

SCHUMANN



舒曼 钢琴作品全集

第六卷

Complete Piano Works

Volume VI

URTEXT

(原始版)



G. HENLE VERLAG

德国G. 亨乐出版社提供版权



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

4J0533

Robert Schumann

罗伯特·舒曼

钢琴作品全集第六卷

Sämtliche Klavierwerke Band VI

URTEXT

(原始版)

编辑：恩斯特·赫特里希

Ernst Hertrich

罗伯特·明斯特尔

Robert Münster

(《贝多芬主题练习曲集》)

(Beethoven-Etüden)

沃尔夫-迪特·塞福特

Wolf-Dieter Seiffert

(《幽灵变奏曲》)

(Geistervariationen)

指法编注：克劳斯·席尔德

Klaus Schlide

瓦尔瑟·兰珀

Walther Lampe (Op. 99, 124)

汉斯-马丁·特奥波德

Hans-Martin Theopold (Op. 133)

上海市第四期教育高地建设项目 (编号: 21023D1)

翻译：陆平

张薇聪

张毅

(按姓氏拼音排序)



G. HENLE VERLAG

德国G. 亨乐出版社提供版权

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目 (CIP) 数据

舒曼钢琴作品全集 第六卷 / 恩斯特·赫特里希等编; 克劳斯·席尔德等指法编注; 陆平等翻译 - 上海: 上海音乐出版社, 2014.9

ISBN 978-7-5523-0598-2

I. 舒… II. ①恩… ②克… ③陆… III. 钢琴曲 - 德国 - 近代 - 选集
IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 154310 号

© Authorized by G. Henle Verlag, München

Chinese Translation Copyright © 2014 by Shanghai Music Publishing House

ALL RIGHTS RESERVED

书 名: 舒曼钢琴作品全集 第六卷
编 者: 恩斯特·赫特里希 等
指法编注: 克劳斯·席尔德 等
翻 译: 陆 平 等

出 品 人: 费维耀
项目负责: 秦展闻
责任编辑: 段劲楠
封面设计: 陆震伟
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.cc
www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 32 插页: 4 谱、文: 256 面

2014 年 9 月第 1 版 2014 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-3,000 册

ISBN 978-7-5523-0598-2/J · 0533

定价: 86.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

舒曼钢琴作品全集

(共六卷)

第一卷

- Op. 1 阿贝格主题变奏曲
- Op. 2 蝴蝶
- Op. 3 帕格尼尼练习曲
- Op. 4 间奏曲
- Op. 5 即兴曲 (1833年版)
即兴曲 (1850年版)
- Op. 6 大卫同盟舞曲
- Op. 7 练习曲 (1830年版)
托卡塔 (1834年版)

第二卷

- Op. 8 快板
- Op. 9 狂欢节
- Op. 10 帕格尼尼练习曲
- Op. 11 升F小调钢琴奏鸣曲
- Op. 12 幻想曲集

第三卷

- Op. 13 交响练习曲 (1837年版)
交响练习曲 (1852年版)
- Op. 14 无乐队协奏曲 (1836年版)
大奏鸣曲 (1853年版)
- Op. 15 童年情景
- Op. 16 克莱斯勒偶记

第四卷

- Op. 17 幻想曲
- Op. 18 阿拉伯风格曲
- Op. 19 花之歌
- Op. 20 幽默曲
- Op. 21 新事曲
- Op. 22 G小调钢琴奏鸣曲
- Op. 23 夜曲

第五卷

- Op. 26 维也纳狂欢节
- Op. 28 浪漫曲三首
- Op. 32 谐谑曲、吉格舞曲、浪漫曲
与小赋格曲
- Op. 68 少年曲集
- Op. 72 赋格四首
- Op. 76 进行曲四首
- Op. 82 林地之景

第六卷

- Op. 99 彩色的叶子
- Op. 111 三首幻想曲
- Op. 118 三首少年钢琴奏鸣曲
- Op. 124 纪念册页
- Op. 126 七首小赋格形式的钢琴小品
- Op. 133 早晨的歌
- Anh. F25 练习曲集 (贝多芬主题练习曲集)
- Anh. F39 主题与变奏曲 (幽灵变奏曲)

