SCHUMANN

BÄRENREITER URTEXT

Waldszenen

Forest Scenes

op. 82

Bärenreiter

BÄRENREITER URTEXT
Bärenreiter Urtext ist ein Qualitätssiegel für wissenschaftlich-kritische Ausgaben.
Es garantiert Notentexte auf dem aktuellen Stand der Forschung,
ediert nach klar formulierten Editionsrichtlinien.
Bärenreiter Urtext: der Begriff für authentische Textgestalt der Werke.

2

BÄRENREITER URTEXT
Bärenreiter Urtext is a seal of quality assigned only to scholarly-critical editions.
It guarantees that the musical text represents the current state of research,
prepared in accordance with clearly defined editorial guidelines.
Bärenreiter Urtext: the last word in authentic text – the musicians' choice.

BA 9640
Schumann, Waldszenen / Forest Scenes · op. 82

ISMN 979-0-006-53963-5
9 790006 539635

Bärenreiter-Verlag · Kassel · www.baerenreiter.com

1 · 11

SCHUMANN

Waldszenen

Forest Scenes

op. 82

Herausgegeben von / Edited by
Holger M. Stüwe

Fingersätze und Hinweise zur Aufführungspraxis von
Fingering and Notes on Performance Practice by
Ragna Schirmer

Urtext

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9640

VORWORT

ZUR ÄSTHETIK VON SCHUMANNS *WALDSZENEN*

Mit seinen um die Jahreswende 1848/49, in einer relativ entspannten Zeit nach den Krankheiten des Jahres 1846 und vor dem Wechsel nach Düsseldorf zum Jahr 1850 komponierten *Waldszenen* op. 82, die er Annette Preußer, der Tochter des mit den Schumanns befreundeten Leipziger Geschäftsmannes Gustav Louis Preußer widmete, stellt sich Robert Schumann in mehrfacher Hinsicht in romantische Traditionen. Unübersehbar ist, auf ästhetischer Ebene, der idealisierende Naturbegriff, repräsentiert durch den Wald: als Gegensatz zu und Zuflucht vor der zivilisierten Welt, als Ziel romantischer Sehnsucht, aber auch als Ort des Dunkel-Geheimnisvollen und zugleich quasi-religiöser Erfahrung.

Die *Waldszenen* entstanden in einer kompositorisch außerordentlich fruchtbaren Phase. 1848 widmete sich Schumann mit dem *Album für die Jugend* op. 68 und den *Bildern aus Osten* op. 66 nach längerer Zeit wieder der Klaviermusik. Außerdem arbeitete er unter anderem an *Manfred* op. 115, und, wichtiger noch, der Oper *Genoveva* op. 81: Ihr letzter Akt spielt im Wald, freilich zunächst als Ort der Bestrafung der verratenen Heldin. Nach den Erinnerungen von Schumanns Jugendfreund Emil Flechsig[1] setzte sich Schumann während der Komposition von *Genoveva* gezielt auch visuell durch Stiche und Bilder mit dem Thema Wald auseinander. Überdies vermisste er in Dresden die Natur, die in den *Waldszenen*, deren Verbindung mit der Naturthematik sich wohl diesem kompositorischen Klima verdankt, so auch eine persönliche Dimension gewinnt.

Der romantische Naturbegriff indes ist außerordentlich vielgestaltig, und über die oben skizzierten Assoziationsfelder hinaus geht der individuelle Umgang einzelner Autoren damit teilweise recht weit auseinander.[2] Man wird aber wohl nicht fehlgreifen, wenn man Schumann unterstellt, den Wald auch mit einer Vorstellung von Weltflucht in Verbindung gebracht zu haben, lautet doch das ursprünglich „Auf d. Titel" zu setzende, von Gustav Pfarrius stammende Motto des Zyklus:

Komm mit, verlaß das Marktgeschrei,
Verlaß den Qualm, der sich dir ballt
Um's Herz, und athme wieder frei;
Komm mit uns in den grünen Wald!

Angesichts der Entstehungszeit im „Revolutionsjahr" 1848, das Dresden erst 1849 voll erfasste, liegt es nahe, den Aspekt der Weltflucht in den *Waldszenen* auch auf die unruhigen, mitunter gewalttätigen Geschehnisse der Zeit zu beziehen. Im Gegensatz etwa zu Richard Wagner, der hohe persönliche Risiken in Kauf nahm, um für seine politische Überzeugung einzutreten, ist bei Schumann eher ein Rückzug in die Häuslichkeit zu beobachten, der seine Parallele in der erneuten Hinwendung zur gleichsam nicht öffentlichen Gattung des Charakterstücks für Klavier findet. Die eigene ungesicherte Lebenssituation mag hier eine Rolle gespielt haben, hatte er doch in seinen Dresdener Jahren zwischen 1844 und Ende 1849 keine etablierte Position inne wie noch zuvor in Leipzig.

Der Rückzug in die Privatsphäre, wie klar erkennbar er auch zunächst scheinen mag, spiegelt hier jedoch nur eine Facette des romantischen Naturbegriffs: die der Idylle. Wie sehr sich darüber hinaus die verschiedenen Besetzungen der Assoziationsstelle ‚Natur' in op. 82 niederschlagen, soll am Beispiel von *Vogel als Prophet* veranschaulicht werden. Bei diesem Stück ist der formale Aufbau (A–B–A) besonders deutlich ausgeprägt, weil er auf allen wesentlichen musikalischen Ebenen ausformuliert ist: harmonisch durch den Gegensatz zwischen Moll und Dur, in der Setzweise durch den Kontrast zwischen den quasi-kontrapunktischen, Dissonanzen bevorzugenden Außenteilen und dem – äußerlich besehen – einfachen Akkordsatz des Mittelteils sowie schließlich durch die scharfe rhythmische und dynamische Profilierung der Rahmenteile gegenüber dem ebenmäßigeren B-Teil. Es fällt nicht schwer, das Numinose der Natur im Widerstand der A-Teile gegen das (menschlich) Geordnete zu erblicken und den Choral des Mittelteils mit der gleichsam religiösen Qualität von Natur in Verbindung zu bringen. Insofern ist das Stück als Ganzes auf den ersten Blick Kristallisationspunkt von Vorstellungen des Natürlichen (d. h. des Unbehauenen, sich der Ordnung

1 Emil Flechsig, *Erinnerungen an Robert Schumann. Aus dem Manuskript erstmals vollständig veröffentlicht von seiner Urenkelin Hilde Wendler*, in: Neue Zeitschrift für Musik 117, 1956, H. 7/8, S. 392–396, hier S. 395.

2 Vgl. dazu ausführlich Peter Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen". op. 83. Zum Thema „Wald" in der romantischen Klaviermusik* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 3), Saarbrücken 1989, S. 21–70.

Entziehenden), des Archaischen und des Religiösen. Jedoch zeigt sich gerade an dem Choral zugleich auch das Gebrochene, das romantisch Ironische, das damit verknüpft ist. So fällt etwa auf, dass der Choral – formal-harmonisch gesprochen – nie zu sich selbst kommt. Eine abschließende Kadenz nach G-Dur wird umgangen, stattdessen wird der erwartete harmonische Verlauf unmittelbar nach dem Ansetzen des unvollständigen Nachsatzes nach Es-Dur abgelenkt, um wieder nach g-Moll zurückzuführen. Dieser Bruch wird zusätzlich unterstrichen durch den Wechsel ins *pp*, die Verlangsamung des Tempos und die „Verschiebung", d. h. den Einsatz des Una-corda-Pedals. Hinzu tritt die ständige Betonung der synkopischen Rhythmik auch in der linken Hand. Mit Recht hat Peter Jost von einer „Distanz des Entrückten"[3] gesprochen, die zweifellos auch in der Quelle des ursprünglich vorgesehenen Mottos des Stücks, Eichendorffs Gedicht *Zwielicht* (s. Critical Commentary, Appendix), anzutreffen ist. Diese Unterminierung des Chorals freilich ist wesentlich. Denn als Topos vereinigt der Choral, der für die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts im Kontext der Kunstreligion von besonderer Bedeutung ist, das Moment der Sehnsucht nach dem vergangenen und erstrebenswerten ästhetischen Ideal ebenso wie ein idealisiertes Verhältnis von Subjekt und Gemeinschaft. Die Affinität zur romantischen Naturauffassung ist offensichtlich. Ebenso wichtig jedoch ist, dass gerade der Choral in den *Waldszenen* (wie übrigens auch in *Der Dichter spricht* aus den etwa zehn Jahre früher entstandenen *Kinderszenen* op. 15)[4] gleichsam nicht zu sich selbst kommt. Insofern in der Unabgeschlossenheit oder Andeutung verharrend, wird er zugleich als unerreichbar markiert. Auch diese Beobachtung mag davor schützen, die *Waldszenen* in den Zusammenhang trivialisierter Naturromantik zu rücken.

