

# SCHUMANN

---

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Kinderszenen

Scenes from Childhood

op. 15



Bärenreiter

# SCHUMANN

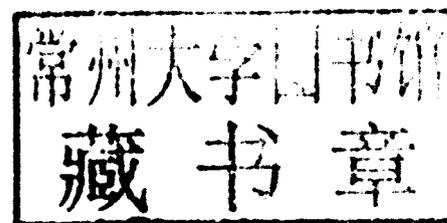
Kinderszenen

Scenes from Childhood

op. 15

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 9639

# VORWORT

## ZU BEDEUTUNG UND REZEPTION VON SCHUMANNS KINDERSZENEN

Schumanns *Kinderszenen* genießen seit jeher besondere Popularität. Das beweist etwa das rasche Erscheinen von Neuauflagen und Bearbeitungen des Werkes und einzelner Stücke des Zyklus. Die früheste kritische Rezeption jedoch, wie sie sich in Ludwig Rellstabs am 9. August 1839 in seiner Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst* veröffentlichten Rezension spiegelt, stellt dem Zyklus ein vernichtendes Urteil aus und begegnet ihm mit Unverständnis: „Wenn man diese Publikation ansieht, so geräth man in der That in Verlegenheit, was man dazu sagen soll; man weiß wirklich nicht, war es dem Componisten Ernst oder Scherz damit [...] für den Scherz spricht die so gar große *Nichtigkeit* der ganzen Unternehmung.“ Rellstab erkennt ein Missverhältnis zwischen dem Ganzen und dem Detail sowie ein zur Schau gestelltes, den musikalischen Gesetzen widerstrebendes Bemühen „durch die Seltsamkeit gut sein [zu] wollen“. Ein weiteres Problem, das Rellstab anspricht, ist jenes der Titel, die ihn offenbar außerordentlich befremdeten: „Wenn wir das erste Musikstück überschrieben sehen: ‚Von fremden Ländern und Menschen‘, so fühlen wir uns billig an den Puls, ob wir nicht ein wenig in Fieberträumen liegen. So geht es das ganze Heft durch.“

Die Vorstellung vom Verhältnis zwischen Titel und Stück, die Rellstab voraussetzen scheint, ist ebenso verbreitet wie zu kurz gegriffen: die Vorstellung nämlich, der Titel sei gleichsam Vorentwurf der dazugehörigen Musik. Dieses Verständnis ist der Sache nach von Schumann (wie auch von Clara) stets bestritten worden, der in den – wohl größtenteils nachträglichen<sup>1</sup> – Titeln „weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung“<sup>2</sup> sah. Die Überschriften

1 Schumanns Tochter Eugenie berichtet, Clara Schumann habe ihr gegenüber erklärt, dass Schumann die Titel zu seinen Compositionen stets nachträglich erfunden habe (Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, S. 166). In Schumanns Tagebucheinträgen, die die Entstehung der *Kinderszenen* dokumentieren, ist in der Tat meistens nur allgemein von „Kinderszenen“ die Rede. Lediglich *Glückes genug* und *Träumerei* sind dort mit ihren Titeln genannt (vgl. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 50–52).

2 Brief vom 5. September 1839 an Heinrich Dorn, in: *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, erweitert Leipzig<sup>2</sup> 1904, S. 170. In diesem Brief bekräftigt Schumann nachträglich auch, dass „die Ueberschriften [...] aber natürlich später“ hinzugefügt worden seien.

sind also, folgt man Schumann, als Interpretationshilfen gedacht, um der im romantischen Sinne letztlich unaussprechlichen poetischen Idee der Stücke nachzuspüren.

Exemplarisch für die romantische Brechung, wie sie in op. 15 sichtbar wird, ist das letzte Stück des Zyklus, *Der Dichter spricht*. Über weite Strecken ist es Nicht-Erfüllung: Die Wendung nach a-Moll in T. 5/6 (und entsprechend auch in T. 17/18) läuft ins Leere, da der eigentliche Grundton *a* des Zielakkords, im Tenor durch einen Doppelschlag deutlich angesteuert, ausgelassen wird; das für T. 8 (T. 20) zu erwartende Erreichen der Tonika G-Dur wird bis zum allerletzten Akkord im Schlusstakt des Stücks, der das erste wirklich stabile Erscheinen der Grundtonart darstellt, hinausgezögert (T. 22 bringt nur den Sextakkord). Hinzu kommen Signale von Fragmentierung wie der rhythmische und texturale Zerfall des Choralidioms ab T. 7. Nimmt man den ästhetisch bedeutenden Stellenwert des Chorals als Repräsentation des Alten hinzu, wird deutlich, dass Verlust hier auskomponiert ist. Der Titel des Stücks mag daher recht verstanden sein, sieht man ihn nicht als konkrete Szenenbeschreibung, sondern als Verweis auf ein Problem, das die Musik hier teilt: das romantische Sehnen oder die Unmöglichkeit, das Zentrum zu erreichen.

Rellstabs Rezension trifft aber, trotz der scharfen Polemik, dort den Kern, wo sie die teils beachtlichen spieltechnischen Ansprüche kritisiert, die dem Untertitel „leichte Stücke für das Pianoforte“ zuwiderlaufen, und darauf hinweist, dass die *Kinderszenen* auch von ihrem Anspruch her keineswegs in erster Linie Musik für Kinder sind. Schumanns Aussage, die *Kinderszenen* seien eher „Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere“,<sup>3</sup> kommt dem ästhetischen und auch teilweise dem technischen Anspruch der Stücke zweifellos näher als die frühere Bemerkung des Komponisten, sie seien „leicht und Allen zugänglich“,<sup>4</sup> die vielleicht eher der Förderung des Verkaufs dienen sollte denn als treffende Charakterisierung der *Kinderszenen* zu verstehen ist. Wie am Beispiel von *Der Dichter spricht* angedeutet, unterstreichen die Hintergründigkeit und Doppelbödigkeit der *Kinderszenen* ihre – heute ungeteilt zugeschriebene – Bedeutung als fernen Blick auf

3 Brief vom 6. Oktober 1848 an Carl Reinecke; *Robert Schumanns Briefe* (s. Anm. 2), S. 290.

4 Brief vom 21. März 1838 an Raimund Härtel; ebd., S. 423.

Verlorenes, auf dem Charakter und ästhetisches Verständnis der Stücke gründen.

