinier-testes» (de plus raffiné)] – une profonde lamentation à ton endroit. Les autres sont plus faibles mais n'ont nullement à rougir.» Dans cette même lettre, Schumann relate qu'il a «conçu [la *Fantasie*] jusqu'aux détails en juin 1836». À moins que sa mémoire ne lui fasse défaut, il avait donc de toutes façons composé tout d'abord le morceau sans avoir le moins du monde «Beethoven en tête». Et lorsque finalement, en août 1845, le monument est inauguré à Bonn – c'est la première statue de Beethoven en Allemagne –, Schumann ne prête plus guère attention à l'événement. De même, l'épigraphie placée en tête de l'œuvre pour la première édition n'a plus aucun rapport avec l'intention initiale.

Les négociations avec les Éditions Kistner ci-dessus mentionnées ayant finalement échoué, l'œuvre reste d'abord inemployée. Les années suivantes, plusieurs mentions du journal de Schumann se réfèrent à des «Phantasies», mais il est impossible de dire si le compositeur pense aux *Fantasiestücke* op. 12 ou aux trois parties de la *Fantasie* op. 17. On peut considérer comme certain que la *Fantasie* en Ut majeur a encore fait l'objet à cette époque de quelques remaniements. C'est aussi dans le contexte de cette révision que sont modifiés les titres des différents mouvements: que Schumann, dans une lettre à Clara du 16 avril 1838, intitule désormais «Ruine, Arc de triomphateur, Constellation». Le titre général de l'œuvre est maintenant *Dichtungen*.

La page de titre de l'autographe du 1^{er} mouvement (on ne possède aucun autographe des 2^e et 3^e mouvements) comporte les anciens intitulés et le numéro d'opus 12. La copie à graver – réa-

lisée par un copiste et revue par Schumann – porte déjà les nouveaux intitulés, le nouveau titre ainsi que, pour la première fois, la dédicace à Franz Liszt; sa page de titre indiquait initialement *Op. 16*, mais le compositeur inscrit finalement *Op. 17*. Au cours de l'impression les divers intitulés furent aussi écartés et le 19 décembre 1838 Schumann ordonna que le titre *Dichtungen* soit finalement remplacé par celui de *Fantasie*. Il écrit le 6 janvier 1838 à la maison d'édition: «Vous m'obligeriez vraiment si, dans la mesure du possible, vous pouviez publier rapidement la *Fantasie* dédicacée à Liszt». Au mois de février, Schumann relut les épreuves et, selon le «Briefbuch», les renvoya le 2 mars «avec diligence». L'œuvre paraît enfin en avril 1839.

Dans une lettre de mai 1839, Schumann reconnaît vis-à-vis du critique musical Hermann Hirschbach: «Breitkopf et Härtel ont publié récemment une *Fantasie* de moi en Ut majeur. Regardez-en le premier mouvement, qui m'apparaissait à l'époque (il y a trois ans) des plus réussis. Aujourd'hui je suis d'un autre avis.» Cette distance critique vis-à-vis de ses propres œuvres est typique pour Schumann et se rencontre fréquemment dans ses lettres et dans son journal. On considère en tout cas sans conteste aujourd'hui la *Fantasie* op. 17 comme l'une de ses œuvres majeures pour piano, une œuvre qui captive toujours l'auditeur en raison à la fois de son langage hautement romantique et de sa forme accomplie.

Arabeske op. 18 et Blumenstück op. 19

Fin septembre 1838, Robert Schumann quitta Leipzig pour se rendre à Vienne via Dresde et Prague. Il arriva le 3 octobre au terme de son voyage. Son séjour n'augurait rien de bon. Les négociations menées en vue de la publication de la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* avaient échoué et il n'était guère introduit à Vienne comme compositeur. Cependant Schumann écrit à Vienne toute une série de compositions, presque exclusivement des morceaux pour piano. Bien que ces derniers ne comptent pas parmi les œu-

vres les plus importantes du compositeur, ils n'en conservent pas moins aujourd'hui leur place dans le répertoire général pour piano: *Arabeske* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoreske* op. 20, *Novelletten* op. 21, un mouvement inachevé de concerto pour piano en ré mineur ainsi que, vers la fin du séjour, les *Nachtstücke* op. 23 et le *Faschingschwank aus Wien* op. 26. Il s'ajoute en outre à cela la majeure partie des pièces publiées ultérieurement par Schumann dans les *Bunte Blätter* op. 99 et les *Albumblätter* op. 124. Schumann écrit le 26 janvier 1839 à Clara: «Toute la semaine dernière s'est passée à composer; mais je n'ai éprouvé aucune véritable joie dans mes pensées ni une belle mélancolie [...] Par ailleurs, j'ai terminé des Variations sur aucun thème: j'ai l'intention d'appeler l'opus Guirlande; tout s'entrelace de façon bien spécifique. En outre j'ai un Rondelet, un petit, et puis je veux agencer joliment entre elles toutes ces petites choses qui me restent en si grand nombre et les intituler "Kleine Blumenstücke", à la façon dont on nomme les tableaux. Est-ce que le nom te plaît?» Clara dira plus tard qu'il devait s'agir probablement en ce qui concernait «Guirlande» du morceau intitulé *Arabeske*. En raison de la structure formelle des deux œuvres, on a également supposé que l'intitulé «Variations sur aucun thème» correspondait plutôt au *Blumenstück* et que «Rondelet» était plutôt en rapport avec *Arabeske*.

