

舒曼钢琴作品全集
第四册

ROBERT SCHUMANN
KLAVIERWERKE

BAND IV

VORWORT

Dieser Band faßt neben der frühreifen, großartigen Toccata aus den Jahren 1830/33 Schumanns Klavier-sonaten zusammen; Zu ihnen muß auch die Fantasie op. 17 gezählt werden, deren Arbeitstitel ursprünglich *Sonate für Beethoven* lautete. Alle fünf Werke sind im gleichen Verlag auch als Einzelausgaben erschienen.

Die Toccata op. 7 entstand in ihrer ersten, von Schumann nicht veröffentlichten Fassung in der Nachbarschaft von op. 1 und einem Fragment gebliebenen Klavierkonzert in F-dur. Zahlreiche Entwürfe und Skizzen aus dem Umkreis des Werkes enthalten Titel wie *Exercice en doubles sons*, *Grande Étude à quatre voix* und ähnlich. Die Endfassung, die Schumann 1836 als „vielleicht eines der schwierigsten Werke“ bezeichnete, reifte 1833 in Freundschaft mit dem Ende 1834 frühverstorbenen Ludwig Schunke, der nach Schumanns Zeugnis die Toccata „im Kopfe geübt“ und dann „in ganzer Vollendung“ vorgetragen habe. Das Autograph (New York, Pierpont Morgan Library, Deposit R. O. Lehman) weicht von der veröffentlichten Fassung noch stark ab und konnte daher für unsere Edition kaum zu Rate gezogen werden. Das Werk erschien im Mai 1834 bei Fr. Hofmeister in Leipzig (Platten-Nr. 1969).

Opus 11 wurde, wie in einer Rückschau vom November 1838 in Schumanns Tagebuch IV zu lesen ist, schon 1833 „angefangen und bis auf den letzten Teil ziemlich fertig gemacht“. Am 13. April 1836 sandte Schumann seine Reinschrift dem Verleger, hielt aber das Finale zurück, an dem er noch „einiges ändern“ wollte. Bereits im Juni 1832 tauchen im Tagebuch Hinweise auf eine *Fandango-Idee* auf, aus der dann der 1. Satz hervorging, dessen Exposition uns ja im Autograph mit der Überschrift *Fandango* in einer Frühform überliefert ist (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Ein *Fandango* sollte schon 1832 über Friedrich Wieck dem Verleger Hofmeister in Leipzig angeboten werden, wahrscheinlich der im Wiener Fragment begonnene Einzelsatz. Er stimmt bis Takt 175 schon weitgehend mit der Endfassung überein; es fehlt noch das einleitende Quintenmotiv, das dann in der Durchführung des Sonatensatzes eine so wichtige Rolle spielt. Am Ende des Manuskripts folgen noch einige flüchtig skizzierte Takte, die schon das Thema der erst später hinzugekommenen *Introduzione* enthalten. Durch ihr Motiv

der Takte 31–36 verknüpft diese Einleitung außerdem den ersten Satz mit dem langsamen zweiten (dort Takt 9–13), der eine Neukomposition des Liedes *An Anna* vom Sommer 1828 darstellt. Für unsere Edition konnten erstmals zwei autographe Beilageblätter zum vierten Satz herangezogen werden, die, getrennt vom Gesamt-autograph dieses Satzes (Berlin – DDR, Deutsche Staatsbibliothek), in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt werden. Veröffentlicht wurde das Werk im Mai 1836 vom Verlag Fr. Kistner in Leipzig (Platten-Nr. 1123).