## ENTSTEHUNG

Die Entstehungsgeschichte des Werkes bleibt aufgrund der Quellenlage (s. u., Zur Edition) größtenteils im Dunkeln, wenngleich Schumanns Tagebucheinträge<sup>5</sup> Hinweise zum Zeitpunkt der Entstehung liefern: Zwischen dem 12. Februar und 11. März 1838 ist dort immer wieder von der Komposition der *Kinderszenen* die Rede, allerdings nur selten von konkreten Stücken. So hält Schumann am 24. Februar die Komposition von *Träumerei* fest und am 11. März die Fertigstellung von *Glückes genug*. Bei der am 25. Februar eingetragenen „Kinderscene‘ in F Dur“ handelt es sich angesichts Tonart und zeitlicher Nähe zu *Träumerei* vermutlich um *Am Kamin*.

Ebenso ungewiss ist, wie Schumann bei der Auswahl der Stücke für die Veröffentlichung vorging. Clara berichtete er am 19. März 1838, dass er den Zyklus aus ursprünglich knapp 30 Stücken zusammengestellt und „Kinderscenen‘ genannt“ habe.<sup>6</sup> Ein Skizzenblatt (Quelle A3), das auch eine Reinschrift von *Ritter vom Steckenpferd* und ein Incipit zu *Wichtige Begebenheit* enthält, überliefert außerdem eine Reinschrift des *Ländlers* aus den *Albumblätter* op. 124 (Nr. 7) sowie weitere Incipits zu Klavierstücken. Sie stehen vermutlich ebenfalls mit op. 124 in Verbindung, vielleicht auch mit der *Arabeske* op. 18,<sup>7</sup> dem *Albumblatt II* aus op. 99 und zwei Stücken aus op. 124 (*Phantasietanz* und *Impromptu*). Weitere Zuordnungen sind nicht auszumachen, und es ist damit zu rechnen, dass Schumann viele der Stücke verwarf. Kurz darauf muss er seine Auswahl nochmals revidiert haben, da op. 15 in der endgültigen, am 21. März 1838 Breitkopf & Härtel angebotenen Fassung dreizehn Stücke enthält.<sup>8</sup> Wenige Tage später war sich Schumann mit dem Verlag auch über die Details der Veröffentlichung einig,<sup>9</sup> trotzdem verzögerte sich die Drucklegung erheblich. Die *Kinderszenen*

erschieden erst im Frühjahr 1839 in einer von Schumann wohl nicht Korrektur gelesenen Ausgabe: Gleichzeitig mit der Empfangsbestätigung für sein Belegexemplar übersandte Schumann Breitkopf & Härtel eine (nicht überlieferte) Korrekturliste.<sup>10</sup> Auch kam es nicht zur zunächst vorgesehenen Widmung an Friederike Serre bzw. Anton Wilhelm von Zuccalmaglio.<sup>11</sup>

Mit der Hinwendung zur Kindheitsthematik als Sujet und zum Charakterstück als Medium hierfür setzte Schumann nicht nur seinen Beitrag zu letzterem fort, sondern auch seine Beschäftigung mit Grundthemen der Romantik wie Sehnsucht, Reflexion und musikalisch-sprachlichen Bezügen. Auch darf die persönliche Bedeutung der Stücke für Schumann und seine zukünftige Frau Clara nicht unterschätzt werden. Die zweite Hälfte der 1830er-Jahre war durch Auseinandersetzungen des jungen Paares mit Claras Vater Friedrich Wieck gekennzeichnet, der ihre Eheschließung unter allen Umständen verhindern wollte. Die *Kinderszenen* erhielten für die getrennten Liebenden eine besondere Bedeutung und wurden zu einem Zeichen innerer Verbundenheit. „Träumerei‘ – bei diesem [Stück] glaub ich Dich am Clavier zu sehen – es ist ein schöner Traum. [...] [I]ch möchte Dir so gern schildern, welche Gefühle ich bei diesen Stücken habe, doch ich kann es nicht“,<sup>12</sup> schrieb Clara am 24. März 1839, also kurz nach Erscheinen des Zyklus, an Schumann, der darauf mit den beschwörenden Worten antwortete: „Vorgestern erhielt ich noch Deinen lieben Brief über die Kinderszenen. Was hab ich auch dabei geschwärmt, und geträumt, als ich sie schrieb. [...] Was ich schüchtern gedichtet, vielleicht bringt es uns die Wirklichkeit.“<sup>13</sup> Diese persönliche Dimension und der intime musikalische Charakter der *Kinderszenen* erklären zweifellos auch zum Teil ihre frühe Aufführungsgeschichte, die vor dem Hintergrund der Popularität des Zyklus vielleicht gerade auch heute bedenkenswert ist: Während es im privaten Rahmen vor Freunden und Schülern wohl Aufführungen gab, fand die erste öffentliche Interpretation offenbar erst am 19. März 1868 durch Clara Schumann in London statt.<sup>14</sup>

5 Vgl. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2 (s. Anm. 1).

6 Clara und Robert Schumann. *Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Eva Weissweiler, Bd. 1, Basel und Frankfurt am Main 1987, S. 121.

7 Vgl. Robert Polansky, *The Rejected Kinderszenen of Robert Schumann's Opus 15*, in: *Journal of the American Musicological Society* 31, 1978, Nr. 1, S. 126–131.

8 Brief vom 21. März 1838 an Raimund Härtel (s. Anm. 4). Aus diesem geht weiter hervor, dass die *Kinderszenen* ursprünglich „den Anfang zu den Novelletten [op. 21]“ bilden sollten.

9 Brief vom 24. März 1838 an Raimund Härtel; *Robert Schumanns Briefe* (s. Anm. 2), S. 423f.

10 Brief vom 2. März 1839 an Raimund Härtel; ebd., S. 425f.

11 Briefe an Johann Friedrich Anton Serre vom 23. Februar 1838 bzw. vom 8. August des Jahres an Zuccalmaglio; vgl. Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 67.

12 Brief Claras vom 24. März 1839 an Robert; *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel* (s. Anm. 6), Bd. 2, S. 458.