前言

我们以六卷本的形式呈现了罗伯特·舒曼(Robert Schumann, 1810~1856)的所有钢琴独奏作品,这是自1879~1893年克拉拉·舒曼(Clara Schumann)编辑的完整版问世以来的首部评注版全集。包括38个作品,按作品编号升序排列(两首无编号的作品排在第六卷的最后)。尽管这种排列方法未严格遵循创作时间顺序,打破了按体裁和系列所进行的分类,但这样的编排至少便于人们快速检索。

第六卷收录了Op. 99~133,以及舒曼本人并未准备出版的两首变奏曲[Anh. F25和Anh. F39,作品编号出自麦科克尔(McCorkle)编撰的《舒曼作品编目》(*Schumann Werkverzeichnis*)]。众所周知,舒曼最早出版的23首作品都是钢琴作品,因而本全集的前4卷便是依照作品的创作年代来编排的,尽管这种编排方法将会把相同体裁的作品彼此分开。不过,本全集第五卷和第六卷并未按照创作年代来编订作品。

彩色的叶子 Op. 99

钢琴作品在19世纪时很受人们喜爱,由于在当时,钢琴便是乐器的代名词,因此各家出版社纷纷要求舒曼创作新的钢琴作品也就不足为奇了。特别是在他1848年出版的《少年曲集》(*Album für die Jugend*, Op. 82)大获成功之后,人们对他作品的兴趣也自然变得愈发浓厚。《少年曲集》的成功似乎鼓舞着舒曼去创作更多的钢琴作品,因而他最终又有7部钢琴作品先后问世:《林地之景》(Op. 82),《四首进行曲》

(Op. 76),《幻想曲》(Op. 111),《少年钢琴奏鸣曲3首》(Op. 118),《小赋格》(Op. 126),《早晨的歌》(Op. 133)以及《幽灵变奏曲》(Anh. F39)。

为了应付各家出版社的要求,舒曼也选用了一些老作品。在完成他各部曲集的过程中,尤其是在1830~1839年间,舒曼曾为曲集新创作了一些作品,但在出版前从曲集中删除了。在1850年的12月,他决定用这些作品和另外一些创作于1841~1843年间的作品,共同拼凑成一部曲集。

这部曲集的名字原本为《弃作》(*Spreu*),它的名称显然不同于舒曼早期创作的那些命名规范的曲集。从1850年12月24日和25日舒曼在《家庭记事本》(*Haushaltbuch*)中记载的内容来看,他无疑正忙着为曲集挑选作品。在后来写给身居埃尔伯费尔德(Elberfeld)——即今天的伍珀塔尔(Wuppertal)——的出版商阿诺尔德(Arnold)的信中,他提到原本共收集了“约30首小品”。通过这个并不准确的表述,我们可以假设舒曼所指的是最后出版在《彩色的叶子》(Op. 99)和《纪念册页》(Op. 124)两部曲集中的34首作品。舒曼可能设想过把这些作品分成3个曲集,因为作品Op. 99原先只有12首作品,而非14首。作曲家本人可能在出版前审稿时又删去了一部分作品。如今已经很难判断他为《彩色的叶子》和《纪念册页》这两个曲集选曲的标准究竟为何了。作品Op. 99中的乐曲大约是按照从易到难的顺序编排的,但这个原则并没有自始至终贯穿整部曲集。由于各首乐曲有着非常不同的音乐个性,保守地说它们之间并没有内在的联系。

当舒曼在1851年4月24日和阿诺尔德联系关于曲集第一部分时,

“弃作”这个名字仍然未变,但是出版商认为它太消极了。在5月1日的回信中,阿诺尔德说他“强烈地确信这样一个名字对作品是不利的,不光是在出版时,而是一直如此。”舒曼在1851年5月30日回信说:“在仔细考虑这件事后,我想出了‘五彩缤纷的叶子’这个名字。我也觉得原来那个名字不对,但是我之所以选用它,是因为起先这个曲集里大约有30首小品。”在阿诺尔德同意出版后,舒曼在6月7日的信中提出了他的条件(酬金25金路易)并于6月14日发去了刻板者用稿。出版的过程比当时正常出版的耗时要长。舒曼在11月才收到最终的校样,而直到12月11日,阿诺尔德才把首份清样寄往杜塞尔多夫。