Von der f-moll Sonate op. 14 schrieb Schumann am 28. November 1838 in sein Tagebuch, er habe 1836 „im Sommer das Concert sans Orchestre componirt“ und sei in diesen Wochen „von Clara völlig getrennt“ gewesen, und zwar „nach eigenem Entschluß“. Erste Anfänge der Komposition gehen jedoch bis ins Jahr 1834 zurück. Ohnehin ursprünglich als Sonate bezeichnet, befindet sich das Werk damit auch entstehungsgeschichtlich in der Nachbarschaft der beiden anderen Sonaten op. 11 und op. 22. Das Autograph von 1836 (London, British Library) diente als Stichvorlage für die Erstausgabe, enthält aber auch das erst in der zweiten Ausgabe von 1853 veröffentlichte Scherzo und darüber hinaus ein weiteres Scherzo (1866 von Brahms bei Rieter-Biedermann veröffentlicht) sowie zwei in unserer Ausgabe zum ersten Mal vollständig wiedergegebene Variationen zum dritten Satz (Scherzo und Variationen im Anhang zu op. 14). Zum zweiten Satz/Scherzo ist in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ein Entwurf mit der Überschrift *Scherzo zu einer Sonate* erhalten; ein ergänzendes, frühere Entwürfe enthaltendes Autograph aus der Sammlung Nydahl ist zur Zeit nicht verfügbar. Daß das Werk zunächst als dreisätziges „Konzert“ veröffentlicht wurde, geht wohl auf den Verleger der Erstausgabe, Tobias Haslinger in Wien (September 1836, Platten-Nr. T. H. 6954), zurück. Im August 1853 gab Schumann bei J. Schuberth in Hamburg eine *Deuxième Edition* unter dem Titel *Grande/Sonate/pour le/Pianoforte* heraus (Platten-Nr. 1690). Als Vorlage für diese zweite Ausgabe diente wahrscheinlich ein korrigiertes Exemplar der Ausgabe von 1836. Darauf weisen zumindest einige gemeinsame Fehler hin. Es ist aber nicht auszuschließen, daß Schumann für die 2. Ausgabe eine neue Stich-

vorlage anfertigen ließ; auf jeden Fall tat er dies für den 2. Satz, das Scherzo, für das das Autograph nicht als Stichvorlage herangezogen wurde. Die Abweichungen zwischen den beiden Originalausgaben sind nur im 1. Satz tiefgreifender. Im 3. Satz sind sie nur sehr gering, ebenso im Finale, wenn man auch dort durch die Umschreibung des 6/16-Taktes in 2/4-Takt zunächst einen gegenteiligen Eindruck hat. Bei der Wiedergabe des 1. Satzes der Fassung von 1836 im Anhang zu op. 14 sind Abweichungen von der 2. Fassung zum besseren Vergleich mit einem Asterisk gekennzeichnet; wo längere Passagen von der 2. Ausgabe abweichen, sind sie am Anfang und Ende jeweils mit einem Doppelasterisk markiert.

Die Fantasie op. 17 wurde im Juni 1836 entworfen. Viele Tagebuchnotizen bezeugen, daß gerade dieses Werk den Komponisten innerlich stark bewegte. So schrieb er im März 1838 an seine Braut Clara Wieck: „Der erste Satz davon ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht – ein tiefe Klage um Dich.“ Einen Monat später nannte er sein Werk *Dichtungen* mit dem Untertitel *Ruine, Siegesbogen und Sternbild*. Rückblickend bekannte Schumann im Mai 1839 dem Musikkritiker H. Hirschbach, daß er im 1. Satz „das höchste geleistet zu haben glaubte“. Das Autograph (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek) diente als Stichvorlage für die Erstausgabe. Es hatte ursprünglich einen abweichenden Schluß, der noch einmal das bereits am Ende des 1. Satzes (T. 295ff.) auftauchende Zitat aus Beethovens *An die ferne Geliebte* (*Nimm sie hin denn diese Lieder*) brachte. Zunächst hatte das Werk bereits 1836 bei Kistner erscheinen sollen, doch hatte sich das Vorhaben um die Jahreswende 1836/37 zerschlagen. Es kam dann erst im Frühjahr 1839 bei Breitkopf & Härtel heraus (Platten-Nr. 6053).

Der Entstehungsprozeß der Sonate op. 22 zog sich über mehrere Jahre hin. Das Autograph (Berlin – DDR, Deutsche Staatsbibliothek) enthält am Schluß die Datierung: *Juni 30. II. / Juni 33. I. III. / October 35. IV.* Zuerst entstand also der 2. Satz, der auf das nachgelassene Lied *Im Herbst* zurückgeht. Es folgten der 1. Satz und das Scherzo. Schumann bezieht sich auf diese