13 Brief Roberts vom 4. April 1839 an Clara; ebd., S. 471.

14 Vgl. Margit L. McCorkle, *Schumann. Werkverzeichnis* (s. Anm. 11), S. 67.

## ZUM PROBLEM DER METRONOMZAHLEN

Die erst in der zweiten Auflage des Erstdrucks (Quelle ED<sub>2</sub>) enthaltenen Metronomzahlen zu Schumanns op. 15 sind in doppelter Hinsicht problematisch: Zum einen aus philologischen Gründen, weil ihre Urheber-schaft ungeklärt ist, zum anderen, weil Schumanns Metronomisierungen – wie bei vielen Komponisten des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Reger – grundsätzliche Fragen aufwerfen. Sie sind, wenigstens aus heutiger Sicht, in manchen Fällen musikalisch nur schwer nachzuvollziehen, was sich nicht zuletzt auch in der Aufführungs- und Editionspraxis spiegelt, und bedürfen der Interpretation. Da es eine Korrektur-liste für den Erstdruck (Quelle ED<sub>1</sub>) gab, ist es durchaus denkbar, dass diese neben reinen Korrekturen auch Ergänzungen der Metronomzahlen enthielt. Dem steht jedoch eine Notiz des Musiksammlers Otto Böhme in seinem Exemplar von ED<sub>1</sub> entgegen, derzufolge er vom Leipziger Musikalienhändler Friedrich Whistling erfahren haben wollte, dass die „Metronomisierung der Kinderszenen“ „nicht nur nicht von Schumann“ ist, „sondern überhaupt ohne sein Mitwissen, ohne seine Zuziehung gemacht, u. in einem späteren Abzuge (Abdrucke) des Werkes [...] beigegeben“<sup>15</sup> worden sei. Diese Angaben sind durchaus glaubhaft (sowohl Böhme als auch Whistling waren mit Schumann persönlich bekannt), weshalb anzunehmen ist, dass die Metronomzahlen des korrigierten Erstdrucks in der Tat nicht von Schumann stammen. Der Komponist scheint die Angaben aber zumindest geduldet zu haben, denn als er 1853 die *Kinderszenen* beim Verlag erbat, bemängelte er zwar Fehler, nicht aber die Metronomzahlen oder die Pedalisierung.<sup>16</sup> Die vorliegende Urtext-Ausgabe gibt daher die Metronomisierungen des korrigierten Erstdrucks (ED<sub>2</sub>) wieder, ebenso jene der *Instructiven Ausgabe* (Quelle CS), deren Abweichungen in der folgenden Tabelle zusammengestellt sind:

	korrigierter Erstdruck (ED <sub>2</sub> )	<i>Instructive</i> <i>Ausgabe</i> (CS)
<i>Von fremden Ländern und Menschen</i>	♩ = 108	♩ = 108
<i>Kuriose Geschichte</i>	♩ = 112	♩ = 132
<i>Haschemann</i>	♩ = 138	♩ = 120
<i>Bittendes Kind</i>	♩ = 138	♩ = 88
<i>Glückes genug</i>	♩ = 132	♩ = 72

15 Böhmes Exemplar von ED<sub>1</sub> (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. 18227); zitiert nach Robert Schumann, *Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte*, op. 15, hrsg. von Joachim Draheim, Wien 1996, Wiener Urtext Edition, S. 9f.

16 Brief Schumanns vom 15. November 1853 an Breitkopf & Härtel; zitiert nach ebd., S. 7.

<i>Wichtige Begebenheit</i>	♩ = 138	♩ = 120
<i>Träumerei</i>	♩ = 100	♩ = 80
<i>Am Kamin</i>	♩ = 138	♩ = 108
<i>Ritter vom Steckenpferd</i>	♩ = 80	♩ = 76
<i>Fast zu ernst</i>	♩ = 69	♩ = 104 <sup>17</sup>
<i>Fürchtenmachen</i>	♩ = 96	♩ = 108 bzw. 132 ( <i>Schneller</i> )
<i>Kind im Einschlummern</i>	♩ = 92	♩ = 80 <sup>18</sup>
<i>Der Dichter spricht</i>	♩ = 112	♩ = 92

Wie der Vergleich ergibt, bewegen sich die Metronomangaben Clara Schumanns oft in der Größenordnung jener des korrigierten Erstdrucks, teilweise aber gibt es auch ganz erhebliche Abweichungen, die bei *Bittendes Kind* am größten sind. Als Ursache für fragwürdige Metronomisierungen der Klavierwerke ihres Mannes erkannte Clara Schumann 1855, ein Jahr vor dessen Tod, zunächst die Verwendung eines defekten Metronoms, revidierte diese Ansicht 1864 aber und teilte mit, dass Schumanns Klavierwerke allein nach dem Metronom von Breitkopf & Härtel zu spielen seien.<sup>19</sup>

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf das grundsätzliche Problem der Interpretation von Metronomzahlen des 19. Jahrhunderts, für die verschiedene Faktoren von Bedeutung sind: 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. Nimmt man Clara Schumanns Angaben als Orientierungspunkt, so scheinen sie die allgemeine Auffassung zu bestätigen, dass die Metronomzahlen der Erstdrucke von Schumanns Werken häufig zu schnelle Tempi zu suggerieren scheinen.<sup>20</sup> Eine Möglichkeit der Interpretation, die den Vorzug besitzt, Schumanns oder – wie bei op. 15 – zeitgenössischen Metronomangaben ihre

17 Bei den Stücken *Fast zu ernst* und *Kind im Einschlummern* in Quelle CS irrtümlich ♩ statt ♩; im herangezogenen Exemplar handschriftlich korrigiert (von Clara Schumann?).

18 Siehe ebd.

19 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.

20 Möglicherweise ist Letzteres sogar ein Argument für Robert Schumanns Metronomzahlen im Allgemeinen: Wenn eine Metronomisierung der *Kinderszenen* etwa durch den Verlag erfolgte, scheinen diese relativ schnellen Tempi Schumanns eigene Tempoauffassung oder zumindest seine Praxis bei der Wahl der Metronomzahlen als vergleichsweise zeittypisch zu bestätigen. In die gleiche Richtung weisen übrigens auch die Metronomzahlen Otto Böhmes (s. Anm. 15), die bisweilen langsamere, zum Teil aber auch noch deutlich schnellere Tempi fordern, so etwa für *Kuriose Geschichte* ♩ = 144 und *Träumerei* ♩ = 132.

volle Gültigkeit zuzugestehen, liegt darin, von einem grundsätzlich anderen Tempoverständnis der Schumann-Zeit auszugehen. So muss in Betracht gezogen werden, dass sich das 19. Jahrhundert etwa unter der Angabe „Allegro“ unter Umständen ein anderes Tempo vorstellte als heutige Interpreten und Hörer. Diese Argumentation ist nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen, weil sie einerseits in der Grundtendenz gerade auch bei op. 15 bestätigt zu werden scheint und es andererseits in Clara Schumanns Ausgabe deutliche Abweichungen von den früher gedruckten Metronomzahlen gibt. Es ist sicherlich nicht verfehlt, auch hier eine Wandlung des Tempoverständnisses anzunehmen.<sup>21</sup> Dem kann entgegengehalten werden, dass das Befolgen sehr schneller Tempi grundsätzlich mit einer zunehmenden Unschärfe besonders im Bereich der Artikulation einhergehen muss. Bezeichnend ist sicherlich, dass bei op. 15 Clara Schumann (wie übrigens auch Otto Böhm) oft gerade bei jenen Stücken reduziert, die sich durch artikulatorische und vor allem rhythmische Profilierung auszeichnen, während sie bei dem eher geradlinigen Stück *Kuriose Geschichte* ein höheres Tempo fordert als der korrigierte Erstdruck.