Das Moment des Szenischen der *Waldszenen* ist dabei im Sinne der romantischen Idee des Poetischen zu verstehen, die dem Konzept von Programmmusik entgegensteht. Die Frage etwa, ob die *Waldszenen* als Vertonung der entsprechenden Titel oder Mottos zu verstehen seien, verfehlt die Bedeutung des Zyklus, weil sie das Poetische auf den Bereich des Literarischen in einer Weise einschränkt, die der romantischen Ästhetik fremd ist. Diese versteht Poetik in einem unschärferen und zugleich umfassenderen, frei assoziativen Sinn, der wenig Raum für eine genaue Unterscheidung eines Rein-Musikalischen von einem Rein-Literarischen lässt, sondern ihre wechselseitige, dem Moment des Imaginativen einen hohen Stellenwert einräumende Beziehung betont. Dass Schumann, abgesehen von einer Ausnahme (*Verrufene Stelle*), sich nicht hat dazu entschließen können, in der Erstausgabe die ursprünglich zu einigen Stücken des Zyklus vorgesehenen Mottos abdrucken zu lassen, mag damit zusammenhängen, dass er der verbreiteten Tendenz, Musikstücken beigegebene Titel und literarische Texte als Vorlagen oder Programme aufzufassen, ablehnend gegenüberstand. In manchen Fällen mögen sie Inspirationsquellen gewesen sein, in anderen dagegen waren sie nachträglich ausgewählt.[5] Zweifellos klingt hier aber auch die Auseinandersetzung mit den sprichwörtlichen Waldszenen der Bilder und Stiche nach, von denen sich Schumann bei der Komposition seiner *Genoveva* hatte inspirieren lassen. Festzuhalten bleibt, dass die dichterischen Zeilen zunächst integraler Bestandteil des Zyklus waren. Gingen diese Mottos größtenteils auch nicht in die endgültige Werkgestalt ein, so lohnt doch die Beschäftigung mit ihnen, missversteht man sie nicht als bloße Programme, sondern, wie so oft bei Schumann, als bewussten literarischen Reflex der eigenen kompositorischen Tätigkeit. Umgekehrt wird dieses Verhältnis bezeichnenderweise in seinen Liedern, die teilweise auf dieselben Vorlagen zurückgreifen. So vertonte Schumann 1849, kurz nach den *Waldszenen*, Gedichte aus Laubes *Jagdbrevier* (op. 137), darunter *Frühe* und *Zur hohen Jagd*, den ursprünglichen Mottos von *Jäger auf der Lauer* und *Jagdlied*, und 1851 Gedichte aus Pfarrius' *Waldliedern* (op. 119). Im „Liederjahr" 1840 hatte er bereits Eichendorffs *Zwielicht* in Musik gesetzt (op. 39,10).

Gattungshistorisch gesehen sind die *Waldszenen* ein eminenter Beitrag zum romantischen Charakterstück, dessen Bedeutung in Schumanns Schaffen einerseits und vor dem Hintergrund der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts andererseits deutlich wird, stellt man op. 82 neben Zyklen wie die *Kinderszenen* op. 15 und vergegenwärtigt sich zugleich das Spektrum bedeutender Sammlungen und Zyklen kurzer Klavierstücke der Zeit, darunter Mendelssohns *Charakterstücke* op. 7 (1826),[6] Wilhelm Tauberts *An die Geliebte. Acht Minnelieder* op. 16 (1834) mit vorangestellten Versen oder Ge-

3 Ebd., S. 188.

4 Robert Schumann, *Kinderszenen op. 15*, hrsg. von Holger M. Stüwe, mit Fingersätzen und Hinweisen zur Aufführungspraxis von Ragna Schirmer, Kassel u. a. 2011, Bärenreiter (BA 9639).

5 Pfarrius' *Waldlieder*, aus denen drei der Mottos stammen, erschienen erst 1850. Daher steht zumindest in diesen Fällen fest, dass sie erst nach Abschluss der Komposition den Stücken zugeordnet wurden.

6 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sieben Charakterstücke op. 7. Sechs Kinderstücke op. 72*, hrsg. von Holger M. Stüwe, Kassel u. a. 2008, Bärenreiter (BA 9083).

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

dichtstrophen und nicht zuletzt – die von Schumann sehr positiv besprochenen – *Douze études caractéristiques de concert* op. 2 (1838) von Adolf Henselt, gleichfalls mit vorangestellten Versen. Es ist in diesem Zusammenhang nicht nur Schumanns großes Verdienst, das romantische Charakterstück für Klavier ästhetisch weiter nobilitiert zu haben, indem er es mit romantischer Naturanschauung verknüpfte, sondern die *Waldszenen* sind zugleich auch ein entschiedener Schritt des Komponisten in Richtung einer Popularisierung seines eigenen kompositorischen Beitrags zu dieser Gattung. Die – gerade im Vergleich zu früheren Klavierwerken Schumanns – vergleichsweise geringeren spieltechnischen Schwierigkeiten, die Wahl der kleinen Form und die scheinbar leichte, die Verwendung für das häusliche Musizieren in unsicherer Zeit favorisierende Zugänglichkeit der kompositorischen Faktur sind die Merkmale, die den Stücken die freundliche Aufnahme bei einem breiten Publikum erleichterten.[7]

REZEPTION

Die *Waldszenen* fanden nach ihrer Veröffentlichung positive Resonanz, und aus zeitgenössischen Kritiken geht hervor, dass Schumann mit seiner Wahl der Naturthematik und deren Umsetzung den Zeitgeschmack getroffen hatte, und, im weiteren zeitgenössischen Kontext gesehen, wohl auch Sehnsüchte berührt hatte. Eine Berliner Rezension vom 5. Januar 1851 etwa spricht vom „geheimnisvollen Rauschen", den „fern erklingenden Weisen" und „mystischen Blumen des musikalischen Zauberwaldes",[8] an denen man sich erfreue. Diese Popularität spiegelt sich nicht zuletzt auch in den bald erscheinenden Einzelausgaben vor allem von *Vogel als Prophet* wider. Wie Peter Jost in seiner Studie darlegt,[9] war die Rezeption insbesondere durch führende Komponisten das ganze 19. Jahrhundert hindurch dagegen sehr begrenzt. Die an sich sehr zahlreichen Klavierstücke jener Epoche mit Natur- und Waldsujets sind kaum der Schumann-Nachfolge zuzurechnen und tendieren insgesamt eher zu einer vereinfachenden programmatischen Auffassung ihrer Thematik. Das Konzertleben wiederum war mit seiner Betonung des Virtuosentums ein ungünstiges Umfeld für die *Waldszenen*, die sich vor allem als Hausmusik durchsetzten. Erst im Lauf der Zeit fanden einzelne Stücke Eingang in das Standardrepertoire, besonders *Vogel als Prophet*, das ein beliebtes Zugabenstück wurde und blieb. Die Musikgeschichtsschreibung hat hier ihr Übriges getan und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein op. 82 geringer geachtet als andere Klavierwerke Schumanns, wiederum mit Ausnahme von *Vogel als Prophet*.