Sätze, wenn er in dem noch unveröffentlichten eigenhändigen Verzeichnis *Reihenfolge der Compositionen* unter der Jahreszahl 1833 schreibt: „Sonaten in G-moll und Fis-moll angefangen.“ Unter 1835 heißt es dann: „Sonaten in G-moll und Fis-moll beendet. (Einen 2. letzten Satz der G-moll später 1839 in Wien).“ Die genaue Datierung des nachgelieferten Finales bietet ein ebenfalls unveröffentlichtes Kompositionsverzeichnis (Zwickau, Schumann-Haus), das als Datum „Wien, December 1838“ festhält. Zur Neukomposition des 4. Satzes mag Schumann nicht zuletzt die Kritik der sechzehnjährigen Clara bewogen haben, die den frühen Schlußsatz als „viel zu schwer“ empfand. Der ursprüngliche Finalsatz (siehe Anhang zu op. 22) wurde 1866 bei Rieter-Biedermann zusammen mit dem nachgelassenen 2. Scherzo aus der Sonate op. 14 von Johannes Brahms nach einem heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien aufbewahrten Autograph herausgegeben, das jedoch ein früheres Stadium darstellt. Die Berliner Handschrift weist eine Reihe von Änderungen und auch Erweiterungen auf. Ein Autograph des neukomponierten Finales ist nicht mehr erhalten.

Als Hauptquelle wurde bei allen fünf Werken die jeweilige Erstausgabe zugrunde gelegt, doch wurden auch die Autographie zu Rate gezogen, die in den meisten Fällen als Stichvorlage für die Erstausgabe dienten. Zu allen Werken konnten auch zahlreiche Skizzen und Entwürfe aus der früheren Sammlung Wiede (zum Teil in der Universitäts-Bibliothek Bonn, zum Teil noch in Privatbesitz) eingesehen werden. In den Quellen fehlende, aber durch Analogie begründete und musikalisch notwendige Zeichen sind in Klammern gesetzt. In den Hauptquellen fehlende Zeichen wurden jedoch ohne Klammern aus den Nebenquellen übernommen, wenn sie durch Parallelstellen in der jeweiligen Hauptquelle bestätigt sind oder wenn ihr Fehlen in der Hauptquelle eindeutig auf einem Versehen beruht. Über die verschiedenen Lesarten der einzelnen Quellen gibt der Kritische Bericht am Ende des Bandes Auskunft.

Der Herausgeber dankt allen genannten Bibliotheken und Privatsammlungen für die Erlaubnis, die Quellen am Fundort einsehen zu können.

PREFACE

This volume comprises Schumann's Piano Sonatas in addition to the brilliant premature Toccata originating in 1830/33. Qualifying for inclusion among the sonatas is the Fantasia op. 17, which originally bore the working title *Sonate für Beethoven*. All five works are published by Henle also as separate editions.

The first version of the Toccata op. 7 (not published by Schumann) may be traced back to the environs of op. 1 and a Piano Concerto in F Major which remained fragmentary. A large number of rough drafts and sketches emanating from the vicinity of the work have titles like *Exercice en doubles sons*, *Grande Étude*

à quatre voix etc. The final version, described by Schumann in 1836 as being "perhaps among the most difficult works", materialized in 1833 in friendship with Ludwig Schunke who died at the end of 1834 while still young and who (according to a statement made by Schumann) had "prepared the toccata in his head" and had then "given an accomplished rendering of it". The autograph (New York, Pierpont Morgan Library, Deposit R. O. Lehman) deviates considerably from the published version for which reason we were scarcely able to consult it in compiling our own edition. The work was brought out in May 1834 by Fr. Hofmeister, Leipzig (plate no. 1969).

As a review from the period of November 1838 in Schumann's Diary IV reveals, op. 11 was "commenced and, except for the final section, more or less completed" in 1833. On 13.4.1836 Schumann sent his fair copy to the publisher, the Finale however being withheld owing to the composer wishing to "revise some points". As early as in June 1832 there are allusions to a *Fandango-idea*. This was the concept from which the 1st movement was eventually to emerge, the exposition of which came down in an earlier (autograph) form actually headed *Fandango* (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde). As early as 1832 a *Fandango* is recorded to have been submitted, through Friedrich Wieck, to the Leipzig publisher, Hofmeister. This was probably the single movement begun in the Viennese fragment which agrees by and large with the final version up to measure 175; absent is the introductory motif progressing in fifths which plays such an important part in the development of the sonata movement. At the end of the manuscript, a few hastily sketched measures are encountered containing the theme of the *Introduzione* subsequently added. In addition, the motif of this introduction, measures 31 to 36, serves to link the first movement with the second slow movement (measures 9–13 of the latter) which represents a new composition of the song *An Anna* written in summer 1828. In compiling our edition we were able, for the first time, to consult two supplementary leaves to the fourth movement in autograph form, these being preserved in the Austrian Nationalbibliothek, Vienna, separated from the remaining autograph of this movement (Berlin – GDR, Deutsche Staatsbibliothek). The work underwent publication in May 1836 by Fr. Kistner, Leipzig (plate no. 1123).