这首作品同时以曲集和单曲形式印刷出版。但这并非是一开始就如此计划的。阿诺尔德在1851年6月19日写给舒曼的信中提到,这个版本原先“有对比的两部分,第一部分包含8首小品,第二部分包含6首较复杂的作品”。为了与曲集名称相吻合,在舒曼要求下,单曲的封面被印制成和乐曲音乐个性相符的各种颜色(参见《舒曼书信集》之三,第五册,赫鲁斯维特·达门(Hrosvith Dahmen)和托马斯·希诺夫茨克(Thomas Synofzik)编,科隆,2008年,第93~110页)。在每首乐曲的曲名旁边,都标有添加着圆括号的日期——即每首乐曲的创作年份。但是这些日期并不一定完全准确,因为舒曼并非永远记得作品真正的创作时间,特别是那些早期作品。舒曼研究者花费了大量时间和精力来考辨这14首作品的出处。以下是对各首乐曲的研究结果:

3首小品

初版中标注的1839年这一创作

时间有误,因为这三首作品在1838年12月时便已创作完成了。舒曼在12月21日的日记中写道:“写了几首美丽的曲子,头两首是夜曲,18日还创作了一首A大调的作品。”三天前,他把后面这首乐曲作为圣诞礼物送给克拉拉,题为“祝福。1838年平安夜赠于我心爱的未婚妻”。克拉拉在26日感谢他道:“亲爱的罗伯特,非常感谢你可爱真诚的礼物。这是最好的礼物,因为它源于你心中。”

纪念册页之一、新事曲、进行曲与夜曲

初版中这几首作品的创作日期分别为1841年、1838年、1843年和1841年。由于这几首乐曲没有存世手稿,因而它们的信息无法核实。1853年克拉拉·舒曼用《纪念册页之一》的主题创作了变奏曲。1855年约翰纳斯·勃拉姆斯也做了同样的事情。

纪念册页之二与纪念册页之四

初版中这两首作品的创作日期都是1838年。舒曼在同一页纸的正反面写了这两首曲子。题目分别为《海市蜃楼》(*Fata Morgana*, 1837)和《青春之痛》(*Jugendschmerz*, 1839)。从这两个日期的差异及其字迹外观来看,也许舒曼直到1850年才写下了这份乐谱手稿,当时他正急于为即将出版的曲集编选作品。另外,鉴于舒曼直到1840年才开始用这种16行五线谱的谱纸,这也加强了这种推测的可能性。然而和这种推测相对立的是,《纪念册页之二》里大量的修改和删减暗示这是一个新作品的手稿,而不是一个以前手稿的副本。这个问题无法得到非常确凿的解释。由于《纪念册页》(Op. 124)中几首乐曲被抄写到一张写有《童年情景》(Op.

15)中各作品起始乐段的谱纸上,并且该谱纸上标有“1837年”这一日期,因此我们认为作品Op. 99中的《纪念册页之二》的情况与之类似。不过对此我们无法证实。《童年情景》是在1838年2月或3月之后创作的,和初版上所标日期相同。初版中《纪念册页之四》的创作日期亦标注为1838年,但其有一份亲笔手稿存世,其中还包含《浪漫曲》(Op. 28 no. 2)的草稿,由手稿可见,1839年实为真正的创作年份。

纪念册页之三

初版中的创作日期是1836年。乐曲开头所用的音符 $ab-c-b$ (德国记谱体系记作 $as-c-h$),明显地提示这首作品和《狂欢节》(Op. 9)之间的联系。在《狂欢节》中,舒曼在每首乐曲开头使用音符 $ab-c-b$ 或者 $ab-c-e\flat-b$ 来向他的未婚妻艾妮斯汀·冯·弗里肯(Ernestine von Fricken)致意——这些音名拼写出了艾妮斯汀居住的城市阿什(Asch)。但由于《狂欢节》创作于1834~1835年冬,所以初版中《纪念册页之三》的创作日期很可能有误。