ENTSTEHUNG

Die Quellen der *Waldszenen* erlauben eine vergleichsweise genaue Nachzeichnung ihrer Entstehungsgeschichte, überdies dokumentierte Schumann auch die kompositorische Arbeit an den *Waldszenen* in seinen Haushaltbüchern.[10] Demnach begann er am 24. Dezember 1848 zunächst mit der Komposition von *Jäger auf der Lauer* (vgl. Quelle **Sk$_1$**) und notierte auch für den 29., 30. und 31. Dezember sowie für den 1. und 6. Januar 1849 seine Arbeit an op. 82. Während für den 24. Dezember nur pauschal „Waldscenen" genannt ist, hielt er die Komposition zwei nicht näher bezeichneter Waldszenen für den 30. Dezember im Haushaltbuch fest. Namentlich erwähnt sind allerdings nur *Einsame Blumen* (29. Dezember), *Herberge* (31. Dezember) sowie *Jagdlied* und *Abschied* (1. Januar) und schließlich *Vogel als Prophet* (6. Januar). Da das Autograph des Zyklus (Quelle **A**) das Datum des 3. Januar 1849 trägt, ist davon auszugehen, dass Schumann es am 2./3. Januar niederschrieb, bevor er dann in einem vorerst letzten Arbeitsschritt am 6. Januar *Vogel als Prophet* ergänzte. Im September 1850 überarbeitete er das Stück nochmals für den Druck: Aus dem Vergleich mit der auf den 1. September 1850 datierten Widmungsabschrift (Quelle **WA**) geht hervor, dass er nach deren Anfertigung noch Änderungen vornahm, unter anderem eine Revision der Schlüsse von *Herberge* und *Vogel als Prophet* und Titeländerungen einzelner Stücke (s. u.). Sie müssen bis zum 25. September – dem Datum auf dem Autograph, das Schumann dann aber erst am 29. September Bartholf Senff anbot[11] – im Wesentlichen abgeschlossen worden sein, da der Erstdruck nur geringfügig von dem überarbeiteten Autograph abweicht.

Frühe Titelentwürfe, die im selben Notizbuch eingetragen sind wie die Skizze zu *Jäger auf der Lauer,*

7 Zu dieser – durchaus nicht unproblematischen – Tendenz vgl. Jost, *Schumanns „Waldszenen"* (s. Anm. 2), S. 242–246.
8 Zitiert nach ebd., S. 249.
9 Ebd., S. 257–279.
10 Zu den im Folgenden genannten Daten vgl. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 3: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1837–1856, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 479ff.
11 Vgl. Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 368.

geben zudem Aufschluss über Schumanns erste Planungen für den Zyklus (zu einer möglichen Zuordnung der ursprünglich vorgesehenen Titel s. Critical Commentary, Quelle $\mathbf{Sk}_1$). Die Titel der Stücke und die Anordnung des Zyklus im Sinne der überlieferten Reihenfolge wurden erst in einem vergleichsweise späten Stadium fixiert. Neben der nachträglichen Einfügung von *Vogel als Prophet* änderte Schumann im Autograph noch einige Überschriften: *Einsame Blumen* hieß zunächst *Einsamkeit*, *Verrufene Stelle* ursprünglich *Verrufener Ort* und *Herberge* wurde aus *Waldschenke* umbenannt. Ebenfalls erst nach Abschluss des Autographs fügte Schumann die – letztlich aber von ihm durchgestrichenen – Mottos auf der letzten Seite des Manuskripts hinzu (s. Critical Commentary, Appendix); der Zeitpunkt wird vor allem auch dadurch bestätigt, dass Gustav Pfarrius' Gedichtsammlung *Die Waldlieder*, eine der Quellen der Mottos, erst 1850 erschien – ein weiterer Beleg, dass die Gedichtzeilen keineswegs als programmatische Vorlage für die entsprechenden Stücke anzusehen sind.

Damit stellt sich der Kompositionsvorgang, obwohl er aufs Ganze gesehen nur relativ wenig Zeit in Anspruch nahm, gleichwohl als gestreckter Prozess dar. Die Veröffentlichung bei dem noch jungen Verlag Bartholf Senff diente dabei auch dessen Unterstützung. Schumann wollte „wenn keinen ganzen Wald, so doch einen kleinen Stamm zum neuen Geschäft“ [12] beisteuern. Der Vorgang der Drucklegung verlief reibungslos und zügig, so dass die Veröffentlichung bereits im Dezember 1850 erfolgte. In der Folge erschienen weitere Ausgaben, davon eine Titelauflage des Erstdrucks mit leicht veränderter Titellitographie, und zahlreiche Einzelausgaben etwa von *Vogel als Prophet*. Ungeachtet dessen fand die erste öffentliche Aufführung des Zyklus erst am 18. März 1869 durch Clara Schumann in London statt.[13]

ZUR METRONOMISIERUNG

Schumanns Metronomisierungen werfen – wie bei vielen Komponisten des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Reger – grundsätzliche Fragen auf. Sie sind, wenigstens aus heutiger Sicht, in manchen Fällen musikalisch nur schwer nachzuvollziehen, was sich nicht zuletzt in der Aufführungs- und Editionspraxis spiegelt, und bedürfen der Interpretation. Als Ursache für problematische Metronomisierungen der Klavierwerke ihres Mannes erkannte Clara Schumann 1855, ein Jahr vor dessen Tod, zunächst Schumanns Verwendung eines defekten Metronoms, revidierte diese Ansicht 1864 aber wieder und teilte mit, dass Schumanns Klavierwerke allein nach dem Metronom von Breitkopf & Härtel zu spielen seien.[14] Jedoch sind es verschiedene Faktoren, die zu den Interpretationsschwierigkeiten von historischen Metronomangaben führen: eine zum Teil deutlich von heutigen Vorstellungen abweichende Tempocharakteristik, Weiterentwicklungen der Klaviermechanik, die begrenzten Möglichkeiten der zeitgenössischen Metronome sowie die seit den 1980er-Jahren nachdrücklich gestellte Frage, worauf genau sich die angegebenen Metronomschläge beziehen.

Ein wichtiges Indiz für Schumanns Metronomisierungen der *Waldszenen* liefert die *Instructive Ausgabe* Clara Schumanns von 1887 (Quelle **CS**). Während sie in anderen Zyklen – so auch bei den in dieser Hinsicht besonders umstrittenen *Kinderszenen* op. 15 – doch häufig und signifikant von den Angaben der Erstausgaben bzw. Schumanns abweicht, gehen ihre Metronombezeichnungen der *Waldszenen* weitestgehend mit dem Erstdruck konform. Abgesehen von dem mit ♩ = 144 deutlich geringerem Tempo in *Freundliche Landschaft* (der Erstdruck **ED** hat ♩ = 160), bestätigen ihre Angaben jene Schumanns, mit einigen unwesentlichen Ausnahmen (*Jäger auf der Lauer* hat bei Clara Schumann ♩ = 76 statt 78, Herberge ♩ = 132 statt 130).

ZUR EDITION

Schumanns Arbeitsmanuskript (Quelle **A**) ist vollständig überliefert. Es diente als Stichvorlage für den 1850 erschienenen Erstdruck (Quelle **ED**), der unter Aufsicht des Komponisten entstand und als jüngste von Schumann autorisierte Quelle für den Zyklus die Grundlage der vorliegenden Urtext-Edition bildet. Die Korrekturabzüge sind jedoch nicht überliefert. Daneben existieren von Schumanns Hand noch einige Skizzen (Quellen $\mathbf{SK}_{1-6}$) sowie eine vollständige Abschrift für die Widmungsträgerin Annette Preußer

12 Brief vom 8. Oktober 1850 an Bartholf Senff; s. ebd.

13 Vgl. Robert Schumann, *Waldszenen Opus 82. Faksimile nach dem Autograph im Besitz der Bibliothèque nationale de France*, Nachwort von Margit L. McCorkle, München 2005, S. 21–23; vgl. auch McCorkle, *Werkverzeichnis* (s. Anm. 11), S. 368, I (a).

14 Vgl. dazu Michael Struck, *Schumann spielen … Anmerkungen zur Wiedergabe der „Kinderszenen" im neuen Licht alter Metronomzahlen und zum Spiel der „Gesänge der Frühe"*, in: Der späte Schumann. Musik-Konzepte. Neue Folge, Sonderband, München 2006, S. 87–115, hier S. 90.