Hier eine endgültige Lösung zu finden fällt aus den skizzierten Gründen schwer. Eine weitere Möglichkeit ist freilich, die Metronomangaben des korrigierten Erstdrucks wörtlich zu nehmen.<sup>22</sup> Diese Lösung, für die auch musikalische Gründe sprechen mögen, ist bei den *Kinderszenen* jedoch problematisch, weil letztlich unklar bleibt, inwieweit Schumann die Metronomangaben wirklich billigte. Der Versuch, Schumanns Metronomzahlen systematisch anhand zeitgenössischer Quellen zu dechiffrieren,<sup>23</sup> ist nicht weniger angreifbar, unter anderem, weil die herangezogenen Quellen, etwa Kompositionslehren mit konkreten Zeitangaben für spezifische Gattungen, wenig verbindliche Orientierungspunkte für Charakterstücke bieten.

Zwei besonders problematische Beispiele aus op. 15 seien an dieser Stelle kurz diskutiert. *Bittendes Kind* hat im Erstdruck die Metronomangabe  $\text{♩} = 138$ , während Clara Schumann  $\text{♩} = 88$  fordert. Geht man davon aus, dass hier die Achtelnote als die metrische Einheit zu verstehen ist, worauf die durchgehende Sechzehn-

telbewegung hinzuweisen scheint, wäre die Angabe des Erstdrucks, folgt man einem jüngst vorgeschlagenen System der Interpretation von Schumanns Metronomzahlen,<sup>24</sup> zu halbieren, also als  $\text{♩} = 69$  zu verstehen. Dies verträgt sich zudem mit der Tempoangabe „Langsam“. Das Tempo der *Instructiven Ausgabe* wäre demnach sogar ein deutlich höheres, was etwa auch bei dem ähnlich gleichförmigen Stück *Kuriose Geschichte* beobachtet werden kann. In diesem Sinne ist für eine Halbierung des Tempos der *Träumerei* argumentiert worden (d. h.  $\text{♩} = 50$ ),<sup>25</sup> was im Übrigen der gängigen Interpretationspraxis eher entspricht. Auch hier wäre Clara Schumanns Tempoangabe, gelesen im heute üblichen Sinn, durchaus eine nicht unwesentliche Beschleunigung.

## ZUR EDITION

Von den *Kinderszenen* ist kein geschlossenes Autograph überliefert, und im Gegensatz zu anderen Werken wie etwa den *Waldszenen* op. 82<sup>26</sup> fehlen auch weitestgehend Skizzen. Fest steht, dass *Ritter vom Steckenpferd* noch in größerem Umfang verändert wurde, wie die autograph überlieferte Frühfassung (Quelle A<sub>3</sub>) von 1837 zeigt. Abgesehen von dieser Quelle und zwei späteren Albumblättern von 1848 bzw. 1842 (Quellen A<sub>1</sub> und A<sub>2</sub>) ist außerdem das Incipit zu *Wichtige Begebenheit* überliefert (Quelle SK<sub>1</sub>).

Die *Kinderszenen* erschienen im Februar 1839 zunächst in einer sehr fehlerhaften Ausgabe (Quelle ED<sub>1</sub>). Eine Stichvorlage ist nicht überliefert; Schumanns Bemerkung aber, Ursache der Stichfehler sei sicher „das schlimme Manuscript“<sup>27</sup> gewesen, scheint aber darauf hinzudeuten, dass als Stichvorlage ein Arbeitsautograph und nicht eine Reinschrift gedient hat. Darauf verweisen auch die relativ zahlreichen Fehler und Versehen, die Schumann kurz nach Erscheinen bewogen, eine Korrekturliste an Breitkopf & Härtel zu senden.<sup>28</sup> Besonders bezeichnend sind Unstimmigkeiten bei Verweisen auf Wiederholungen, die in der Stichvorlage wohl abgekürzt notiert waren und dann beim Aus-

21 Vgl. die vorangehende Anmerkung.

22 Dafür plädiert etwa Michael Struck, „*Träumerei*“ und zahllose Probleme. Zur leidigen Tempofrage in Robert Schumanns „*Kinderszenen*“, in: Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 698–738.

23 Dazu ausführlich Johann Sonnleithner, *Schumanns Tempoangaben entschlüsseln*, in: Schweizer Musikzeitung, 2011, Nr. 1, S. 13–17, am Beispiel der *Papillons* op. 2.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd., S. 17. Böhm es unwahrscheinlich schnell erscheinender Vorschlag  $\text{♩} = 132$  (s. Anm. 15), die dann ebenfalls als  $\text{♩} = 66$  zu interpretieren wäre, scheint diesen Vorschlag eher zu stützen.

26 Robert Schumann, *Waldszenen* op. 82, hrsg. von Holger M. Stüwe, mit Fingersätzen und Hinweisen zur Aufführungspraxis von Ragna Schirmer, Kassel u.a. 2011, Bärenreiter (BA 9640).

27 Brief vom 2. März 1839 an Raimund Härtel; *Robert Schumanns Briefe* (s. Anm. 2), S. 426.

28 Ebd.

stechen teilweise zu Verwirrung führten.<sup>29</sup> Im Widmungsexemplar für Franz Liszt (Quelle ED<sub>FL</sub>) hat Schumann eine Reihe von Fehlern von Hand verbessert und zusätzliche Tempoangaben zu *Bittendes Kind*, *Kind im Einschlummern* (jeweils „Langsam“) und *Der Dichter spricht* („Sehr langsam“) eingetragen.

Bereits im März 1839 erschien eine zweite Auflage (Quelle ED<sub>2</sub>), in der viele dieser Fehler, wenn auch keineswegs alle, verbessert sind; außerdem enthält sie pauschale Angaben zum Pedalgebrauch sowie Metronomzahlen (s. o., Zum Problem der Metronomzahlen). Das konsultierte Handexemplar Schumanns (Quelle ED<sub>HE</sub>) ist eine Titelaufgabe dieses Drucks und enthält einige handschriftliche Eintragungen, wahrscheinlich von Clara Schumann.