Le caractère des différentes œuvres composées à Vienne est aussi divers que l'alternance des états d'âme du compositeur, partagé entre l'exaltation et la résignation. À l'opposé de l'*Humoreske*, pétillante d'esprit, on trouve les *Nachtstücke*, pleins de gravité; le *Faschingschwank*, plein de vigueur, s'oppose à *Arabeske* et *Blumenstück*, au lyrisme délicat. Schumann écrit lui-même le 11 août 1839 à la pianiste Henriette Voigt, une amie à lui: «Trois nouvelles compositions (de Vienne) sont aussi arrivées et elles vous attendent: il s'agit entre autres d'une *Humoreske*, certes assez mélancolique, ainsi que de *Blumenstück* et d'*Arabeske*, qui revendiquent une moindre importance; les titres sont

en soi significatifs pour toutes ces œuvres, et je suis totalement innocent quant au fait que les tiges et les lignes sont devenues aussi frêles et chétives.» Et dans une lettre adressée quatre jours plus tard à son vieil ami Ernst Adolph Becker, il reconnaît: «Les op. 18 et 19 sont frêles et délicats, destinés aux femmes; l'op. 20 me semble plus important.» On peut sans doute à juste titre supposer que Schumann a voulu sciemment, dans ces deux morceaux, s'adapter au goût viennois, plus léger et superficiel, comme il le dit fin 1838 au pianiste Joseph Fischhof, auquel il confie qu'il veut «devenir le compositeur de prédilection de toutes les Viennoises». Les deux œuvres sont des exemples d'une excellente musique légère, de haut niveau, magistrale de par son élégance et la maîtrise technique de la délicate écriture pianistique.

Une lettre de Schumann à son admirateur Simonin de Sire, en date du 15 mars 1839, révèle que l'*Arabeske* était écrite dès 1838. Toutefois, le compositeur mentionne *Wien 1839* sur la feuille de garde de l'exemplaire personnel quant au lieu et à la date de composition. Si l'on part du fait que dans sa lettre à Clara du 26 janvier 1839, le compositeur désigne en fait l'*Arabeske* par les intitulés «Guirlande» ou «Rondelet», alors il va de soi que l'œuvre était déjà achevée à ce moment. Un mois plus tard, il envoie le manuscrit à Pietro Mechetti, son éditeur de Vienne.

De même, le *Blumenstück* op. 19 pourrait avoir vu le jour dès la fin de l'année 1838. Le *Brautbuch* (livre de la fiancée) réalisé entre juillet 1837 et octobre 1839 par Schumann à l'attention de Clara renferme outre différentes remarques, des fleurs pressées et d'autres objets ainsi que diverses annotations, l'une des dernières étant la 1^{re} partie du *Blumenstück*, dans une version encore assez différente de la version éditée et comportant comme indication *Wien. Oktober 1838*. On ignore quand Schumann a terminé la composition.

La copie à graver de l'*Arabeske* op. 18 a été envoyée le 26 février à la maison d'édition Pietro Mechetti à Vienne, celui

de l'*Humoreske* op. 20 le 10 mars 1839. Il est probable que le manuscrit du *Blumenstück* op. 19 est parvenu entre-temps à l'éditeur. Le 18 juin, Schumann demanda à Mechetti de Leipzig «des épreuves de toute urgence» et lui envoya le 13 juillet les certificats de propriété des opus 18–20, dont il attend avant le 8 août les premiers «bons exemplaires». Ceux-ci arrivent même un peu plus tôt puisque le 5 août Schumann note dans son «Briefbuch», sous le N° 571e: «Becker Dresde libre Avec Arabeske, Blumenstück et Humoreske pour lui, Krägen et la Commandante.» La «Commandante» désignait naturellement la dédicataire des opus 18 et 19, la commandante Friederike von Serre, qui restera encore longtemps liée d'amitié avec le compositeur et sa femme.

L'autographe de l'*Arabeske* a disparu. De même, pour *Blumenstück* on ne possède pas d'autre autographe que le manuscrit évoqué plus haut et incorporé au *Brautbuch* donnant la première partie de cette pièce. Les premières éditions sont donc les seules sources pertinentes pour ces deux œuvres. Les exemplaires personnels du compositeur ne comportent aucune annotation de Schumann dans le texte musical. Celui-ci présente bon nombre de fautes, si bien qu'il a paru çà et là indispensable de procéder à de légères corrections.

Humoreske op. 20

À l'origine, le terme d'«humoresque» désigne un genre littéraire allemand particulièrement répandu et très apprécié dans les journaux populaires de la période Biedermeier, sans pour autant développer de traits caractéristiques précis. Avant même que, le premier, Robert Schumann utilise cette désignation pour une pièce de musique et initie ainsi une tradition durable d'humoresques musicales, cette notion s'était frayé un chemin sous forme de métaphore littéraire dans les textes de critique musicale. Dans un compte rendu du 25 décembre 1838, Oswald Lorenz, partenaire de Schumann à la rédaction de la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, qualifiait par exemple d'humoresque le Scherzo op. 10 de Clara Wieck, en référence au

genre littéraire éponyme. Environ au même moment, un avis anonyme paru dans la HAMBURGER NEUE ZEITUNG annonçait le séjour en cours de Schumann à Vienne et vantait ses compositions pour piano publiées à cette date en les qualifiant d'«Humoresques sonores très spirituelles».