Writing about the Sonata in f minor, op. 14, Schumann noted in his diary on 28th November 1838 that he had "composed the Concert sans Orchestre during the summer" of 1836 and that during these weeks he had been "completely separated from Clara – a decision of my own" as he states. However, the composition has its origins going back to 1834. Apart from the work initially being designated as a "Sonata" it reveals a proximal link, as regards origin, with the two other

sonatas, op. 11 and op. 22. The autograph of 1836 (London, British Library) served as the engraver's copy in compiling the first edition while also containing the Scherzo, not appearing in print until the second edition of 1853, as well as another Scherzo (published in 1866 by Brahms – Rieter-Biedermann). In addition, the same autograph includes two variations to the third movement which, for the first time, are reproduced in their entirety in our edition (Scherzo and variations in the appendix to op. 14). A draft of the second movement/Scherzo (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde) is headed *Scherzo zu einer Sonate*; a supplementary autograph in the Nydahl Collection containing earlier drafts is currently inaccessible. The fact that the Sonata was eventually published as a triple-movement "Concerto" may possibly be attributed to the publisher of the first edition, Tobias Haslinger, Vienna (September 1836, plate no.: T. H. 6954). In August 1853 Schumann had a *Deuxième Edition* published by J. Schuberth, Hamburg, entitled *Grande/Sonate/pour le/Pianoforte* (plate no. 1690). This second edition was probably based on a corrected copy of the one brought out in 1836 as appears evident from a number of common errors. On the other hand it cannot be ruled out that Schumann may possibly have had a new engraver's copy made for the 2nd edition. At any rate this is what he did for the 2nd movement – Scherzo – for which the autograph did not serve as an engraver's copy. Deviations between the two original editions assume a more radical nature in the 1st movement only. In the 3rd movement the differences remain negligible, the same applying to the Finale, even if the process of rewriting the latter from 6/16 to 2/4 time would, at first sight, appear to create the opposite impression. In reproducing the 1st movement of the 1836 version (given in the appendix to op. 14) deviations from the 2nd version are marked by an asterisk in order to facilitate comparison; where longer passages differ from the 2nd edition, these will be found marked by a double asterisk at the beginning and end.

The Fantasia op. 17 was drafted in June 1836. As borne out by numerous diary entries, this work made a deep spiritual impact on the composer. Thus writing to his bride-to-be, Clara Wieck, in March 1838 Schumann expresses himself as follows: "The first movement of the work is perhaps the most passionate of all I have ever composed – a deep yearning for you." A month later he calls his work *Poems*, subtitled *Ruins, Triumphal Arch and Constellation* (*Dichtungen, Ruine, Siegesbogen und Sternbild*). Casting a retrospective glance at the work in May 1839, Schumann declared his belief (to the music critic, H. Hirschbach) of "having attained the zenith of his creative powers" in the first movement. The autograph (Budapest, Széchényi National Library) served as an engraver's copy in compiling the first edition. It originally contained a deviating final section

quoting again the theme of Beethoven's *An die ferne Geliebte* No. 6, appearing already at the end of the first movement. Initially the work was intended to be published in 1836 by Kistner, though by the turn of the year 1836/37 nothing had come of this project. In fact it did not finally appear until spring 1839, when it was published by Breitkopf & Härtel (plate no. 6053).

The origin of Schumann's Sonata in g minor, op. 22, involved a process extending over a period of several years. At the conclusion of the autograph (Berlin – GDR, Deutsche Staatsbibliothek) the following dates are recorded: *Juni 30. II. / Juni 33. I. III. / October 35. IV.* Thus the second movement was the first part of this work to be composed and may be retraced to the posthumous song *Im Herbst (Autumn)*. This was followed by the first movement and the Scherzo. These movements are referred to in a hitherto unpublished list written out in Schumann's own hand and headed *Order of Compositions*. Under the year 1833 he enters the following: "Work commenced on Sonatas in g minor and f-sharp minor." Under the year 1835 the list reads as follows: "Sonatas in g minor and f-sharp minor completed, (a 2nd final movement of the g minor Sonata later in 1839, in Vienna)." Precise dating of the subsequent Finale is recorded in another, likewise unpublished list of compositions (Zwickau, Schumann-Haus) which gives the place and date as being "Vienna, December 1838". A decision to recompose the 4th movement may have been induced by criticism coming from Clara, then 16 years old, who regarded the early final movement as being "much too difficult". The original

final movement (see appendix to op. 22) was brought out in 1866 by Rieter-Biedermann along with the posthumous 2nd Scherzo from Sonata op. 14 initiated by Johannes Brahms after an autograph now preserved in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, this however representing an earlier stage. The Berlin manuscript reveals a number of alterations and considerable extensions. No autograph of the recomposed Finale has survived.