Grundlage der vorliegenden Urtext-Edition ist der korrigierte Erstdruck ED<sub>2</sub>, wobei die Korrekturen in Schumanns Handexemplar ED<sub>HE</sub> sowie das Widmungsexemplar des noch unkorrigierten Erstdrucks ED<sub>1</sub> für Franz Liszt (Quelle ED<sub>FL</sub>) mit den handschriftlichen Korrekturen bzw. Ergänzungen Schumanns mit berücksichtigt wurden. Diese nachträglichen Eintragungen sind im Fall von op. 15 editorisch besonders bedeutsam, weil weder die Stichvorlage noch die Korrekturliste Schumanns für den fehlerhaften Erstdruck ED<sub>1</sub> überliefert sind. Von den späteren, teilweise posthumen Ausgaben der *Kinderszenen* ist als sekundäre Quelle vor allem die von Clara Schumann besorgte und mit Fingersätzen versehene *Instructive Ausgabe* von 1887 (Quelle CS) zu erwähnen, die für die vorliegende Ausgabe ebenfalls herangezogen wurde. Die *Instructive Ausgabe* enthält – im Gegensatz zur Gesamtausgabe (1881–1887), die die Textgrundlage der *Instructiven Ausgabe* bildete – detailliertere Pedalangaben sowie Metronomzahlen, denen gerade wegen des gänzlichen Fehlens von Metronomzahlen in ED<sub>1</sub> und der fehlenden Authentizität der Metronomisierung in ED<sub>2</sub> besonderes Gewicht zukommt. Besondere Relevanz besitzt dieses wichtige Dokument der Interpretationsgeschichte nicht nur wegen der Nähe zum Komponisten, sondern auch durch Clara Schumanns interpretatorische Autorität. Ihren Ergänzungen muss daher besondere Bedeutung zuerkannt werden, nicht

zuletzt mit Blick auf die lückenhafte Quellenlage der *Kinderszenen*. Aus diesem Grunde wurden in die vorliegende Urtext-Edition zusätzlich zu den originalen Angaben Schumanns Claras Anweisungen zu Pedalisierung, Metronomisierung und Fingersatz aufgenommen.

Vom Herausgeber ergänzte Zeichen sind durch eckige Klammern (dynamische Bezeichnungen, Staccato) bzw. Strichelung (Bögen, Notenhäse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln) kenntlich gemacht, Hinzufügungen aus der *Instructiven Ausgabe* Clara Schumanns durch Kleinstich (Pedalangaben mit dem konventionellen Zeichen  $\text{Ped}$ , vom Erstdruck der *Kinderszenen* 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. Die Fingersatzziffern aus dem Erstdruck der *Instructiven Ausgabe* Clara Schumanns erscheinen gerade, 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) beschrieben.

#### 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 außerordentlich geduldige Betreuung der Edition.

Liverpool / Krefeld, Oktober 2011  
Holger M. Stüwe

<sup>29</sup> Dazu gehören neben Fehlern beim Setzen von Wiederholungszeichen im Erstdruck auch die ungewöhnlich vielen Schluss- bzw. Doppelstriche.

# 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 ver sah 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.<sup>1</sup> Für den vorliegenden Band der *Kinderszenen* op. 15 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 per-

sönlicher 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 zweiten Takt des ersten Stückes *Von fremden Ländern und Menschen* kann man dies erkennen: Sie wechselt in der rechten Hand vom vierten zum fünften Finger, um das Legato der Oberstimme sichern 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  $\text{Ped}$  bezeichnet und dauert stets bis zum Aufhebungszeichen, oder wo dieses fehlt bis zum nächstfolgenden  $\text{Ped}$ .“ 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“ (*Bittendes Kind*, T. 10, linke Hand). 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,

<sup>1</sup> Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig 1908, <sup>3</sup>1910, S. 442.

diese Fingersätze und das damit verbundene Spielgefühl auszuprobieren. In der *Träumerei* beispielsweise geben Claras Fingersätze Aufschluss über die Interpretation: Je nachdem, an welcher Stelle der aufsteigenden Linien in der rechten Hand sie den Daumen platziert, ergibt sich eine andere Phrasierung.

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 Notenhäse gesetzt sind, um der Absicht des Komponisten möglichst gerecht zu werden. Bei vollgriffigeren Stücken im Non-Legato, wie beispielsweise bei *Wichtige Begebenheit*, verzichtet Clara vollständig 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 schmachzendes 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 SIGNIFICANCE AND RECEPTION OF SCHUMANN'S *KINDERSZENEN*

Schumann's *Kinderszenen* have enjoyed special popularity since their very inception. Proof of this can be seen in the rapid appearance of new editions and arrangements, both of the entire cycle and of its separate numbers. However, the earliest reviews, as reflected in the one Ludwig Rellstab published in his periodical *Iris im Gebiete der Tonkunst* on 9 August 1839, were devastating in their verdict and greeted the cycle with incomprehension: "Looking at this publication, one is indeed at a loss as to what to say; one really has no idea whether the composer was serious or joking [...] Evidence for the latter is the complete *inanity* of the entire undertaking." Rellstab detected a lack of proportion between the whole and its details, as well an ostentatious effort "to be good *by means* of oddity" – an effort that ran contrary to the rules of music. Another problem that Rellstab addresses is that of the titles, which apparently left him extremely disconcerted: "When we see the words 'Of Distant Lands and People' written above the first piece of music, we rightly feel our pulse to see whether we are suffering from a slight delirium. And so it continues throughout the entire volume."

The type of relation that Rellstab seems to posit between a work and its title – namely, that the title is, as it were, a preliminary draft for the associated music – is as widespread as it is short of the mark. This view was, in essence, invariably contested by Schumann (and by Clara as well), who saw his titles, most of which he added later,<sup>1</sup> as "nothing but more refined signposts for performance and understanding."<sup>2</sup> In short, according to Schumann the titles were intended as guides to interpretation, helping to ferret out what

1 According to Schumann's daughter Eugenie, Clara Schumann once explained to her that Schumann always invented the titles for his compositions after they were composed; see Eugenie Schumann: *Erinnerungen* (Stuttgart, 1925), p. 166. Indeed, Schumann's diary entries that document the genesis of *Kinderszenen* usually speak generally of "scenes of childhood." Only *Glückes genug* and *Träumerei* are mentioned there by title. See Robert Schumann: *Tagebücher*, vol. 2: 1836–1854, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig, 1987), pp. 50–52.

2 Letter of 5 September 1839 to Heinrich Dorn, in *Robert Schumanns Briefe*, new series, ed. Friedrich Gustav Jansen, enlarged 2nd edn. (Leipzig, 1904), p. 170. This same letter again stresses that "the titles" were "of course added later."

the romantics viewed as the ultimately inexpressible poetic idea of the piece concerned.