C'est au printemps 1838 à Leipzig que Schumann commença à travailler à son *Humoreske* op. 20. Le titre n'en était cependant pas fixé au début. Dans le *Brautbuch* réalisé pour Clara Wieck se trouve une ébauche d'adagio de 23 mesures datée d'avril 1838, qui devint plus tard l'introduction de l'*Humoreske* (source A1, cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). En septembre 1838, Schumann se rendit à Vienne où il reprit l'ébauche d'adagio sans vraiment la développer davantage. Datée *Wien*, 2^{ten} / 2 39 et intitulée *Vorspiel zu einem Rondolett – Prélude à un petit rondeau* – (source A2), une page d'album dédiée au pianiste Karl Georg Lickl comprend 14 mesures supplémentaires (M. 1–37). Le manuscrit de travail commencé au printemps 1839 dans lequel l'œuvre s'étoffait davantage ne nous est parvenu que de manière fragmentaire (source A3). Seules les mesures 693–799 ont été conservées. Même la copie à graver a disparu, si bien qu'il n'est plus possible de déterminer à quel moment exactement Schumann en a fixé le titre. Peut-être a-t-il été inspiré par les deux articles cités ci-dessus.

L'œuvre, achevée en mars 1839 à Vienne, est explicitement désignée comme *Humoreske* dans une lettre du 11 mars à Clara Wieck. Schumann avait remis la copie à graver la veille, à Vienne, à l'éditeur Pietro Mechetti. Retourné entre-temps à Leipzig, le compositeur s'enquiert le 18 juin d'un envoi prochain des épreuves pour correction. Le 3 juillet 1839, Mechetti accède à cette demande et sollicite de son côté un retour rapide des épreuves corrigées afin de pouvoir en imprimer les premiers exemplaires avant le 8 août. La première édition de l'*Humoreske* parut effectivement en août 1839. L'œuvre était dédiée à la pianiste compositrice Julie von

Webenau, née Baroni-Cavalcabò, une élève du plus jeune fils de Mozart dont Schumann avait déjà fait la connaissance en 1835 à Leipzig et qu'il avait rencontrée à nouveau lors de son séjour à Vienne.

L'humour musical annoncé dans le titre ne fait pas référence à un comique superficiel, mais bien davantage à un programme esthétique. Dans ce contexte, les explications données par Schumann au mélomane et compositeur amateur belge Simonin de Sire sont révélatrices: «Les Français ne comprennent pas le terme d'humoresque. C'est terrible, car il n'existe pas en français de mot pour désigner des notions et des particularités aussi profondément ancrées dans la culture allemande que *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) et *der Humor*, qui est l'heureuse alliance entre *gemütlich* et *witzig* (esprit). Cela tient à tout le caractère des deux nations. Ne connaissez-vous pas Jean-Paul, notre grand écrivain? J'ai appris de lui plus de contrepoint qu'avec mon professeur de musique.» Dans cette courte définition de ce que recouvre la notion d'*Humor* se reflètent la lecture de Schumann du *Vorschule der Ästhetik* (1804) de Jean-Paul, dont le sujet principal est l'humour romantique. Contrairement à son acception actuelle, la notion de *gemütlich* désigne pour Jean-Paul la profondeur des sentiments ainsi qu'une grande sensibilité permettant de percevoir toutes les situations de la vie de manière exacerbée. En revanche, tout ce qui entre dans la catégorie de *das Witzige* relève davantage de la capacité d'une intelligence vive à créer des liens énigmatiques et surprenants entre des concepts éloignés, voire opposés. Il en résulte des effets ouvrant brusquement de nouvelles perspectives esthétiques. Les deux composantes de l'humoriste ont été allégorisées par Schumann dans les personnages complémentaires d'Eusebius et Florestan: rêveur et sensible, Eusebius représente la profondeur émotionnelle (*Gemüt*) de Schumann tandis que Florestan, avec son esprit affuté, son caractère critique parfois mordant et ironique, représente la part intellectuelle (*Witz*) de sa double nature.

Avant son *Humoreske*, Schumann avait déjà apporté sa contribution au débat alors très animé sur le comique et l'humour en musique, sous la forme d'un article (*Über den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Hft. Der Cäcilia*, dans: NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, vol. 1, n° 3, 10 avril 1834, pp. 10 s.). Il n'y a rien d'étonnant à ce que, dans une lettre du 7 août 1839 à Ernst Adolph Becker, il qualifie son *Humoreske* de «peu gaie et peut-être ce que j'ai écrit de plus mélancolique» parmi ses œuvres existantes à cette date. Dans sa lettre à Clara Wieck du 11 mars 1839, il décrit son état d'esprit au cours du processus d'écriture de la manière suivante: «Toute la semaine j'ai composé, assis au piano, j'écrivais et riais et pleurais tout à la fois; tu en trouveras une belle illustration dans mon opus 20, la grande humoresque, qui est déjà en train d'être gravée. Tu vois, cela va vite maintenant chez moi. Conçu, noté et imprimé dans la foulée.»

La construction formelle de cette œuvre de grande envergure comportant 963 mesures est interprétée de manières contradictoires (au sujet des problèmes de forme, de l'interprétation de la notion d'humour chez les romantiques et de sa mise en œuvre musicale dans l'*Humoreske*, cf. la thèse de Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, thèse de doctorat, Sarrebruck 1981, pp. 294 s.). Les différentes tentatives d'explication en reflètent le concept équivoque qui se dérobe à la démarche analytique dès que l'on tente de le décrire en utilisant des catégories formelles académiques.

Du fait de sa complexité et de ses exigences importantes envers l'interprète, cette œuvre a longtemps été prudemment évitée par les pianistes. Clara Schumann elle-même ne jouait que rarement l'*Humoreske* en public. Probablement doutait-elle de son effet sur l'auditoire. À propos d'une création privée en mai 1894, elle confie à son petit-fils, Ferdinand Schumann: «Il faudrait

avoir pour l'*Humoreske* des pensées mélancoliques, extravagantes et fantastiques. Le passage en canon en ré mineur [M. 358 ss.] serait particulièrement riche en humour.» Du point de vue de l'humour en musique, que les contemporains ressentaient comme une caractéristique générale de l'œuvre de Schumann, son opus 20 est une œuvre-clé dont on pourrait dire qu'elle est une somme rassemblant les aspects esthétiques et compositionnels de toutes ses premières œuvres pour piano.