(Quelle **WA**) durch den Kopisten Carl Gottschalk vom August 1850, die als Quellen für die vorliegende Ausgabe aber nicht in Betracht kommen, da erstere ein früheres Stadium des Kompositionsprozesses repräsentieren und letztere nicht den Stand der endgültigen am Autograph vorgenommenen Korrekturen widerspiegelt.[15] Das Autograph (Quelle **A**) wurde zum Vergleich, zur Klärung einzelner problematischer Stellen und insbesondere als Korrektiv im Bereich der dynamischen Bezeichnungen, vor allem von Crescendo- und Decrescendo-Gabeln, herangezogen. Einzelheiten sind im Critical Commentary verzeichnet.

Auf eine Eigentümlichkeit von Schumanns Notationsweise dynamischer Bezeichnungen sei abschließend hingewiesen. Im Autograph verwendet Schumann gelegentlich kurze, über ein oder zwei Noten notierte Gabeln, die vordergründig ein An- bzw. Abschwellen des jeweils bezeichneten Tons suggerieren, das auf dem Klavier freilich so nicht realisiert werden kann. Sie finden sich bereits im ersten Stück *Eintritt* an mehreren Stellen, etwa in T. 4 (und analogen Stellen) oder T. 28/29 (rechte Hand). Ähnliche Beispiele enthalten *Jäger auf der Lauer* (T. 1 usw.), *Verrufene Stelle* (T. 13), *Freundliche Landschaft* (T. 12, 13, 20, 21), *Vogel als Prophet* (T. 1, 5 usw.) und *Jagdlied* (T. 63, 79). Aus dem Notentext allein lässt sich Schumanns Intention nicht eindeutig ablesen. Die verbreitete Auffassung, dass es sich hier um Akzentzeichen handele, ist nicht schlüssig, da Schumann in den *Waldszenen* auch die gängigen Akzentzeichen (*sf*, ^, >) sehr wohl benutzt – einmal sogar gleichzeitig mit einer kurzen Crescendo-/Decrescendo-Gabel (*Eintritt*, T. 8/9). Dies deutet darauf hin, dass Schumann bei diesen kurzen, über ein oder zwei Noten notierten Crescendo-/Decrescendo-Gabeln offenbar eine Art der Akzentuierung im Sinn hatte, die über Dynamik und Anschlag hinausgeht und möglicherweise – wobei dies hier Spekulation bleiben muss – agogische Mittel einbezieht.

Für die vorliegende Urtext-Ausgabe ist als sekundäre Quelle außerdem die von Clara Schumann besorgte und mit Fingersätzen versehene *Instructive Ausgabe* (Quelle **CS**) der Werke ihres Mannes von besonderem Interesse. Sie weicht in einigen Details vom Erstdruck ab, und zwar vor allem in der Pedalisierung und in Artikulationsbezeichnungen, weniger jedoch in Bogensetzung und Metronomisierung. Besondere Relevanz kommt diesem wichtigen Dokument der Interpretationsgeschichte nicht nur wegen der Nähe zum Komponisten, sondern auch durch Clara Schumanns interpretatorische Autorität zu, weshalb zusätzlich zu den originalen Angaben Schumanns ihre Anweisungen zu Pedalisierung, Metronomisierung und Fingersatz in die vorliegende Urtext-Edition ergänzend aufgenommen wurden (s. u., Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis).

Vom Herausgeber ergänzte Zeichen sind durch eckige Klammern (dynamische Bezeichnungen, Staccato) bzw. Strichelung (Bögen, Notenhälse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln) kenntlich gemacht, Hinzufügungen aus der *Instructiven Ausgabe* Clara Schumanns durch Kleinstich (Pedalangaben mit dem konventionellen Zeichen 𝔓𝔡., vom Erstdruck der *Waldszenen* abweichende Metronomangaben). Das Gleiten einzelner Finger ist mit einer horizontalen Linie angezeigt. Ohne Kennzeichnung ergänzt wurden fehlende Triolenzeichen und Akzidenzien, deren Setzung heutiger Konvention entspricht. Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korrigiert. Fingersatzziffern von Robert Schumann erscheinen halbfett, die originalen Fingersätze aus dem Erstdruck der *Instructiven Ausgabe* Clara Schumanns gerade und die Ergänzungen zum Fingersatz von Ragna Schirmer kursiv. Kurze Vorschlagsnoten sind einheitlich als Achtelnoten mit durchstrichenem Hals wiedergegeben. Die bei Schumann oft vorkommende getrennte Notation gleichlautender dynamischer Angaben für die linke und rechte Hand ist gemäß heutiger Gepflogenheit mittig zwischen den Systemen platziert. Die wenigen Ausnahmen sind im Critical Commentary (Special Comments) diskutiert.

DANK

Mein herzlicher Dank gebührt allen Personen und Institutionen, die die Entstehung der vorliegenden Ausgabe ermöglicht haben, insbesondere dem Robert-Schumann-Haus Zwickau für die Bereitstellung von Quellenreproduktionen und Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, für die stets freundliche und geduldige Betreuung der Edition.

Liverpool / Krefeld, Oktober 2011
Holger M. Stüwe

15 Vgl. den Abschnitt Sources im Critical Commentary.

FINGERSATZ UND HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Erarbeitung von Fingersätzen für die Klavierwerke Robert Schumanns setzt meiner Ansicht nach neben spielpraktischen Erwägungen vor allem gründliches Quellenstudium voraus. Schon Schumann hatte seine Interpreten mit *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* unterwiesen, in seinen genialen Werken blitzt an mancher Stelle durchaus der Pädagoge durch. Später versah seine Witwe Clara, selbst Komponistin und große Pianistin, die Edition seiner Werke mit Fingersätzen und Anmerkungen, und stellte ihrer kritischen Gesamtausgabe (1881–1887, Ergänzungsband 1893) gut dreißig Jahre nach dem Tod ihres Mannes auch noch eine *Instructive Ausgabe* (1887) der Klavierwerke zur Seite. Mit dieser zweiten, parallel veröffentlichten Edition wollte sie sich nicht zuletzt die Deutungshoheit über das Erbe zu einem Zeitpunkt sichern, an dem Robert Schumanns Kompositionen nicht länger durch das Urheberrecht geschützt waren.

Die den Interpreten heute als „Clara-Schumann-Ausgabe" bekannte Edition Breitkopf geht zwar im Wesentlichen auf ihre Fingersätze zurück, ist aber sofort nach dem Tod der Pianistin 1896 von Carl Reinecke ungenannt revidiert und später noch einmal von Wilhelm Kempff überarbeitet worden. Schon gegen die erste Revision, die unter identischen Titelblättern veröffentlicht worden war, hatten Schumanns Töchter Protest angemeldet. Aufgrund dieser Revisionen ist für den Spielenden heute nicht mehr ersichtlich, welche Fingersätze Clara Schumann selbst eingetragen hatte und welche nachträglich umgearbeitet wurden.

Fingersätze sind auch interpretatorische Hinweise, und so erscheint es mir unabdingbar, die biografisch beglaubigten Aufzeichnungen zu berücksichtigen, die Clara Schumann gegenüber dem Verleger zudem mit dem Argument rechtfertigte, dass „wenigstens eine richtige Ausgabe für Schüler vorhanden" sein müsse.[1] Für den vorliegenden Band der *Waldszenen* op. 82 habe ich mich mit der im Robert-Schumann-Haus Zwickau befindlichen Original-Ausgabe befasst, die sogar handschriftliche Anmerkungen und Korrekturen Clara Schumanns enthält und deren Untertitel ihren hohen editorischen Anspruch markiert: „Erste mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehene Instructive Ausgabe. Nach den Handschriften und persönlicher Ueberlieferung." Ich habe die Fingersätze in möglichst unkorrigierter Form übernommen, sie lediglich an einigen Stellen ergänzt oder durch eine dem modernen Instrument geschuldete Alternative erweitert. Diese Ergänzungen meinerseits sind im Schriftbild durch Kursivierung kenntlich gemacht.