The respective first editions of all five works have been adopted as the main source, the relevant autographs also having been consulted which, in the majority of cases, served as engravers's copies in preparing the first editions. For all works it has been possible to inspect, in addition, numerous sketches and drafts from the former Wiede Collection (some preserved at Bonn University Library, others in private ownership). Signs thought to have been omitted inadvertently in the sources but justified by analogy and felt to be musically essential have been added in parentheses. However, signs absent in the main sources have been adopted from the secondary sources without the use of parentheses wherever these are confirmed by the respective points in the main source or if their absence in the main source is obviously inadvertent. Closer details on the different variants are given in the Critical Report at the end of this volume.

The editor expresses his gratitude to all the libraries and private collections mentioned for their courtesy in allowing the sources to be inspected at their respective locations.

PRÉFACE

Le présent volume renferme, outre la fameuse Toccata, l'une des premières œuvres de Schumann, composée dans les années 1830/1833, l'ensemble des sonates pour piano du compositeur; la Fantaisie, opus 17, dont l'intitulé était initialement *Sonate pour Beethoven*, compte également au nombre de celles-ci. Chacune des cinq compositions a fait l'objet antérieurement d'une publication séparée dans la même maison d'édition.

La Toccata op. 7 a été conçue sous sa version initiale, non publiée par le compositeur, dans le contexte de l'op. 1 et d'un concerto pour piano en fa majeur resté à l'état de fragment. De nombreuses ébauches et esquisses proches de l'œuvre présentent des titres tels qu'*Exercice en doubles sons*, *Grande Étude à quatre voix*, etc. La version définitive, que Schumann considérait en 1836 comme «peut-être l'une des œuvres les plus difficiles», a mûri en 1833 dans le climat de l'amitié qui liait le compositeur à Ludwig Schunke (mort prématurément

fin 1834), lequel – selon le témoignage de Schumann même – a «étudié mentalement» la Toccata, puis l'a exécutée «à la perfection». L'autographe (New York, Pierpont Morgan Library, Deposit R. O. Lehman) diffère largement de la version publiée, si bien qu'il n'était guère possible de le prendre comme base pour notre édition. L'œuvre est parue en mai 1834 chez Fr. Hofmeister (planche N° 1969), à Leipzig.

Comme il ressort d'une rétrospective de novembre 1838 insérée par Schumann dans son Journal intime IV, la sonate op. 11 avait été «commencée et, mis à part la dernière partie, pratiquement terminée» dès 1833. Le 13 avril 1836, le compositeur envoya la copie au propre de sa Sonate à son éditeur, mais il conserva le finale, auquel il voulait encore «changer quelque chose». Dès juin 1832, le Journal intime mentionne une *idée de Fandango*, qui constituera le point de départ du 1^{er} mouvement; l'exposition de ce mouvement nous est par-

venue sous sa forme initiale dans un autographe intitulé *Fandango* (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne). Dès 1832, il était question de proposer par l'intermédiaire de Friedrich Wieck un *Fandango* à l'éditeur Hofmeister, à Leipzig; il s'agissait probablement du début de mouvement conservé dans le fragment de Vienne. Il concorde déjà largement, jusqu'à la mesure 175, avec la version finale, mais il manque encore le motif introductif en quintes, qui jouera un rôle si important dans le développement du mouvement de sonate. A la fin du manuscrit, on trouve encore quelques mesures rapidement esquissées, qui renferment déjà le thème de l'*Introduzione*, rajoutée ultérieurement par le compositeur. Par le thème des mesures 31 à 36, cette introduction établit en outre un lien entre le 1^{er} mouvement et le 2^{ème} mouvement lent (mesures 9 à 13), lequel représente un remaniement du lied *An Anna* de l'été 1828. Nous avons pu utiliser pour la première fois dans notre travail d'édition deux feuilles autographes annexes du 4^{ème} mouvement, conservées séparément de l'autographe principal de ce mouvement (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin-Est), à la Österreichische Nationalbibliothek de Vienne. L'œuvre a été publiée en mai 1836 chez Kistner, à Leipzig (planche N° 1123).