À aucun moment Schumann ne donne d'indication quant au traitement de la *innere Stimme* (voix intérieure) notée sur un troisième système (M. 251–274). Dans une lettre inédite à Georg Henschel du 14 mai 1833, Clara explique qu'elle se représente la voix intérieure comme devant «donner à l'interprète un repère pour la mélodie jouée à la main droite, l'interprétation faisant en sorte que l'auditeur ressente la mélodie; cependant, la voix intérieure ne doit pas être jouée. Le compositeur a voulu davantage, je crois, la laisser deviner par un procédé assez extraordinaire, plutôt qu'elle soit mise en avant de manière trop prononcée. On peut aussi penser que mon mari n'avait pas d'idée particulière derrière la tête, si ce n'est que l'interprète se chante la mélodie intérieurement ou la fredonne, comme on le fait souvent quand, en jouant, on a le cœur plein.» En outre, la voix intérieure n'est pas seulement transposée *all'ottava* dans le système supérieur, de manière à la fois syncopée et parfois légèrement divergente, mais elle se cache aussi dans un «unisson imprécis» à la voix médiane du système inférieur. Le cadre harmonique de la voix intérieure est également présent dans la suite d'accords statiques aux sonorités étranges des mesures 447–482. Sa ligne mélodique rappelle la *Romance* op. 11 n° 2 de Clara Wieck (comme le fait remarquer Hans-Joachim Köhler dans son édition de l'*Humoreske* chez Peters, Leipzig, 1981), et se classe ainsi parmi les nombreuses imbrications musicales plus ou moins apparentes existant entre les œuvres de Clara et de Robert Schumann. Le passage suivant, tiré d'une lettre de Schumann du 12 juillet 1839 à Clara Wieck,

le confirme: «Merveilleux, quand as-tu écrit cette pièce en sol mineur [op. 11 n° 2]? J'ai eu en mars une idée tout à fait semblable; tu la trouveras dans l'*Humoreske*. Nos affinités sont trop étranges.»

La préface est issue en grande partie de la plume de mon ami Bernhard R. Appel qui, avec son essai sur l'*Humoreske* op. 20, a effectué un travail fondamental sur cette œuvre.

Novelletten op. 21

Par *Novelletten* il faut sans doute entendre de petites nouvelles. Ce titre, comme bien d'autres désignant des pièces de musique, apparaît sans doute pour la première fois chez Schumann; il fut également utilisé par la suite par d'autres compositeurs. Il figure d'emblée parmi les mentions du journal de Schumann. La première mention, en date du 20 janvier 1838, précise: «Composé de là au mercredi des *Novelletten*.» Deux semaines plus tard, dans une lettre à Clara Wieck en date du 6 février 1838, Schumann écrit à propos de ses nouvelles compositions: «Ces trois dernières semaines, je t'ai composé aussi énormément de choses – pièces plaisantes, histoires d'Egmont, scènes familiales avec pères, un mariage, bref autant de pièces des plus aimables →». La narration d'histoires, de nouvelles se situe par conséquent d'emblée à la base de l'ensemble, ce qui prouve une fois de plus la part importante prise par les références littéraires dans les premières compositions pour piano du compositeur. Dans la même lettre, Schumann fait allusion à la ressemblance qui existe entre le titre et le nom de Clara Novello, cantatrice anglaise ayant, au cours de l'hiver 1837/38, donné des concerts à Leipzig, et, ajoute-t-il, «j'ai nommé le tout *Novelletten* parce que tu t'appelles Clara et que *Wiecketten* ne sonne pas bien.» On a ainsi supposé, partant de ce passage de la lettre, que c'était le nom Novello qui avait inspiré le néologisme *Novellette*; il apparaît toutefois beaucoup plus probable que Schumann l'a utilisé après coup pour son jeu de mots en raison de la ressemblance de *Novelle* (nouvelle) et de *Novello*.

Le fondement littéraire des pièces ressort également des titres initiaux donnés par le compositeur aux numéros 2 et 3. Les deux parties du N° 2 sont intitulées *Sarazene* et *Zuleika* dans une copie et Schumann fait précéder une publication anticipée de l'*Intermezzo* du N° 3 des premiers vers du *Macbeth* de Shakespeare. Schumann expliquera plus tard à ce sujet: «le compositeur ne souhaite pas que l'on tienne la musique pour un support de l'épigraphe citée; c'est exactement l'inverse et il n'a trouvé qu'ultérieurement ces mots proches du sens de la musique». Mais, de la même façon, il relativise plus tard la plupart des références littéraires de ses premières compositions pour piano, plutôt par crainte de voir ses œuvres mal interprétées, c'est-à-dire ramenées au rang d'une musique à programme que par conviction profonde.