Auffallend ist, wie sehr der Pianistin Clara Schumann das Legato-Spiel am Herzen liegt. Sie schreibt für heutige Verhältnisse extrem viele stumme Fingerwechsel vor, was darauf schließen lässt, dass ihr die Stimmführung und das korrekte Ausführen der Phrasierungsbögen ungemein wichtig waren. Gleich im ersten Takt des ersten Stückes *Eintritt* kann man dies erkennen: Sie wechselt in der linken Hand in der Mittelstimme vom dritten zum zweiten Finger, um die halbe Note bis zum Taktende halten zu können. An diesem genauen Umgang mit Schumanns Text erkennt man die Hingabe, die Liebe zum Detail. Zugleich kann man aber auch sehen, wie Clara Schumann das Werk ihres Mannes mit ihren Anweisungen zu optimaler Wirkung befreit: Durch perfektes Legato-Spiel in der Hand braucht der Interpret das Pedal nicht als Hilfsmittel, sein Einsatz wird zur Farbe. Wie bewusst Clara Schumann diese Entscheidung trifft, zeigt die hier als Fußnote gesetzte Bemerkung: „Das Pedal ist durch 𝒫𝒶 bezeichnet und dauert stets bis zum Aufhebungszeichen, oder wo dieses fehlt bis zum nächstfolgenden 𝒫𝒶". In der hier vorliegenden Ausgabe sind daher sowohl die Pedalangaben Robert Schumanns als auch die von Clara eingefügten Alternativen gekennzeichnet. Claras Anweisungen folgen dank ihrer Erfahrung mit verschiedenen Instrumenten in der Regel eher aufführungspraktischen Erwägungen, wohingegen die Bezeichnungen des Komponisten auf die kompositorische Intention schließen lassen. Bei einigen Stücken schreibt Robert Schumann nur generell „Pedal" vor, seine Witwe aber hinterlässt dem Spielenden mehr Angaben.

Des Weiteren fällt auf, dass Clara Schumann relativ oft den Daumen auf schwarzen Tasten platziert, sie lässt ihn sogar im Legato von schwarz auf weiß „rutschen" (*Vogel als Prophet*, T. 1). Dies war sicher auf den damals leichtgängigeren und in der Spieltiefe flacheren Flügeln – wie z. B. auf den von ihr bevorzugten Instrumenten von Conrad Graf, Johann Bernhard Klems und Steinweg gegenüber Broadwood – einfacher auszuführen als heute, aber es lohnt sich, diese

1 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908, ³1910, S. 442.

Fingersätze und das damit verbundene Spielgefühl auszuprobieren. Gerade im *Vogel als Prophet* gestatten die Fingersätze dem Interpreten sinnstiftende körperliche Spielerfahrungen. Clara setzt die Finger der rechten Hand teilweise nach oben über, so dass sich die Hand nach außen drehen muss. Sie hebt ab wie ein fliegender Vogel.

Die Spieltiefe der Flügel hatte im Übrigen auch Einfluss auf die Tempi, was manche der heutigen Irritationen über abweichende Angaben von Robert und Clara Schumann erklären mag. Zugleich kann man diese Unterschiede auch auf die Erfahrung einer Pianistin auf dem Konzertpodium zurückführen, mit denen sie die Wirkungen der Stücke direkt am Publikum erproben konnte – und langsame Tempi offenbar eher ent-, schnelle eher beschleunigte.

Dass sie dennoch eine extreme Genauigkeit im Umgang mit dem Notentext fordert, erkennt man auch daran, dass Clara Schumann es konsequent vermeidet, Erleichterungen des Spiels durch das Übernehmen von Stimmen in die jeweils weniger beschäftigte Hand zu erlauben. Der Spielende soll also genau studieren, wie die Notenhälse gesetzt sind, um der Absicht des Komponisten möglichst gerecht zu werden. Bei vollgriffigeren Passagen im Non-Legato, wie beispielsweise im *Jagdlied*, verzichtet Clara weitestgehend auf Fingersätze. Hier überlässt sie es dem Interpreten, mittels Erfahrung und anatomischer Gegebenheit seiner Hand die für ihn bequemsten Fingersätze herzuleiten.

Aufschlussreiche Hinweise zur Spielweise, die mich in meinen eigenen Überlegungen bestärken, habe ich in Janina Klassens Buch *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (Köln 2009) gefunden. So wird dort August Gathy zitiert, der das Spiel der Pianistin bereits 1837 für die „Vollgriffigkeit in gleichzeitig angeschlagenen oder harpeggierenden Akkorden" lobt, „die nicht allein die größte Freiheit und Geschmeidigkeit der Finger und Handgelenke erfordert, sondern überdies jedem Finger seine eigene, selbständige Aufgabe stellt; so daß man während des Spiels die Noten zur Hand haben oder doch hinlänglich damit vertraut sein muß, um zu begreifen, wie Alles – klar hervortretende Melodie im Diskant, kräftig sich bewegender Baß in der Tiefe, Gegenmelodie und fortwährend volle Begleitung in der Mittellage – gleichzeitig, nicht von vier, sondern nur von zwei Händen vorgetragen werden kann" (S. 146). Und Eduard Hanslick, ein maßgeblicher Kritiker des 19. Jahrhunderts, notiert über Clara Schumann: „Dem noch immer herrschenden Mißbrauch des tempo rubato stellt sie eine fast ausnahmslose Strenge des Taktes entgegen" und attestiert ihr insgesamt eine „streng einheitliche, männliche Auffassung, die das Ganze nicht durch schmachtendes Verweilen auf den kleinlichsten Einzelheiten unterbricht". Ihre Interpretation sei – konkret bezogen auf Chopin, aber wohl auf ihre Kunst generell anwendbar – „klar, scharf, wie eine Bleistiftzeichnung" (S. 344). Wenn man diese Zeitzeugnisse nun mit dem tiefen, intimen Wissen der Interpretin um die Intention des Komponisten zusammendenkt, wird die wechselseitige Bedeutung von Werk und Deutung deutlich: In Clara Schumanns Fingersätzen ist eine historisch bezeugte und aufführungspraktisch erprobte Lesart von Robert Schumanns Werken überliefert.

Mit anderen Worten: Clara Schumann war als Nachlassverwalterin daran gelegen, durch spielpraktische Anweisungen möglichst viele interpretationsästhetische Informationen zum Werk ihres Mannes zu vermitteln, der wiederum seine Frau als Interpretin stets vor Augen gehabt hatte. Dieser Dialog scheint mir von unschätzbarem Wert und ich freue mich, die Stücke mit ihren Fingersätzen, Metronomisierungen und Pedalangaben in dieser Ausgabe veröffentlichen zu dürfen. Weitere Bezeichnungen Clara Schumanns z. B. zu Dynamik, Artikulation und Bogensetzung oder Änderungen zum Notentext sind im Critical Commentary dokumentiert.

Halle, Oktober 2011
Ragna Schirmer

PREFACE

THE AESTHETIC OF SCHUMANN'S *WALDSZENEN*

Schumann composed his *Waldszenen* ("Forest Scenes"), op. 82, at the turn of the year 1848–49, during a relatively relaxed period following his illnesses of 1846 and before his move to Düsseldorf in 1850. In many respects the new work, which he dedicated to Annette Preußer, the daughter of the family's friend, the Leipzig businessman Gustav Louis Preußer, is beholden to romantic traditions. On the aesthetic level, there is no overlooking the idealized concept of Nature represented by the forest – an antipode to and refuge from the civilized world, a goal of romantic longing, but also a place of dark mysteries and quasi-religious experiences.

The *Waldszenen* arose during an extraordinarily productive period in Schumann's life. In 1848 he returned to the piano, after a long absence, with *Album for the Young* (op. 68) and *Bilder aus Osten* (op. 66); he also worked *inter alia* on *Manfred* (op. 115) and, more importantly, on his opera *Genoveva* (op. 81), whose final act takes place in a forest, albeit initially as the place where the betrayed heroine is punished. According to the memoirs of Schumann's boyhood friend Emil Flechsig,[1] while composing *Genoveva* Schumann engaged with the subject of the forest visually by studying pictures and engravings. He also felt the absence of Nature in Dresden; this gives a personal dimension to the *Waldszenen*, whose connection with themes of Nature probably owes its existence to this creative atmosphere.

Still, the romantic concept of Nature is remarkably protean; and beyond the areas of association sketched above, the manner in which artists dealt with it varied quite widely.[2] It is not far-fetched to presume that Schumann pictured the forest as a place of escape from the outside world. Indeed, precisely this is suggested by the cycle's motto, a poem by Gustav Pfarrius which he originally wanted to be placed on the title page (see the Critical Commentary, Appendix):

Come along, leave the cries of the marketplace
Leave the smoke that clogs
Your heart, and breathe freely once again;
Come along with us into the green forest!