A propos de la Sonate en fa mineur, op. 14, Schumann note rétrospectivement dans son Journal intime, le 28 novembre 1838, qu'il a «composé le Concert sans Orchestre pendant l'été» 1836, et qu'il est resté au cours de ces semaines de travail «complètement séparé de Clara», et ce «de sa propre décision». Les premières ébauches de cette composition remontent toutefois à l'année 1834. Déjà qualifiée de sonate à l'origine, l'œuvre se rattache ainsi de par sa genèse aux deux autres sonates, op. 11 et op. 22. L'autographe de 1836 (British Library, Londres) a servi à la réalisation de la première édition, mais renferme aussi le Scherzo, qui ne sera publié que dans la deuxième édition, en 1853, ainsi qu'un autre Scherzo (publié en 1866 par Brahms, chez Rieter-Biedermann) et deux variations sur le 3^{ème} mouvement, reproduites pour la première fois in extenso dans cette édition (le Scherzo et les deux variations dans l'annexe à l'op. 14). En ce qui concerne le 2^{ème} mouvement, le Scherzo, la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne, conserve une ébauche intitulée *Scherzo zu einer Sonate*; il existe par ailleurs dans la collection Nydahl un autographe complémentaire renfermant des ébauches antérieures, mais il n'est pas disponible pour le moment. C'est probablement à l'initiative de l'éditeur viennois de la première édition (septembre 1836, planche N° T. H. 6954), Tobias Haslinger, que l'œuvre a d'abord été publiée sous la forme d'un «Concert» en trois mouvements. En août 1853, Schumann fait paraître chez J. Schuberth, à Hambourg, une *Deuxième Edition*, sous le titre de *Grande/Sonate/pour le/Pianoforte* (planche N° 1690). C'est probablement un exemplaire corrigé de

l'édition de 1836 qui a servi de modèle à cette deuxième édition, comme semblent du moins l'indiquer un certain nombre d'erreurs communes. On ne peut néanmoins exclure que Schumann ait fait réaliser spécialement pour cette deuxième édition une nouvelle copie; il est en tout cas certain que tel a été le cas pour le 2^{ème} mouvement, le Scherzo, pour lequel l'autographe n'a pas servi de modèle à la gravure. Les variantes entre les deux éditions originales ne sont décisives que dans le 1^{er} mouvement. Elles sont minimales pour le 3^{ème} mouvement, de même que pour le finale, même si dans ce cas le changement de mesure – 2/4 au lieu de la mesure à 6/16 initiale – se traduit tout d'abord par une impression différente. Dans le 1^{er} mouvement de l'édition de 1836 reproduit en annexe à l'op. 14, nous avons spécifié par un astérisque les variantes par rapport à la deuxième édition pour faciliter la comparaison; les longs passages qui divergent de la deuxième édition sont marqués au début et à la fin d'un double astérisque.

La Fantaisie op. 17 a été conçue en juin 1836. Comme il ressort de nombreuses mentions du Journal intime, il s'agissait justement d'une œuvre qui remuait profondément le compositeur. C'est ainsi qu'il écrit en mars 1838 à sa fiancée Clara Wieck: «Le premier mouvement est sans doute le plus passionné que j'aie jamais écrit, une lamentation profonde qui monte vers toi». Un mois plus tard, il appelle son œuvre *Poèmes (Dichtungen)*, avec pour sous-titre *Ruine, arc de triomphe et constellation (Ruine, Siegesbogen und Sternbild)*. Rétrospectivement, Schumann a confié, en mai 1839, au critique musical H. Hirschbach qu'il «pensait avoir atteint avec le 1^{er} mouvement un sommet de son œuvre». L'autographe (Bibliothèque Nationale Széchényi, Budapest) a servi de modèle pour la gravure de la première édition. Il avait initialement une autre conclusion, citant directement le thème du lied de Beethoven *A la Bien-Aimée lointaine (An die ferne Geliebte N° 6)*, citation qui termine déjà le premier mouvement (mesures 295 et suivants). Schumann avait tout d'abord prévu de faire publier sa sonate chez Kistner dès 1836. Ce projet échoua cependant fin 1836, et l'œuvre ne parut finalement qu'en printemps 1839, chez Breitkopf & Härtel (planche N° 6053).