Il ressort des mentions du journal que Schumann composa à intervalle régulier les huit *Novelletten* entre le début du mois de janvier et la mi-avril, les dernières à avoir été composées étant les numéros 5 et 8. Le 22 avril Schumann envoya une copie du N° 2 à Franz Liszt, et le 14 août enfin il nota dans son Journal qu'il a «mis les *Novelletten* parfaitement en ordre», et la même chose encore le 30 août. Schumann travaillait en outre en même temps aux *Kinderszenen*. Lorsqu'il envoya le 21 mars 1838 ces dernières à Breitkopf & Härtel, il écrit même à ce propos: «Je recommande ces *Kinderszenen* à votre bienveillance; elles devaient initialement former une annexe aux *Novelletten*, mais je trouve préférable de les publier dans un volume séparé.» Ce lien entre les deux œuvres peut tout d'abord étonner aujourd'hui le connaisseur, mais il est indéniable que, malgré leur caractère dissemblable, le fait qu'elles aient été composées parallèlement s'est néanmoins traduit par une nette ressemblance en ce qui concerne leur climat général, empreint de grâce et de sérénité. Dans une lettre adressée le 30 juin 1839 à Heinrich Hirschbach, Schumann qualifie les *Novelletten* de «globalement sereines et légères, excepté quelques moments où j'ai touché le fond». Cependant, le 5 septembre 1839,

il écrit à Heinrich Dorn, son ancien professeur: «[il se peut que] ma musique renferme maintes choses des luttes que m'a coûtées Clara, et vous l'aurez sûrement compris aussi. Le Concerto, la Sonate, les Davidsbündlertänze et les Novelletten sont quasi motivées par elle seule». La lettre suivante de Schumann à Clara du 30 juin 1839 recoupe ce point: «Hier j'ai également reçu mes Novelletten; elles sont devenues grosses; quatre cahiers, ma chère petite Clara, je crois que tu vas regarder cela assez bien. [...] Fiancée, dans les Novelletten, tu rencontreras toi-même dans toutes les positions et les postures possibles et bien d'autres choses irrésistibles qui te sont propres! Oui, regarde-moi seulement! J'affirme: ne pouvait écrire des Novelletten que quelqu'un qui connaît des yeux comme les tiens, qui a touché des lèvres comme les tiennes. Bref, on peut sans doute faire mieux; mais difficilement quelque chose de semblable.» La *Stimme aus der Ferne* (voix du lointain) à la mesure 198 du N° 8 n'est rien d'autre qu'une réminiscence à Clara: la mélodie qui débute à cet endroit est empruntée au *Notturmo* op. 6, N° 2 de Clara.

La publication anticipée, déjà mentionnée, de l'Intermezzo du N° 3 est parue dès le 22 mai 1838, sous le N° 6, dans le 2^e volume de la *Sammlung von Musik=Stücken alter und neuer Zeit*, un supplément de la revue NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, c'est-à-dire trois mois avant que Schumann ne mette définitivement la dernière main à l'ensemble de son opus pour la publication. Cependant, ladite publication anticipée comporte à la première page une mention signalant que l'Intermezzo est emprunté aux «Novelletten, qui seront publiées prochainement chez Breitkopf & Härtel». Cela veut dire qu'à cette date, le compositeur avait déjà réglé les détails de la publication avec la maison d'édition. Il n'est plus possible aujourd'hui de déterminer avec précision la date à laquelle Schumann a envoyé finalement à Breitkopf & Härtel la copie à graver définitive des huit *Novelletten*. Selon le titre de la copie à graver, l'œuvre devait initialement être dédiée à Chopin et porter le numéro d'opus 16.

La 19 décembre 1838 cependant Schumann fit savoir à la maison d'édition qu'il a l'intention de dédier «les trois [sic] volumes des *Novelletten*» à Adolph Henselt et qu'il s'agira du numéro d'opus 19. Dans une lettre du 21 mars 1839, Schumann modifie encore une fois le numéro d'opus, «car plusieurs choses sont parues entre-temps ici, chez M. Mechetti [à Vienne]».

À l'origine, l'ordre des huit pièces n'avait pas été arrêté et fut modifié à plusieurs reprises dans la copie à graver. À l'origine, l'enchaînement était le suivant: N°s 5, 6, 7, 3, 2, 1, 4; le N° 8 a été classé après coup derrière le N° 6. C'est probablement lors de la correction des épreuves, juste avant la publication, que la répartition définitive, sur quatre volumes comprenant deux pièces chacun, est finalement retenue. Ceci montre que l'œuvre n'a nullement comme base une structure cyclique rigide. Il est ainsi fréquent aujourd'hui que l'on interprète en concert telle ou telle pièce des *Novelletten* séparément. Les déclarations de Schumann à ce sujet sont d'ailleurs en partie contradictoires. D'une part, dans une lettre qu'il écrit le 3 avril 1839 à Joseph Fischhof, un ami viennois, il les qualifie d'«amples histoires extravagantes liées entre elles», et dans sa lettre à Heinrich Hirschbach, déjà citée à plusieurs reprises, il évoque leur «lien intime»; mais par ailleurs, il envoie une copie séparée du N° 2 à Franz Liszt et encourage Clara Wieck à jouer en public cette même pièce, séparée de l'ensemble, l'assurant qu'elle va «faire ainsi le maximum d'effet – assurément; ça possède un début et une fin, ça se dévide bien, ce qui fait que le public peut suivre, et puis en outre, le Trio chante bien». Il considère par contre comme non approprié le N° 6, que Clara avait apparemment l'intention d'inscrire comme pièce séparée à son programme: «elle produit seulement de l'effet intégrée au cycle; celle en Mi majeur [= N° 7] s'écoule trop vite.» Schumann est cependant prêt à des compromis également quant au N° 7: «Comme essai, je te prie, joue celle en Mi si tu veux, et puis après celle en Ré [= N° 2], et note bien celle qui fait le meilleur effet.»

Sonate pour piano en sol mineur op. 22

Comme il a été dit plus haut, l'opus 22 est, dans l'ordre des numéros d'opus, la dernière Sonate pour piano de Schumann. En effet, l'œuvre fut composée presque en même temps que l'opus 11 et avant l'opus 14. Le numéro d'opus plus élevé de la Sonate en sol mineur s'explique par des retards de publication, liés à la genèse complexe de l'œuvre, dont la composition ne s'effectua pas en effet de façon continue; les différents mouvements furent composés plus ou moins indépendamment l'un de l'autre et à des époques totalement différentes.