Given that the work arose in the year of the 1848 revolutions, which did not fully reach Dresden until 1849, it is tempting to relate the aspect of escape in the *Waldszenen* to the turbulent and sometimes violent events of the day. Unlike Richard Wagner, for example, who willingly took on great personal risks to advance his political convictions, Schumann tended to withdraw into domesticity. This withdrawal is paralleled by his renewed interest in the non-public genre of the character piece for piano. Another factor may well have been the uncertainties in his own life, for in his Dresden years (1844 to late 1849) he did not have a firm position of the sort he had previously enjoyed in Leipzig.

Yet the withdrawal into privacy, however evident it may seem at first, reflects only one facet of the romantic concept of Nature: namely, the idyll. There are many more ways in which associations with Nature left a mark on op. 82, as is amply exemplified by *Vogel als Prophet*. Here the A–B–A formal design is particularly sharply defined because it is laid out on every essential level of the music: harmonically by the contrast between the major and minor modes; texturally by the contrast between the quasi-contrapuntal, dissonance-laden outside sections and the (superficially) simple chordal writing of the middle section; and rhythmically and dynamically by the jagged contours of the outside sections compared to the smoother B section. It is not difficult to descry the numinosity of Nature in the resistance posed by the A sections toward (human) order, and to associate the chorale of the middle section with what might be called the religious quality of Nature. In this light, the piece as a whole is, at first glance, a point where ideas of the natural (i. e. the unhewn and disorderly), the archaic, and the religious come into sharp focus. However, it is precisely the chorale that reveals the piece's fractured quality and the romantic irony attendant upon it. It is striking, for instance, that the chorale, in terms of formal harmony, never comes to a full close. A concluding cadence in G major is avoided; instead, the

1 Emil Flechsig: "Erinnerungen an Robert Schumann: Aus dem Manuskript erstmals vollständig veröffentlicht von seiner Urenkelin Hilde Wendler," *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), vols. 7–8, pp. 392–96, esp. p. 395.

2 See the detailed account by Peter Jost: *Robert Schumanns "Waldszenen" op. 83: Zum Thema „Wald" in der romantischen Klaviermusik*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, new ser., vol. 3 (Saarbrücken, 1989), pp. 21–70.

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

expected course of the harmony is diverted to E-flat major immediately after the beginning of the incomplete consequent phrase, only to lead back to G minor. This line of fracture is additionally highlighted by the change to *pp*, the deceleration of the tempo, and the "*Verschiebung*" (the use of the soft pedal) as well as the constant emphasis on the syncopated rhythm in the left hand. Peter Jost rightly speaks of an "otherworldly detachment"[3] that we doubtless also encounter in the source of the motto that Schumann originally intended for this piece: Eichendorff's poem *Zwielicht* (see Critical Commentary, Appendix). Yet the undermining of the chorale is crucial: the choral had special significance in nineteenth-century instrumental music in the context of "art as religion," and as a *topos* it combined the element of longing for a bygone and desirable aesthetic ideal with an idealized relation between the individual and society. The affinity to the romantic view of Nature is obvious. No less important, however, is the fact that the chorale in the *Waldszenen* (as in *Der Dichter spricht* from the *Kinderszenen* ["Scenes from Childhood"], op. 15, written some ten years earlier)[4] is not allowed to reach a conclusion. In this light, by persisting in incompleteness and allusion, it is also marked out as unattainable. This observation, too, should prevent us from placing the *Waldszenen* in the context of trivialized romantic nature-paintings.

Moreover, the scenic element in the *Waldszenen* should be seen in terms of the romantic idea of the Poetic, an idea that stands opposed to the concept of program music. To ask whether op. 82 should be viewed as a musical setting of its titles or mottos is to miss the meaning of the cycle, for it would consign the Poetic to the realm of the literary in a manner alien to the romanticist aesthetic. In romanticism, the Poetic is viewed in a vaguer yet more encompassing, freely associative sense that grants little room for a precise distinction between music and literature per se; instead, it emphasizes their mutual interaction, which places a premium on the imaginative element. That fact that Schumann, in the first edition, decided against publishing the mottos he originally foresaw for several pieces in the cycle (except in the case of *Verrufene Stelle*) may have been related to his aversion to the widespread tendency to view titles and literary texts attached to pieces of music as models or programs. In some cases they may indeed have served as sources of inspiration, but in others they were not chosen until after the fact.[5] Doubtless there are also echoes of Schumann's study of the literal "forest scenes" in the pictures and engravings that had inspired him while working on *Genoveva*. It should be recalled that the lines of verse originally formed an integral part of the cycle. Though most of these mottos failed to enter the work in its definitive form, they nevertheless merit our scrutiny, provided that we do not misconstrue them as simple programs and treat them instead, as so often in Schumann's music, as a conscious literary reflection of his own activities as a composer. Revealingly, this relation is inverted in his lieder, some of which are based on the same literary models. In 1849, for example, shortly after the *Waldszenen*, he set poems from Laube's *Jagdbrevier* (op. 137), including *Frühe* and *Zur hohen Jagd*, the original mottos of *Jäger auf der Lauer* and *Jagdlied*; and in 1851 he even produced settings of poems from Pfarrius's *Waldlieder* (op. 119). Indeed, he had already set Eichendorff's *Zwielicht* to music in his "year of song," 1840 (op. 39, no. 10).

Viewed in the history of the genre, the *Waldszenen* are a prize addition to the romantic character piece. Their importance both in Schumann's oeuvre and in the context of nineteenth-century piano music becomes abundantly clear when we compare them to such cycles as the *Kinderszenen* (op. 15) and bear in mind the range of important contemporary collections and cycles of short piano pieces, including Mendelssohn's *Character Pieces*, op. 7 (1826),[6] Wilhelm Taubert's *An die Geliebte: Acht Minnelieder*, op. 16 (1834), with their prefixed verses or stanzas, and not least of all, considering Schumann's highly laudatory review, Adolf Henselt's *Douze études caractéristiques de concert*, op. 2 (1838), likewise with prefixed lines of verse. In this connection, it is Schumann's great service to have elevated the romantic character piece for piano aesthetically by linking it with the romantic view of Nature. Moreover, the *Waldszenen* also represent a bold step in the direction of popularizing his own contributions to the genre. Their relatively reduced demands on the pianist (especially compared to his earlier piano music), the choice of small-scale form, and the seemingly

3 "Distanz des Entrückten," *ibid.*, p. 188.

4 Robert Schumann: *Kinderszenen op. 15*, ed. Holger M. Stüwe, with fingering and notes on performance practice by Ragna Schirmer (Kassel, etc.: Bärenreiter, 2011) (BA 9639).

5 Pfarrius's *Waldlieder*, from which three of the mottos were taken, did not appear in print until 1850. It is thus perfectly clear, at least in these cases, that the mottos were assigned to the pieces only after they had been composed.

6 Felix Mendelssohn Bartholdy: *Sieben Charakterstücke op. 7; Sechs Kinderstücke op. 72*, ed. Holger M. Stüwe (Kassel, etc.: Bärenreiter, 2008) (BA 9083).

easy accessibility of the compositional fabric, favoring their use in domestic music-making in an age of uncertainty: all these features facilitated the warm reception given to these pieces by a broad public.[7]

RECEPTION

The *Waldszenen* were greeted warmly following their publication. Contemporary reviews show that Schumann had not only struck the taste of his day with his choice of subject-matter and its rendition into music, but he had also, in a larger contemporary context, touched on deep-seated longings. A Berlin critic, writing on 5 January 1851, spoke of the "mysterious rustlings," the "sound of distant melodies," and "mystical flowers" to be enjoyed in this "enchanted musical forest."[8] Their popularity is reflected not least in the rapid appearance of separate editions, especially of *Vogel als Prophet*. On the other hand, as Peter Jost points out in his study,[9] their reception remained very narrow throughout the nineteenth century, especially on the part of leading composers. The quite large quantity of nineteenth-century piano pieces dealing with Nature and the forest can hardly be attributed to Schumann's influence, and they tend, on the whole, toward a simplified programmatic view of their subject. The concert hall, with its emphasis on virtuosity, was in turn an unfavorable venue for the *Waldszenen*, which made greatest headway in middle-class parlors. Only with the passage of time did some of the pieces find their way into the standard repertoire, especially *Vogel als Prophet*, which became and has remained a popular encore number. Music historians have done their part by belittling op. 82 vis-à-vis Schumann's other piano works until well into the twentieth century, again with the sole exception of *Vogel als Prophet*.