La genèse de la Sonate op. 22 s'étend sur plusieurs années. On trouve à la fin de l'autographe (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin-Est) la datation du compositeur: *Juni 30. II. / Juni 33. I. III. / October 35. IV.* C'est donc le 2^{ème} mouvement, dérivé du lied posthume *Im Herbst (A l'automne)*, qui a été composé en premier. Viennent ensuite le 1^{er} mouvement et le Scherzo. C'est à ces mouvements que Schumann se réfère lorsqu'il note pour l'année 1833 dans son répertoire autographe encore inédit *Chronologie des compositions*: «Commencé les Sonates en sol mineur et fa # mineur», puis, pour l'année 1835: «Terminé les Sonates en sol mineur

et fa# mineur. (Deuxième version du dernier mouvement de la Sonate en sol mineur ultérieurement, en 1839, à Vienne).» Un autre catalogue inédit (Zwickau, Schumann-Haus), fournit la datation exacte en retenant comme date «Vienne, décembre 1838». La critique formulée par Clara, alors âgée de 16 ans, qui trouvait «beaucoup trop difficile» la première version du 4^{ème} mouvement a certainement joué un grand rôle dans la décision prise par Schumann de recomposer son finale. Le finale initial (reproduit dans l'annexe à l'op. 22) a été publié en 1866 chez Rieter-Biedermann en même temps que le 2^{ème} Scherzo posthume de la Sonate op. 14 par Johannes Brahms, d'après un autographe conservé aujourd'hui dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, cet autographe représentant toutefois un stade antérieur. Le manuscrit de Berlin présente une série de modifications et de développements considérables. On ne possède plus d'autographe pour la dernière version du finale.

C'est toujours la première édition qui a servi de source principale pour chacune des cinq œuvres, mais

l'éditeur s'est également appuyé sur les autographes qui, dans la plupart des cas, avaient servi de modèle pour la gravure de la première édition. Il a été en outre possible pour toutes les œuvres, de consulter un grand nombre d'esquisses et d'ébauches provenant de l'ancienne collection Wiede (en partie à la Universitätsbibliothek de Bonn, en partie en possession d'un particulier). Les signes absents dans les sources mais nécessaires sur le plan musical et justifié par analogie ont été placés entre parenthèses. Cependant, les signes absents dans les sources principales ont été repris sans parenthèses à partir des sources secondaires, lorsqu'ils se trouvaient confirmés par des passages analogues de la source principale ou lorsque leur absence dans la source principale relevait manifestement d'une erreur. Une indication détaillée des différentes versions est traitée dans le Commentaire Critique reproduit à la fin du volume.

L'éditeur exprime ses remerciements à toutes les bibliothèques et collections privées citées, pour lui avoir permis d'étudier les sources sur place.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort · Preface · Préface	III
TOCCATA Opus 7	1
SONATE fis-moll Opus 11	15
SONATE f-moll Opus 14	
Grande Sonate · Fassung von 1853 · Vier Sätze	65
Anhang:	
Concert sans Orchestre · Fassung von 1836 · 1. Satz	115
Scherzo aus dem Autograph von 1836 · 1866 posthum veröffentlicht	130
Zwei Variationen zum 3. Satz aus dem Autograph von 1836.	136
FANTASIE C-dur Opus 17	138
SONATE g-moll Opus 22	176
Anhang: Ursprüngliches Finale	206
Kritischer Bericht · Critical Report · Commentaire Critique	223

Ausgewählte Klavierwerke in vier Bänden

BAND I Op. 15 Kinderszenen Op. 68 Album für die Jugend Op. 99 Bunte Blätter Op. 124 Albumblätter	Op. 19 Blumenstück Op. 21 Novelletten Op. 23 Nachtstücke Op. 28 Drei Romanzen Op. 82 Waldszenen Op. 111 Drei Fantasiestücke	Op. 9 Carnival Op. 13 Sinfonische Etüden Op. 16 Kreisleriana Op. 26 Faschingsschwank aus Wien
BAND II Op. 1 Abegg-Variationen Op. 12 Fantasiestücke Op. 18 Arabeske	BAND III Op. 2 Papillons Op. 4 Intermezzi Op. 6 Davidsbündlertänze	BAND IV Op. 7 Toccata Op. 11 Sonate in fis moll Op. 14 Sonate in f-moll Op. 17 Fantasie Op. 22 Sonate in g moll

Sonderausgabe: Exercices, Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven (Erstausgabe)

TOCCATA

OPUS 7

Dédiée à son ami Louis Schunke
Erstfassung 1830 – Endfassung 1833

Allegro

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked Allegro. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written for piano. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions in German and French at the bottom of the page.