Le deuxième mouvement, adaptation pour piano du lied *Im Herbste* publié à titre posthume (Anh. M2 n° 8, d'après *Schumann Werkverzeichnis*), fut écrit dès le mois de juin 1830, peut-être en même temps que la transcription pour piano du lied *An Anna* (Anh. M2 n° 7), qui fut incorporée comme mouvement lent à la Sonate en fa# mineur op. 11. Il se pourrait que Schumann ait remanié les deux lieder sensiblement en même temps pour le piano, et non point tout d'abord dans le dessein de l'utiliser ultérieurement comme mouvement lent d'une sonate. Les circonstances de sa composition demeurent inconnues. Le seul indice validant la date du mois de juin 1830 est l'indication qui figure à la fin de l'autographe A₂ de la Sonate en sol mineur (concernant les sources cf. *Bemerkungen* ou *Comments*).

Ce n'est que trois ans plus tard, en juin 1833, que furent composés le mouvement initial et le Scherzo. Puis, deux ans plus tard, en octobre 1835, Schumann composa le finale. L'autographe séparé de ce mouvement est daté par l'inscription *Schluß am 27sten October 35* (fin le 27 octobre 35). Il s'agit d'un manuscrit de travail présentant de nombreuses corrections; il signale en outre à plusieurs endroits la présence de feuilles intercalaires qui devaient comporter les nouvelles versions de divers passages mais ont malheureusement disparu. Juste après cette première mise au propre du finale, Schumann a apparemment commencé à remanier aussi les autres

parties, ce qui a entraîné, en particulier dans le 1^{er} mouvement, d'innombrables corrections et ratures.

En 1836, à Noël, Schumann remet une copie manuscrite de la Sonate à Henriette Voigt; il lui dédiera l'œuvre plus tard. Début janvier 1837 cependant, il lui demande de lui rendre son manuscrit parce que, dit-il, la Sonate doit «devenir encore plus belle». Et en effet, il remanie en profondeur sa composition dans les semaines qui suivent et note en mars dans son journal: «Sonate en sol mineur mise en ordre, à part les deux dernières pages dont je n'arrive pas à venir à bout.» Selon Linda Correll Roesner (*Schumann's Revisions in the First Movement of the Piano Sonata in G Minor, Op. 22*), ces «deux dernières pages» font vraisemblablement allusion à la conclusion du 1^{er} mouvement, présentant apparemment de grosses difficultés pour Schumann, et qui, contrairement à la conclusion laissée sans correction du 4^e mouvement, est barrée dans A₂. On trouve au total cinq stades de correction différents dans le manuscrit, les premières versions étant les plus proches de celle imprimée plus tard.

Le 4 février 1838, Schumann propose aux Éditions Breitkopf & Härtel à Leipzig la Sonate dans sa version achevée en 1837, accompagnant son manuscrit des lignes suivantes: «De tout mon zèle je suis en train d'élaborer et de recopier en partie plusieurs choses: 2^e Sonate pour piano-forte – Fantaisies pour piano-forte [op. 17], – Novelletten pour piano-forte [...] – les seules que j'ai l'intention de publier dans les deux années à venir. J'aimerais rester chez vous, si vous le voulez bien; tout se déroule chez vous si facilement et sans grand discours, comme cela peut plaire à l'artiste.» Manifestement on se mit vite d'accord car dès le 18 février, la maison d'édition reçut la copie à graver.

C'est probablement une lettre de Clara Wieck qui interrompt l'impression de l'œuvre. Schumann lui avait apparemment parlé de la signature de son contrat avec Breitkopf, et Clara lui répond le 3 mars 1838, de Vienne: «Je me réjouis infiniment de la deuxième sonate, elle me rappelle nombre d'heures

heureuses mais aussi douloureuses. Je l'aime, tout comme toi; tout ton être s'exprime si clairement à travers elle, et puis elle n'est pas par trop incompréhensible. Mais une chose encore: veux-tu laisser le dernier mouvement entièrement tel qu'il était à l'origine? Change-le plutôt un peu et rends-le plus facile, car il est quand même trop ardu. Moi, je le comprends parfaitement et je le joue aussi au besoin, mais les gens, le public et même les connaisseurs, pour qui en vérité on écrit, eux ne comprennent pas cela. Tu ne m'en veux pas, n'est-ce pas? Tu m'as écrit que je devais t'écrire ce que je pensais comme si tu étais mon mari.» Schumann ne lui en veut nullement; il souscrit bien plus à la critique de Clara et réagit les 17/18 mars par ces lignes: «Tu as vraiment raison pour le dernier mouvement de la sonate, il me déplait au plus haut point (mis à part quelques moments passionnés), à tel point que je le rejette entièrement.»

En raison cependant de nombreux autres événements, Schumann ne peut pas s'occuper tout de suite de la composition d'un nouveau finale. C'est seulement à la fin de l'année 1838, au début de son séjour de plusieurs mois à Vienne, qu'il trouve le temps et le loisir et qu'il peut, le 29 décembre, informer Clara: «J'envoie ces jours-ci la Sonate en sol mineur pour la mise sous presse; j'ai écrit ici le dernier mouvement; il est très facile mais s'accorde très bien au premier par son caractère. J'ai laissé aussi le 1^{er} mouvement tel que je l'ai inventé la première fois [1833], donc non pas comme tu le connais. Mais il te conviendra.» Ainsi Schumann a composé pendant ce séjour à Vienne non seulement un nouveau finale, mais il a en outre procédé à une nouvelle mise au propre du 1^{er} mouvement, annulant en même temps la plupart des corrections des années précédentes. C'est également à Vienne que le compositeur a probablement réalisé une nouvelle mise au propre du 2^e mouvement, car elle est notée sur un papier portant une impression de la maison d'édition viennoise d'Anton Diabelli. Schumann a ainsi produit un tout nouveau manuscrit qu'il a envoyé comme copie à graver à Breitkopf &

Härtel. Bizarrement, cette copie à graver sera divisé plus tard en plusieurs parties. Les 1^{er} et 4^e mouvements sont aujourd'hui conservés dans une collection privée et malheureusement inaccessibles. Il existe du moins des copies du 2^e mouvement. Quant au 3^e mouvement, il a disparu.