GENESIS

The gestation of the *Waldszenen* can be retraced fairly accurately in the sources, and Schumann also registered his work on them in his domestic diaries, the *Haushaltbücher*.[10] He began on 24 December 1848 by composing *Jäger auf der Lauer* (see source **Sk$_1$**) and noted his work on the cycle on 29, 30, and 31 December and 1 and 6 January 1849. Though the entry for 24 December only mentions "forest scenes" in a general sense, he noted the composition of two unnamed forest scenes in his *Haushaltbuch* on 30 December. The only pieces mentioned by title are *Einsame Blumen* (29 December), *Herberge* (31 December), *Jagdlied* and *Abschied* (1 January), and finally *Vogel als Prophet* (6 January). As the autograph score of the cycle (source **A**) bears the date 3 January 1849, it is safe to assume that Schumann wrote it out on 2–3 January before adding *Vogel als Prophet* at a later stage on 6 January. He reworked the piece once again in September 1850 in preparation for its publication: a comparison with the presentation copy, dated 1 September 1850 (source **WA**), reveals that he made further changes after the manuscript had been written out, including revised endings for *Herberge* and *Vogel als Prophet* and new titles for other pieces (see below). By 25 September, the date noted on the autograph (although Schumann did not offer it to Bartholf Senff until 29 September),[11] the pieces must have been largely completed, for the first edition contains no more than insignificant departures from the revised autograph.

Early designs for the titles, which are entered in the same notebook as the sketch for *Jäger auf der Lauer*, shed light on Schumann's initial plans for the cycle (a possible assignment of the original titles can be found in the Critical Commentary under source **Sk$_1$**). The titles of the pieces and their placement in the cycle as we know it today only took firm shape at a relatively late stage. Besides the subsequent addition of *Vogel als Prophet*, Schumann also altered several titles in the autograph: *Einsame Blumen* was originally called *Einsamkeit*; the original title of *Verrufene Stelle* was *Verrufener Ort*; and *Herberge* was retitled from *Waldschenke*. Similarly, it was only after completing the autograph that Schumann added the mottos on the final page of the manuscript (see Critical Commentary, Appendix), only to cross them out in the end. This date is confirmed above all by the fact that one of the sources of the mottos, Gustav Pfarrius's poetry collection *Die Waldlieder*, did not appear in print until 1850 – further proof that the lines of verse cannot be viewed as a programmatic model for the pieces concerned.

In this way the act of composition, though on the whole relatively brief, appears as an extended process.

7 This not unproblematical tendency is discussed in Jost, *Schumanns "Waldszenen"* (see note 2), pp. 242–46.

8 Quoted in *ibid.*, p. 249.

9 *Ibid.*, pp. 257–79.

10 Regarding the information below see Robert Schumann: *Tagebücher*, vol. 3: *Haushaltbücher*, pt. 2: *1837–1856*, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig, 1982), pp. 479ff.

11 See Margit L. McCorkle: *Robert Schumann: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 2003), p. 368.

The work's publication also served to lend support to the still young firm of Bartholf Senff, to whose "new business" Schumann wanted to contribute "if not an entire forest, then at least a small tree-trunk."[12] The publication process came off quickly and smoothly, and the work was already in print by December 1850. Further editions appeared in rapid succession, including a new impression of the first edition with only slight changes made to the lithographed title page. Many separate editions also appeared, especially of *Vogel als Prophet*. Nevertheless, the first public performance of the cycle did not take place until 18 March 1869, when Clara Schumann played it in London.[13]

THE METRONOME MARKS

As with many nineteenth-century composers from Beethoven to Reger, Schumann's metronome marks raise some basic questions. At least from today's perspective they are in many cases difficult to understand in musical terms, as is reflected not least in the publication and performance of his music, and stand in need of interpretation. In 1855, a year before his death, Clara Schumann realized that the reason for the questionable metronome marks in her husband's piano music was that the metronome he used was defective. She revised this view in 1864, however, and reported that his piano music should be played only with the metronome from Breitkopf & Härtel.[14] Yet various factors lead to difficulties in adopting historical metronome marks: the character of the tempos, which sometimes differed greatly from today's notions; the further evolution of piano action; the limited possibilities available for metronomes in Schumann's day; and the question, explicitly raised since the 1980s, of what precisely the specified metronome beats refer to.

One important item of evidence for Schumann's metronome marks in the *Waldszenen* is provided by Clara Schumann's "instructive edition" of 1887 (source **CS**). In other cycles, such as the *Kinderszenen*, op. 15, which are especially controversial in this respect, she departed often and significantly from Schumann's markings or those in the first editions. In the *Waldszenen*, however, she largely conformed with the marks in the original print. Apart from *Freundliche Landschaft*, where her ♩ = 144 is noticeably slower (the first edition ED gives (♩ = 160), her markings agree with Schumann's in all but a few insignificant cases (𝅗𝅥 = 76 instead of 78 for *Jäger auf der Lauer*, and ♩ = 132 instead of 130 for *Herberge*).

NOTES ON THE EDITION

Schumann's working manuscript (source **A**) has come down to us intact. It functioned as the engraver's copy for the first edition of 1850 (**ED**), which arose with the composer's supervision and which, being the most recent source authorized by the composer, has served as the basis for our urtext edition. However, the proof sheets have not survived. We also have several sketches in Schumann's hand (sources $\mathbf{SK}_{1-6}$) and a complete manuscript prepared in August 1850 by the copyist Carl Gottschalk for the work's dedicatee, Annette Preußer (source **WA**). These manuscripts are, however, irrelevant to our edition, for the former represent an early stage in the compositional process and the latter does not reflect the state of the definitive corrections entered in the autograph.[15] The autograph (source **A**) has been consulted for purposes of comparison to clarify problematical passages and especially to serve as a corrective for dynamic marks, above all crescendo and decrescendo hairpins. Details are listed in the Critical Commentary.

In conclusion, readers should be alerted to one peculiarity in Schumann's manner of notating dynamics. In the autograph he occasionally placed short hairpins above one or two notes, superficially suggesting that the note thus marked should swell and decay – an effect which is, of course, impossible to render on the piano. They can already be found in several places of the opening piece, *Eintritt*, e. g. in bar 4 (and analogous passages) and in the right hand of bars 28–29. Similar examples occur in *Jäger auf der Lauer* (mm. 1 etc.), *Verrufene Stelle* (m. 13), *Freundliche Landschaft* (mm. 12, 13, 20 and 21), *Vogel als Prophet* (mm. 1, 5 etc.), and *Jagdlied* (mm. 63 and 79). Schumann's intentions cannot be divined from the musical text alone. The widespread view that these are in fact accent marks is unconvincing, for he also made use of conventional

12 Letter of 8 October 1850 to Bartholf Senff, *ibid.*

13 See Robert Schumann: *Waldszenen Opus 82: Faksimile nach dem Autograph im Besitz der Bibliothèque nationale de France*, epilogue by Margit L. McCorkle (Munich, 2005), pp. 21–23, and McCorkle, *Werkverzeichnis* (see note 11), p. 368, I(a).

14 See Michael Struck: "Schumann spielen … Anmerkungen zur Wiedergabe der 'Kinderszenen' im neuen Licht alter Metronomzahlen und zum Spiel der 'Gesänge der Frühe,'" *Der späte Schumann*, Musik-Konzepte, new ser., special issue (Munich, 2006), pp. 87–115, esp. p. 90.

15 See "Sources" in the Critical Commentary.

accent marks in the *Waldszenen* (*sf*, ^, >), once even simultaneously with a short crescendo-decrescendo hairpin (*Eintritt*, mm. 8–9). This suggests that what he had in mind with these short crescendo-decrescendo hairpins above one or two notes was a sort of accentuation that went beyond dynamics and touch and may have involved agogic devices, although this remains a matter of speculation.