A prime example of the fractured romanticism visible in op. 15 is the final piece, *Der Dichter spricht* ("The Poet Speaks"). For long stretches at a time, the expectations it raises are left unfulfilled. The modulation to A minor in bars 5 and 6 (and, accordingly, in bars 17 and 18) leads nowhere, for the fundamental *a*, though clearly singled out by a gruppetto in the tenor, is omitted from the final chord. The reinstatement of the tonic G major that we expect in bar 8 (and bar 20) is postponed to the very last chord in the final bar of the piece (bar 22 merely presents it in first inversion) – a chord that marks the first genuinely stable appearance of the tonic. Equally noticeable are such signs of fragmentation as the rhythmic and textural disintegration of the chorale idiom beginning in bar 7. Assuming that the aesthetic import of the chorale is to represent the old and outmoded, it becomes clear that here the music bears out a sense of loss. In this light, the title of the piece, rather than setting a specific scene, is more properly understood as pointing to a problem shared by the music itself: romantic longing, or the impossibility of reaching the center.

Nonetheless, despite his polemical vitriol, Rellstab's review strikes at the heart of the matter when it criticizes the work's sometimes considerable technical demands, which run contrary to its subtitle "easy pieces for the pianoforte," and points out that the *Kinderszenen*, given their subject matter notwithstanding, are by no means primarily music *for* children. Schumann's statement that they are "reminiscences of an older person and for older people"<sup>3</sup> comes unquestionably closer to the aesthetic and, in part, technical demands of these pieces than the composer's earlier claim that they are "easy and accessible to everyone,"<sup>4</sup> which is perhaps better understood as a marketing ploy than as a fitting characterization of the *Kinderszenen*. As suggested above in the case of *Der Dichter spricht*, the crypticism and ambiguity of the *Kinderszenen* underscore their significance (no longer questioned today) as a distant glance at the irrecoverable past – a glance that informs the character and aesthetic ethos of these pieces.

3 Letter of 6 October 1848 to Carl Reinecke, in *Robert Schumanns Briefe* (see note 2), p. 290.

4 Letter of 21 March 1838 to Raimund Härtel, *ibid.*, p. 423.

## GENESIS

Given the state of the sources (see Notes on the Edition below), the genesis of the *Kinderszenen* is largely obscure. Nevertheless, Schumann's diary entries<sup>5</sup> provide hints as their dates of origin: between 12 February and 11 March 1838 he speaks again and again of the composition of the *Kinderszenen*, though rarely of specific pieces. For instance, he noted the composition of *Träumerei* on 24 February and the completion of *Glückes genug* on 11 March. The "scene from childhood in F major" noted on 25 February presumably refers, in view of its key and temporal proximity to *Träumerei*, to *Am Kamin*.

Equally uncertain is how Schumann proceeded in selecting the pieces for publication. Clara, writing on 19 March 1838, reported that he compiled the cycle from what was originally some thirty pieces and "gave them the name 'Scenes from Childhood.'"<sup>6</sup> Moreover, a leaf of sketches (source A<sub>3</sub>), which also includes a fair copy of *Ritter vom Steckenpferd* and an incipit for *Wichtige Begebenheit*, hands down a fair copy of the *Ländler* (No. 7) from *Album Leaves* (op. 124) and further incipits for piano pieces. They, too, presumably relate to op. 124, and perhaps to the *Arabesque* (op. 18),<sup>7</sup> to the *Album Leaf II* from op. 99, and two pieces from op. 124 (*Phantasietanz* and *Impromptu*). No further correlations can be discerned, and it is likely that Schumann rejected many of the pieces. Shortly thereafter he must have revised his selection yet again, for op. 15, in the definitive form in which he offered it to Breitkopf & Härtel on 21 March 1838, contains thirteen pieces.<sup>8</sup> A few days later he had reached an agreement with the publishers regarding the details of the publication.<sup>9</sup> Nevertheless, the publishing process was considerably delayed, and it was not until early 1839 that the *Kinderszenen* appeared in print, albeit in an edition that Schumann evidently did not proofread. When he acknowledged receipt of his author's copy, he also sent Breitkopf & Härtel an errata list which, however, has not survived.<sup>10</sup> Nor did the dedications he initially

foresaw for Friederike Serre, or Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, ever materialize.<sup>11</sup>

By turning to the subject of childhood and taking the character piece as his vehicle, Schumann resumed not only his contributions to the latter genre, but also his encounter with such central romantic themes as longing, contemplation, and the relations between music and language. Nor should the personal significance of these pieces for Schumann and his future wife Clara be underestimated. The second half of the 1830s was marked by the young couple's struggles with Clara's father, Friedrich Wieck, who sought to prevent their marriage at all costs. The *Kinderszenen* were of special importance to the separated lovers, becoming a symbol of their close attachment. "*Träumerei*," wrote Clara on 24 March 1839, shortly after the cycle had appeared in print: "with this [piece] I see you seated at the piano. It is a beautiful dream [...] I would so much like to describe what I feel in these pieces, but I cannot."<sup>12</sup> Schumann imploringly replied: "The day before yesterday I received your lovely letter about the *Kinderszenen*. How I thrilled and dreamt as I wrote them! [...] What I timidly created may perhaps become reality for us."<sup>13</sup> This personal side of the *Kinderszenen*, and their intimate musical character, doubtless partly explain the early history of their performance. Though performances were apparently given in the private circle of their friends and pupils, evidently the first public hearing did not take place until Clara played them in London on 19 March 1868<sup>14</sup> – a fact all the more remarkable considering the popularity of the *Kinderszenen* today.

## THE PROBLEM OF THE METRONOME MARKS

The metronome marks for Schumann's op. 15 only entered the work in the second impression of the first edition (source ED<sub>2</sub>). They are problematical in two respects: first, for source-critical reasons, because their authorship has not been clarified; and second, because Schumann's metronome marks, as with those of many other nineteenth-century composers from Beethoven

5 *Tagebücher*, vol. 2 (see note 1).

6 Clara und Robert Schumann: *Briefwechsel*, ed. Eva Weissweiler, vol. 1 (Basel and Frankfurt am Main, 1987), p. 121.

7 See Robert Polansky: "The Rejected *Kinderszenen* of Robert Schumann's Opus 15," *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), no. 1, pp. 126–31.

8 Letter of 21 March 1838 to Raimund Härtel (see note 4). This same letter reveals that the *Kinderszenen* were originally meant to form "the beginning of the *Novelletten* [op. 21]."

9 Letter of 24 March 1838 to Raimund Härtel; *Schumanns Briefe* (see note 2), pp. 423f.

10 Letter of 2 March 1839 to Raimund Härtel; *ibid.*, pp. 425f.

11 Letters of 23 February 1838 to Johann Friedrich Anton Serre and 8 August 1838 to Zuccalmaglio; see Margit L. McCorkle: *Robert Schumann: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 2003), p. 67.