L'envoi de cette nouvelle copie à graver à l'éditeur Breitkopf & Härtel eut probablement lieu au tournant de l'année 1838, car le 7 janvier 1839 Schumann note dans son «Briefbuch»: «Pour accélérer l'impression de mes compositions, il serait nécessaire d'avoir une réponse rapide», ce qui devrait aussi inclure entre autres la Sonate op. 22. Le 29 août, il demande «s'il est possible de réaliser d'ici le 13 septembre [anniversaire de Clara Wieck] un bon exemplaire de la sonate», car Clara «aime justement ladite sonate». L'édition paraît en septembre, tout juste à temps pour qu'Henriette Voigt, la dédicataire, puisse encore recevoir un exemplaire – elle meurt le 15 octobre 1839.

Bien entendu, la première édition ne renferme que le finale réécrit à Vienne. Le mouvement final initial ne sera publié que bien des années plus tard, à savoir début 1866, par Johannes Brahms, chez Rieter-Biedermann à Winterthur. Brahms a d'ailleurs basé son édition sur un autographe qui ne représentait qu'une étape antérieure de ce mouvement final initial. «Malheureusement», écrit Brahms le 12 janvier 1866 à Rieter-Biedermann, «les meilleurs manuscrits se trouvent à Baden-[Baden où demeurait à l'époque Clara Schumann].» Il ajoute qu'il doit s'y rendre prochainement et qu'il pourra alors «probablement utiliser après coup l'autographe». Mais ce projet ne se réalise pas, et Brahms publie la sonate – en dépit de sa conviction, pour ainsi dire – sur la base d'un manuscrit qui livrait une ancienne version. La véritable dernière version sera publiée pour la première fois en 1981 aux Éditions G. Henle, avec l'édition ayant précédé la présente édition. Même si Schumann a rejeté la première version de son dernier mouvement, celle-ci n'en reste pas moins d'un très haut niveau tant sur le plan musical que pia-

nistique et mérite ainsi à n'en pas douter le plus grand intérêt en tant que partie intégrante de la conception initiale de l'œuvre et c'est pourquoi il a été reproduit dans la présente édition.

Contrairement aux deux autres Sonates op. 11 et 14 mais aussi à la *Fantasia* op. 17, Clara Schumann a très tôt inclus la Sonate en sol mineur aux programmes de ses concerts publics. Elle l'a interprétée pour la première fois devant un large public lors d'une soirée donnée le 1^{er} février 1840 à Berlin. Malgré une genèse s'étalant sur une aussi longue période, l'opus 22 est effectivement la plus «classique» de toutes les compositions en sonate de Schumann. Non seulement, comme l'écrit Clara dans la lettre citée, tout son être s'exprime «si clairement à travers elle», mais aussi sur le plan formel et de par son contenu, l'œuvre respire la clarté classique.

Nachtstücke op. 23

Comme déjà dans l'*Humoreske* op. 20 et dans les *Novelletten* op. 21, les *Nachtstücke* op. 23 témoignent également des penchants littéraires de Schumann. «Nachtstück» (pièce nocturne) ne désigne à l'origine que des tableaux présentant un fort contraste de clair-obscur dans la tradition du Caravage et de Rembrandt qui plongent souvent certaines parties de leur tableaux dans une lumière intense tandis que d'autres demeurent cachées dans la pénombre. Dans sa collection de *Nachtstücke* publiée en 1816/17 (contenant en particulier les récits *Der Sandmann*, *Das Majorat* et *Das steinerne Herz*), E.T.A. Hoffmann importa cette technique dans le domaine de la littérature en plaçant dans le vif de l'action les travers nocturnes, l'épouvantable et l'insolite par contraste avec des scènes enjouées et ironiques. On peut parfaitement supposer que le terme «Nachtstücke» est présent à l'esprit de Schumann lorsqu'il cherche un titre pour sa composition, d'autant plus que ce n'est pas la première fois que le compositeur emprunte à Hoffmann (ainsi p. ex. dans les *Kreisleiriana* et les différents *Fantasiestücke*).