*) Dem Spieler möglichste Freiheit des Vortrags zu lassen, sind nur Stellen, die etwa vergriffen werden könnten, genauer bezeichnet. (Anmerkung in der Originalausgabe.)

*) In order to leave the performer as much latitude for the expression of the music as he feels it, markings are indicated only in those places where the performing technique makes heavy demands upon the player. (Footnote in the original edition.)

*) Pour laisser à l'exécutant le plus de liberté possible, seuls les endroits donnant lieu à une exécution erronée sont indiqués plus exactement. (Annotation de la première édition.)

17

Ped *

21

*)
3 1 5 1 2 3 1 5
(*) corrigé

26

5 1 2 5 2

30

2 3 3
1 2 3 5

34

3 3 3 4 1 5 2 4 1 3 2 5 4 3 2 1 4 3 2 1 2 1 2 4

*) Die kursiven Fingersätze stammen von Schumann.

*) The fingering in italics is by Schumann.

*) Le doigté en italique est de Schumann.

38

42

46

Red. *

51

Red. *

Red *

56

Red. *

Red. *

61

Musical score for measures 61-64. The piece is in 4/4 time. Measures 61-64 feature a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes. A slur covers measures 61-64. Above measure 61, there are fingering instructions: 4/2, 5/1, 4/2, 5/1, 4/2, 5/1, 4/2, 5/1.

65

Musical score for measures 65-68. Measures 65-68 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 68 includes a forte (*sf*) dynamic marking. Fingering numbers are present throughout.

69

Musical score for measures 69-72. Measures 69-72 show a continuation of the melodic line with frequent accidentals. Measure 72 includes a forte (*sf*) dynamic marking. Fingering numbers are present throughout.

73

Musical score for measures 73-76. Measures 73-76 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 76 includes a forte (*sf*) dynamic marking. Fingering numbers are present throughout.

77

Musical score for measures 77-80. Measures 77-80 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 79 includes a *smorzando* (diminuendo) instruction. Fingering numbers are present throughout.

81

Measures 81-84 of a piano piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 82. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. Fingering numbers 1, 2, 3, and 5 are indicated throughout.

85

Measures 85-88 of a piano piece. The right hand continues the melodic pattern with eighth notes. The left hand features a more active bass line with eighth notes and triplets. Fingering numbers 1, 2, 3, 5, and 7 are indicated.

89

Measures 89-93 of a piano piece. The right hand plays a steady eighth-note melody. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Fingering number 2 is shown in measure 89.

94

1.

Measures 94-95 of a piano piece, first ending. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket spans measures 94 and 95.

96

2.

Measures 96-99 of a piano piece, second ending. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A second ending bracket spans measures 96 and 97. Fingering numbers 3, 1, 4, and 3 are indicated at the end.

100

7

4

105

espressivo

2 3

Ped. *

109

4 3 2

Ped. *

113

3 4 3 2 3 2

Ped. Ped. Ped. *

117

2 3 2 3 1 4 4 5

Ped. Ped. Ped. *

121

5 4 4 5

125 8

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score begins with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with complex rhythms, including a measure with a 5/8 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a '125' and an '8'. The second measure is marked with an '8'. The third measure is marked with a '5'. The fourth measure is marked with a '4'. The fifth measure is marked with a '4'. The sixth measure is marked with a '4'. The seventh measure is marked with a '4'. The eighth measure is marked with a '4'. The ninth measure is marked with a '4'. The tenth measure is marked with a '4'. The eleventh measure is marked with a '4'. The twelfth measure is marked with a '4'. The thirteenth measure is marked with a '4'. The fourteenth measure is marked with a '4'. The fifteenth measure is marked with a '4'. The sixteenth measure is marked with a '4'. The seventeenth measure is marked with a '4'. The eighteenth measure is marked with a '4'. The nineteenth measure is marked with a '4'. The twentieth measure is marked with a '4'. The score ends with a double bar line.

[illegible]

137

3 3

1

2

3

4

1

2

3

4

5

f

141

4 4 5 1 5 1 3 5 4 3 2

3 2 2 3 1 3 1 2 2 3

Ped. *

145

4

1

1

ff

Ped. *

150

Ped. *

154

Ped. * Ped. *

158

Ped. * Ped. *

162

Ped. *

166

170

174

178