One secondary source proved to be of particular interest for our urtext edition: Clara Schumann's *Instructive Ausgabe* of her husband's music (source **CS**), for which she also supplied fingering. Her edition departs in several details from the original print, particularly in its pedaling and articulation marks, though less so in slurring and metronome marks. This important document in the history of musical performance is especially relevant, not only because of its close proximity to the composer, but also because of Clara Schumann's authority as a performer. For this reason we have included her pedaling instructions, metronome marks, and fingering in our urtext edition along with Schumann's original markings (see below under Fingering and Notes on Performance Practice).

Editorial additions are identified by square brackets (for dynamic marks and staccato) or broken lines (for slurs, stems, and crescendo or decrescendo hairpins). Additions from Clara Schumann's *Instructive Ausgabe* are reproduced in small print (for pedaling marks, using the conventional sign Ped., and metronome marks that depart from the first edition). Sliding of individual fingers is indicated by a horizontal line. Missing triplet signs and accidentals have been added tacitly to conform with present-day usage. Obvious mistakes have been corrected without comment. Robert Schumann's fingering numbers appear in bold-face type, those from the first edition of Clara Schumann's *Instructive Ausgabe* in roman type, and those by Ragna Schirmer in italics. Short grace-notes have been consistently rendered as eighth-notes with a slash through the stem. Schumann's frequent duplication of dynamic marks for the left and right hand has, in accordance with present-day usage, been replaced by a single mark centered between the staves. The few exceptions are described under Special Comments in the Critical Commentary.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to extend my warm thanks to all those persons and institutions who made it possible to prepare this edition, especially the Robert-Schumann-Haus in Zwickau for placing reproductions of the sources at my disposal, and Britta Schilling-Wang of Bärenreiter-Verlag for her ever-friendly and remarkably patient supervision of the publication.

Liverpool and Krefeld, October 2011
Holger M. Stüwe
(translated by J. Bradford Robinson)

FINGERING AND NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

In my estimation, when supplying fingering for Robert Schumann's piano music, it is essential not only to consider its execution but to thoroughly examine the sources. Schumann himself instructed his performers in *Musikalische Haus- und Lebensregeln* ("musical rules for home and life"), and we can often detect the teacher in his brilliant creations. Later his widow Clara, herself a composer and a great pianist, added fingering and comments to her edition of his works. A little more than thirty years after her husband's death, she augmented her critical complete edition (1881–87, suppl. vol. 1893) by concurrently publishing an "instructive edition" of his piano music (1887). Not the least of its purposes was to ensure her sovereignty in the interpretation of Schumann's musical legacy at a time when his compositions had lost their copyright protection.

The Breitkopf edition, known to today's performers as the "Clara Schumann Edition," basically resorts to her fingering; but immediately after her death in 1896 it was anonymously revised by Carl Reinecke, and later again by Wilhelm Kempff. Schumann's daughters already voiced their objection to the first revision, which was published with identical title pages. Owing to these revisions, players today can no longer tell which fingerings were added by Clara herself and which were later revised.

As fingering is also a guide to interpretation, I consider it indispensable to take into account Clara Schumann's known markings, which she justified to the publisher with the argument that "there must be at least one proper edition for learners."[1] For the present volume of the *Waldszenen* (op. 82), we consulted the original print located in the Robert-Schumann-Haus in Zwickau, which even contains annotations and corrections in Clara's hand, and whose subtitle raises a lofty claim to editorial authority: "First Instructive Edition, with Fingering and Expression Marks Based on the Manuscripts and First-Hand Knowledge." Wherever possible, I have adopted her fingerings as they stand, merely adding a few here and there or expanding them with alternatives appropriate to our modern instrument. These additions on my part are identified in the musical text by italics.

1 Berthold Litzmann: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 3 (Leipzig, 1908, [3]1910), p. 442.

It is striking how much importance Clara Schumann attached to legato in her playing. By today's standards, she calls for an extremely large number of silent changes of finger, which suggests that she considered part-writing and the proper execution of phrase marks to be uncommonly important. We can already see this in the first bar of the opening piece, *Eintritt*, where she changes from the third to the second finger in the middle voice in the left hand in order to sustain the half-note to the end of the bar. This precise observation of Schumann's text bears witness to her devotion and her love of detail. At the same time, however, we can also see how Clara's instructions freed her husband's music to optimum effect: players with a perfect command of legato do not need the pedal as an expedient, but can use it to add color. Just how deliberately Clara made this decision can be seen in the comment she reproduced as a footnote: "The pedal is indicated by 𝒫𝒹 and always lasts until the pedal release mark or, failing that, to the next 𝒫𝒹." We have therefore included Robert's pedaling marks as well as those added by Clara in our edition. Clara's instructions founding on her experience are generally subject to performance considerations owing to her familiarity with different instruments, whereas Robert's cast light on his compositional intentions. In several pieces he merely wrote "Pedal" in general; his widow left behind more information for the performer.

It is equally noticeable that Clara uses the thumb on black keys relatively frequently, even allowing it to "slide" from black to white keys in legato passages (see m. 1 in *Vogel als Prophet*). This was surely easier to do on the instruments of her day, with their lighter touch and shallower depth of keystroke (we need only compare her preferred instruments by Conrad Graf, Johann Bernhard Klems, and Steinweg to those by Broadwood), but it is nonetheless worth trying out and savoring the feel of these fingerings. Particularly in *Vogel als Prophet*, the fingering conveys meaningful physical sensations to the player. Clara sometimes has the fingers of the right hand cross over each other, making it necessary to turn the hand outward. It takes off like a bird in flight.

Moreover, keystroke depth also had an impact on tempo, which may explain our puzzlement today at Robert's and Clara's conflicting instructions. Yet these differences may also derive from the experiences of a

concert pianist who was able to test their effect on the music directly on her audience, and obviously tended to decelerate slow tempos and accelerate fast ones.

Nevertheless, Clara Schumann demands extreme exactitude in dealing with the musical text, as is evident in the fact that she consistently avoids simplifying the execution by allowing the less busy hand to take over voices from the other one. In other words, to do maximum justice to the composer's intentions, the player should precisely study how the notes are stemmed. She dispenses with fingering largely in such non-legato chordal passages as in *Jagdlied*, where she allows players to find the most convenient fingering to suit their experience and the anatomical shape of their hands.

Janina Klassen's book *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (Cologne, 2009), provided me with revealing performance suggestions that substantiated own thoughts. For example, she quotes August Gathy, who already praised Clara's playing in 1837 for its "fullness of sound in simultaneous or arpeggiated chords, which not only require maximum freedom and suppleness in the fingers and wrists, but assign a separate task to each finger; consequently, it is essential to have the printed music at hand during the performance, or to be sufficiently familiar with it in order to understand how everything – a clearly stated melody in the descant, a powerfully moving bass in the depths, a countermelody and a constantly full-voiced accompaniment in the middle register – can be negotiated simultaneously with only two hands rather than four" (p. 146). Even the leading critic of the nineteenth century, Eduard Hanslick, remarked of Clara Schumann that "she confronts the still prevalent misuse of *tempo rubato* with an almost invariably steady meter," and certified that she had, "on the whole, a rigorously unified, masculine approach that declines to interrupt the overall flow by lingering yearningly on the most minuscule details." Her playing, he continued, referring specifically to Chopin but probably generally applicable to her performance style, was "as clear and sharp as a pencil sketch" (p. 344). If we combine these contemporary accounts with her deep and intimate knowledge of her husband's musical intentions, the mutual interaction of the text and its interpretation becomes clear: Clara Schumann's fingering hands down a historical reading of Robert Schumann's works proved by experience.

In other words, Clara Schumann, as the executor of Robert's estate, wanted her performance instructions to convey a maximum amount of information on the execution and aesthetic of the music of her husband, who in turn always had his wife's performances in mind. This dialogue, it seems to me, is of inestimable value, and I am pleased to be able to publish the pieces with her fingering, metronome marks, and pedaling instructions in this edition. Clara Schumann's other markings, e. g. regarding dynamics, articulation, and phrasing or her changes to the musical text, are noted in the Critical Commentary.

Halle, October 2011
Ragna Schirmer
(translated by J. Bradford Robinson)

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com