Initialement, Schumann a envisagé pour sa nouvelle composition le titre de

«Leichenphantasie» (Fantaisie funèbre), titre qui, aujourd'hui encore, «pèse» en quelque sorte sur l'œuvre. Il faut cependant le rattacher à des circonstances bien particulières qui pesaient sur Schumann au cours du printemps 1839, alors qu'il composait son opus 23. Déjà déprimé, démoralisé en raison du peu de succès de son séjour à Vienne, il reçoit là-bas, fin mars, une nouvelle l'informant que son frère Eduard est mourant à Zwickau. Il note le 31 mars dans son journal: «J'ai travaillé depuis lundi [25 mars] à une "Leichenphantasie". Quelques pressentiments sont étranges; aussi mes adieux à Eduard, et je comprends comme il était encore si bien.» Et lors du retour à Leipzig, il écrivait à Clara de Prague: «Je t'ai écrit à propos d'un pressentiment; il m'est venu entre les 24 et 27 mars lors de ma nouvelle composition; il y a dedans un passage qui revient toujours et sur lequel je suis sans cesse revenu; c'est comme si quelqu'un, le cœur serré, soupirait "Oh, mon Dieu!" – tandis que je composais, je voyais toujours des convois funèbres, des cercueils, des personnes malheureuses, désespérées, et quand j'ai eu fini, cherchant longtemps un titre, il m'est régulièrement venu à l'esprit: *Leichenphantasie* – N'est-ce pas étonnant? – Et pendant que je composais, je me suis souvent senti si ému que les larmes me sont venues sans que je sache pourquoi, sans raison apparente, et puis la lettre de Thérèse [la nouvelle de la mort de son frère] est arrivée, et alors tout est devenu clair pour moi.» Dans la même lettre, il informe Clara qu'il va remettre les morceaux à l'éditeur viennois Mechetti, mais qu'il ne veut pas les intituler «Leichenphantasie» mais «Nachtstücke». Ce changement de titre à lui seul montre bien que ce serait réduire considérablement la complexité de l'imagination créatrice de Schumann que de se référer exclusivement au titre original dans l'interprétation de l'œuvre. Lorsque, neuf mois plus tard, le compositeur a enfin mis sa composition au point pour l'impression, il écrit à Clara (le 17 janvier 1840) qu'il veut donner les titres suivants aux quatre morceaux: «1. Cortège funèbre. 2. Étrange compagnie. 3. Ban-

quet nocturne. 4. Ronde chantée avec voix solos.» Le domaine d'expression ainsi esquissé pour les quatre morceaux va ainsi bien au-delà de l'intitulé général prévu à l'origine. Sur les conseils de Clara, il pria toutefois le 21 janvier Mechetti «de bien vouloir supprimer les différents titres des *Nachtstücke* et les remplacer par des numéros» («Briefbuch», inscription n° 630).

Le long intervalle de temps qui sépare la mise sous presse de l'œuvre et sa composition n'a rien d'inhabituel chez Schumann, mais dans le cas des *Nachtstücke*, il y a des raisons tout à fait concrètes. Dès juin 1839, il s'était renseigné auprès de Mechetti pour savoir si celui-ci voulait «prendre immédiatement les *Nachtstücke* à la gravure» («Briefbuch», inscription n° 564b), mais par la suite il avait été très pris par les démêlés relatifs à son mariage avec Clara et par divers projets d'avenir sans cesse renouvelés. Il écrit le 27 octobre à Clara qu'il ne «peut plus composer» et trois jours plus tard, une nouvelle fois dans le même sens: «Ça ne va plus. J'ai perdu mon imagination créatrice.» C'est seulement vers la fin de l'automne que Schumann semble s'être de nouveau occupé de ses compositions non encore publiées, voulant, comme il l'écrit à Clara le 30 novembre, «donner satisfaction à Mechetti». Bizarrement, le nombre et l'agencement des *Nachtstücke* ne sont pas encore fixés, car le 11 décembre il écrit à Ernst Adolph Becker, son ami et futur dédicataire: «J'ai beaucoup travaillé ces jours-ci et mis au propre trois cahiers de compositions diverses; je te dédie l'un d'entre eux: veux-tu trois [sic] *Nachtstücke* ou trois Romances ou encore 2 petits *Blumenstücke*?» Si l'indication «trois *Nachtstücke*» n'est pas simplement une faute d'écriture, les *Nachtstücke* ne se seraient composés à ce moment-là que de trois morceaux. Il est peu probable que l'un des deux *Blumenstücke* cités en dernier ait été joint aux *Nachtstücke*. D'ailleurs, dans le contexte des *Nachtstücke*, des *Romanzen* ainsi que du *Faschingschwank aus Wien* commencé au mois de mars en même temps que les *Nachtstücke*, plusieurs morceaux furent effectivement déplacés

à plusieurs reprises: ainsi une publication anticipée de l'*Intermezzo* du *Faschingsschwank* paraît au mois de décembre 1839 en supplément de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, où il est désigné comme «fragment» des *Nachtstücke* de Schumann.

Après la «mise au propre», Clara reçoit le manuscrit des *Nachtstücke*, mais elle le retourne le 3 janvier 1840, en demandant au compositeur de les «revoir une nouvelle fois en détail». Schumann répond le 8 janvier: «J'ai revu les morceaux avec un véritable plaisir secret [...]. D'ailleurs il y a pas mal de choses qui me dérangent encore dans les compositions et je vais les laisser encore reposer un moment». Ce «moment» est en fait vraiment très court, car dès le 17 janvier, Schumann informe Clara

qu'il a désormais «totalement mis l'œuvre en ordre», et trois jours plus tard, il envoie la copie à graver, entre-temps malheureusement disparue, à la maison d'édition. Le 10 avril, de Leipzig, il renvoie à Vienne les corrections et reçoit en juin les premiers exemplaires d'auteur. Il envoie l'un d'eux, le 28 juin, à Ernst Adolph Becker, l'accompagnant de ces mots: «Ci-joint les *Nachtstücke* qui sauront bien souvent et agréablement me rappeler à ton bon souvenir. Tu apprécieras probablement en particulier le premier et le dernier morceaux.» La formulation de Schumann selon laquelle les *Nachtstücke* «sauront agréablement me rappeler à ton bon souvenir» fait ressortir une fois de plus que Schumann ne considérait pas son œuvre comme sombre, «nocturne». De même Clara la

ressent ainsi, ce qui ressort du fait qu'elle inscrit souvent l'œuvre à son programme et la joue dès février 1840, donc avant même la publication, lors d'un concert privé donné à Hambourg.

*

Les indications relatives aux sources et aux variantes sont rassemblées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

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