12 Clara's letter of 24 March 1839 to Robert; *Briefwechsel* (see note 6), vol. 2, p. 458.

13 Robert's letter of 4 April 1839 to Clara, *ibid.*, p. 471.

14 McCorkle, *Schumann. Werkverzeichnis* (see note 11), p. 67.

to Reger, 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 history of the work's performance and publication, and they stand in need of interpretation. The errata list that once existed for the first edition (source ED<sub>1</sub>) may well have contained not only corrections to the printed text but additions to the metronome marks. Evidence against this theory is a note that the music collector Otto Böhme entered in his copy of ED<sub>1</sub>, according to which he learned from the Leipzig music dealer Friedrich Whistling that the "metronome marks in the *Kinderszenen*" are "not only not by Schumann," "but were made entirely without his knowledge or involvement and inserted in a later impression of the work."<sup>15</sup> These statements have a ring of truth (both Böhme and Whistling were personally acquainted with Schumann), which makes it safe to assume that the metronome marks in the revised first edition are indeed not by Schumann. However, the composer seems at least to have condoned them, for when he asked the publisher for the *Kinderszenen* in 1853 he found fault with misprints, but not with the metronome marks or pedaling instructions.<sup>16</sup> Our ur-text edition therefore adopts the metronome marks from the corrected first edition (ED<sub>2</sub>) and the *Instructive Ausgabe* (source CS). Their discrepancies are listed in the table below:

	Corrected first edition (ED <sub>2</sub> )	<i>Instructive Ausgabe</i> (CS)
<i>Von fremden Ländern und Menschen</i>	♩ = 108	♩ = 108
<i>Kuriose Geschichte</i>	♩ = 112	♩ = 132
<i>Haschemann</i>	♩ = 138	♩ = 120
<i>Bittendes Kind</i>	♩ = 138	♩ = 88
<i>Glückes genug</i>	♩ = 132	♩ = 72
<i>Wichtige Begebenheit</i>	♩ = 138	♩ = 120
<i>Träumerei</i>	♩ = 100	♩ = 80
<i>Am Kamin</i>	♩ = 138	♩ = 108
<i>Ritter vom Steckenpferd</i>	♩ = 80	♩ = 76
<i>Fast zu ernst</i>	♩ = 69	♩ = 104 <sup>17</sup>
<i>Fürchtenmachen</i>	♩ = 96	♩ = 108 or 132 ( <i>Schneller</i> )
<i>Kind im Einschlummern</i>	♩ = 92	♩ = 80 <sup>18</sup>
<i>Der Dichter spricht</i>	♩ = 112	♩ = 92

15 Böhme's copy of ED<sub>1</sub> (Music Department, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Mus. 18227). Quoted from Robert Schumann: *Kinderszenen: Leichte Stücke für das Pianoforte*, op. 15, ed. Joachim Draheim (Vienna: Wiener Urtext Edition, 1996), pp. 9f.

16 Schumann's letter of 15 November 1853 to Breitkopf & Härtel; *ibid.*, p. 7.

17 In *Fast zu ernst* and *Kind im Einschlummern*, CS mistakenly gives ♩ instead of ♩. This was corrected by hand (perhaps by Clara Schumann) in the copy we consulted.

18 *Ibid.*

As this comparison shows, Clara Schumann's metronome marks often lie in the same range as those of the corrected first edition, but there are also some wide discrepancies, most notably in the case of *Bittendes Kind*. In 1855, a year before Schumann's death, Clara initially 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.<sup>19</sup>

In this connection, readers should be apprised of the basic problem involved in interpreting nineteenth-century metronome marks. Various factors come into play: 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 relate to. Taking Clara Schumann's statements as our guide, they seem to verify a widely held opinion that the metronome marks in the first editions of Schumann's works frequently suggest tempos that are too fast.<sup>20</sup> One possible interpretation, which has the merit of conceding full validity to Schumann's metronome marks (or, in the case of op. 15, to those of his contemporaries), is to presuppose that tempo was understood completely differently in Schumann's age. It should be borne in mind, for example, that "Allegro" may well have meant a different tempo to nineteenth-century performers and listeners than it does today. This line of reasoning cannot be dismissed out of hand, first because op. 15 in particular seems to confirm its underlying drift, and second because Clara Schumann's edition contains clear departures from the metronome marks found in the earlier print. It is certainly not wrong-headed to posit here, too, a change in the understanding of tempo.<sup>21</sup> As a counter-argument, it could

19 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 series, special issue (Munich, 2006), pp. 87–115, esp. p. 90.

20 The latter point may even be an argument in favor of Schumann's metronome marks in general: if the marks in the *Kinderszenen* were added by the publisher, then these relatively fast tempos seem to confirm that Schumann's own view of tempo, or at least his habits in the choice of tempo marks, were fairly typical of his day. Incidentally, Otto Böhme's metronome marks (see note 15), which sometimes call for slower tempos and occasionally for much faster ones (e. g. ♩ = 144 for *Kuriose Geschichte* and ♩ = 132 for *Träumerei*), point in the same direction.

21 See the preceding remark.

be pointed out that following a much faster tempo necessarily entails a loss of sharpness of focus, especially with regard to articulation. It is surely revealing, in the case of op. 15, that Clara Schumann (and Otto Böhme as well) often lowers the tempo precisely in those pieces noteworthy for their crisp articulation, and especially their crisp rhythm, whereas she calls for a faster tempo than the corrected first edition in a straightforward piece such as *Kuriose Geschichte*.

For the above reasons, it is difficult to find an air tight solution to this problem. Admittedly, another possibility is to take the metronome marks of the corrected first edition at face value.<sup>22</sup> However, this solution, for which there may also be ample musical reasons, is problematical in the case of the *Kinderszenen*, for it is ultimately unclear to what extent Schumann truly sanctioned the metronome marks. No less contestable is the attempt to systematically decipher Schumann's metronome marks on the basis of contemporary sources,<sup>23</sup> if only because the sources consulted (e. g. composition tutors with predefined durations for specific genres) offer few firm guidelines for character pieces.

Two especially problematical examples from op. 15 warrant a brief discussion here. In the first edition, *Bittendes Kind* was given a metronome mark of  $\text{♩} = 138$ , whereas Clara Schumann has  $\text{♩} = 88$ . Assuming that the metrical unit here is the eighth-note, as is suggested by the constant sixteenth-note motion, the mark in the first edition, if we follow a recently proposed system for interpreting Schumann's metronome marks,<sup>24</sup> should be halved, in which case it should read  $\text{♩} = 69$ . This is, moreover, consistent with the work's tempo mark, *Langsam* (slow). Viewed in this light, the metronome mark in the *Instructive Ausgabe* is even noticeably faster, as can also be observed in, say, *Kuriose Geschichte*, a piece of similarly uniform pace. The same argument has been advanced for halving the tempo of *Träumerei* to  $\text{♩} = 50$ ,<sup>25</sup> which, incidentally, is roughly the tempo commonly applied today. Once again, Clara Schumann's tempo mark, read with today's

22 This is the stance adopted by Michael Struck in "'Träumerei' und zahllose Probleme: Zur leidigen Tempofrage in Robert Schumanns 'Kinderszenen,'" *Schumanniana nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, ed. Bernhard R. Appel, Ute Bär and Matthias Wendt (Sinzig, 2002), pp. 698–738.

23 See the detailed discussion in Johann Sonnleithner: "Schumanns Tempoangaben entschlüsseln," *Schweizer Musikzeitung* (2001), no. 1, pp. 13–17, using *Papillons* op. 2 as an example.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 17. This proposal seems to garner support from the improbably fast tempo suggested by Böhme ( $\text{♩} = 132$ ; see note 15), which should then likewise be interpreted as  $\text{♩} = 66$ .

eyes, would represent a not inconsiderable acceleration.

## NOTES ON THE EDITION

No self-contained autograph survives for the *Kinderszenen*, and, unlike other works, such as the *Waldszenen* (op. 82),<sup>26</sup> there are practically no surviving sketches. It is clear from the autograph early version of *Ritter vom Steckenpferd* (1837, source  $A_3$ ), that it was reworked on a fairly large scale. Apart from this source and two later album leaves of 1848 and 1842, respectively (sources  $A_1$  and  $A_2$ ), the incipit of *Wichtige Begebenheit* (source  $SK_1$ ) has come down to us.

The *Kinderszenen* appeared in print in February 1839, at first in an edition full of misprints (source  $ED_1$ ). No engraver's copy has survived, but Schumann's remark that the reason for the engraver's errors was surely "the shoddy manuscript"<sup>27</sup> seems to suggest that a working manuscript rather than a fair copy was employed as a model for the engraving. This same conclusion is suggested by the relatively large number of errors and oversights that prompted Schumann to send an errata list to Breitkopf & Härtel shortly after the work's publication.<sup>28</sup> Especially revealing are the anomalies in cross-references to repeats that were probably written in shorthand notation in the engraver's copy and caused confusion when they were written out in full in the engraving.<sup>29</sup> Schumann corrected a number of errors by hand in his presentation copy for Franz Liszt (source  $ED_{FL}$ ) and also added tempo marks to *Bittendes Kind*, *Kind im Einschlummern* (both "*Langsam*"), and *Der Dichter spricht* ("*Sehr langsam*").

Many but by no means all of these errors were corrected in a second impression (source  $ED_2$ ) that appeared as early as March 1839. The new impression also contains blanket pedaling instructions and metronome marks (see above, The Problem of the Metronome Marks). Schumann's personal copy of this print (source  $ED_{HE}$ ), which we consulted for our edition, is a reissue with altered title page containing several handwritten inscriptions, probably by Clara Schumann.

26 Robert Schumann: *Waldszenen op. 82*, ed. Holger M. Stüwe, with fingering and notes on performance practice by Ragna Schirmer (Kassel: Bärenreiter, 2011) (BA 9640).

27 Letter of 2 March 1839 to Raimund Härtel; *Robert Schumanns Briefe* (see note 2), p. 426.

28 *Ibid.*

29 These include not only the faulty placement of repeat marks in the first edition but the unusually proliferation of double or final barlines.

The basis of our urtext edition is the corrected first edition (source **ED**<sub>2</sub>). We have also taken into account the corrections in Schumann's personal copy (source **ED**<sub>HE</sub>) and the corrections and additions he entered by hand in a copy of the still uncorrected first edition (source **ED**<sub>1</sub>) for presentation to Franz Liszt (source **ED**<sub>FL</sub>). In the case of op. 15, these subsequent inscriptions are particularly significant from an editorial standpoint, given that neither the engraver's copy nor Schumann's errata list for the faulty first edition **ED**<sub>1</sub> has survived. Of the later editions of the *Kinderszenen* (some of them posthumous), we have chiefly consulted, as a secondary source, the "*Instructive Ausgabe*" prepared and marked with fingerings by Clara Schumann in 1887 (source **CS**). Unlike the complete edition (1881–1893), which formed the textual basis of the *Instructive Ausgabe*, this source contains detailed pedaling instructions as well as metronome marks. Given the complete absence of metronome marks in **ED**<sub>1</sub> and the lack of authorial approval for those in **ED**<sub>2</sub>, these marks are particularly valuable. This important document in the history of musical performance is especially relevant, not only because of its proximity to the composer, but also because of Clara Schumann's authority as a performer. Her additions therefore gain special significance, not least in view of the incomplete source tradition for the *Kinderszenen*. For this reason we have included her pedaling instructions, metronome marks, and fingering in our urtext edition along with Schumann's original markings.

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  $\text{ped}$ , 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 printer's errors have been corrected without comment. Fingering numbers from the first edition of Clara Schumann's *Instructive Ausgabe* appear in roman type, 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."<sup>1</sup> For the present volume of the *Kinderszenen* (op. 15), 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.

<sup>1</sup> Berthold Litzmann: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 3 (Leipzig, 1908, <sup>3</sup>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 second bar of the opening piece, *Von fremden Ländern und Menschen*, where she changes from the fourth finger to the fifth in the right hand in order to preserve the legato in the upper voice. 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  $\text{Ped.}$  and always lasts until the pedal release mark or, failing that, to the next  $\text{Ped.}$ ." 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. 10 of the left hand in *Bittendes Kind*). 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 Klemm, and Steinweg to those by Broadwood), but it is nonetheless worth trying out and savoring the feel of these fingerings. In *Träumerei*, for example, her fingerings shed light on the interpretation: a different phrasing results each time depending on where she places the right-hand thumb in the ascending lines.

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 altogether in such non-legato chordal pieces as *Wichtige Begebenheit*, 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 nine-

teenth 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)

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis .....	VIII
Preface .....	X
Fingering and Notes on Performance Practice .....	XV
Kinderszenen / Scenes from Childhood op. 15	
1 Von fremden Ländern und Menschen / Of Distant Lands and Peoples .....	1
2 Kuriose Geschichte / A Curious Story .....	2
3 Haschemann / Blind Man's Bluff .....	4
4 Bittendes Kind / Pleading Child .....	5
5 Glückes genug / Happy Enough .....	6
6 Wichtige Begebenheit / An Important Event .....	8
7 Träumerei / Reverie .....	9
8 Am Kamin / By the Fireside .....	10
9 Ritter vom Steckenpferd / Knight of the Hobbyhorse .....	11
10 Fast zu ernst / Almost too Serious .....	12
11 Fürchtenmachen / Frightening .....	14
12 Kind im Einschlummern / Child Falling Asleep .....	16
13 Der Dichter spricht / The Poet Speaks .....	17
Critical Commentary .....	18

---

© 2011 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN 979-0-006-53962-8