纪念册页之五

初版中的创作日期是1838年,舒曼在作品《作于保利娜·加西亚题词簿》(*In Pauline Garcia's Stammbuch*, 1838年8月)中的亲笔书写内容可对此加以印证(见版本评注)。

前奏曲

初版中的创作日期是1839年,舒曼亲笔手稿中的标题“前奏曲,作于1839年10月”可对此加以印证。手稿中还有一首舒曼没有完成的《降B小调赋格》的草稿。

谐谑曲

初版中的创作日期是1841年。这首作品是一个交响乐乐章的钢琴改编版。在创作《降B大调交响乐》(Op. 38)、《D小调交响乐》(Op. 120)的初稿、以及题为《序曲、协奏曲和终曲》(Op. 52)的交响作品期间,舒曼于1841年9月26日写信给爱德华·克吕格尔(Eduard Krüger),称自己的创作欲被完全“点燃了”,他继而又于9月开始创作一部新的交响乐,但其最终也只进行到草稿程度。其中只有谐谑曲乐章是完成的,尽管它只有钢琴版本。

快速进行曲

初版中的创作日期是1849年。这首乐曲和《4首进行曲》(Op. 76)是同时创作的,也即在1849年革命之后。它和作品Op. 76之3、4两首进行曲一起抄写过来,但是在手稿上用红笔和铅笔划掉了。

人们一直未曾找到这首乐曲的题献者玛丽·波茨(Mary Potts)的资料。在1851年6月15日或16日的一封信中,舒曼告知了她题献的事情:“您很快会收到一些题献给您的作品。希望您看到它们时,能够回忆起您向我敞开心扉分享音乐的时刻。”奇怪的是,舒曼在9月27日写给阿诺尔德的信里,要求他“必须把献词删去”。但是,此时曲名已经刻到了刻板上了。阿诺尔德提议对题献词进行修改而非彻底删去,因为就如他在10月23日写给舒曼的信中所说那样,彻底删除题献词是“不妥当的,因为整个标题页的版面都会受到影响”。最终,题献词按原计划完整保留了下来。

就听众对舒曼作品的接受度而言,舒曼早期辉煌的钢琴作品迟迟得不到大众的认可和追捧,但《彩色的

叶子》和紧随其后的《少年曲集》却立刻受到了人们的热烈欢迎。1855年4月4日,阿诺尔德给在恩德尼希(Endenich)的舒曼写信称:“通过您的作品我获得了巨大成功,非常幸运我能拿到您的作品。我已经在《彩色的叶子》上获得了相当可观的收益,并且《纪念册页》也开始受到大家的欢迎。”

3 首幻想曲 Op. 111

1849年12月,舒曼被任命为杜塞尔多夫音乐协会指挥,接替费迪南德·希勒(Ferdinand Hiller)的职位。1850年9月初,他携全家搬到了这座莱茵河畔的城市。尽管他受到了当地人的热烈欢迎,并在就任初期也取得了一些成功,但是临近第一个音乐季的尾声时,他感觉周边对自己态度发生了一些变化。在1851年3月13日《“莱茵”交响曲》首演后,报纸上第一次出现了对他公开的批评,尽管这个作品获得了巨大成功。舒曼被这次批评深深地伤害了,他开始计划离开杜塞尔多夫。面对这种令人沮丧的情况(接下来几年也未好转),或许是为了转移自己的注意力,舒曼全身心地投入到作曲上,并创作了大量新作品。

《3首幻想曲》(Op. 111)写于1851年8月中旬,舒曼在刚刚结束了长达几星期的旅行后不久便创作了这套作品——他乘船从波恩到巴塞尔(途径海德堡和巴登—巴登),然后又从巴塞尔到日内瓦湖和夏蒙尼。根据克拉拉的日记,她和舒曼把源自杜塞尔多夫的烦恼抛在了脑后,在旅途中他们的心情十分舒畅。8月5日,他们回到杜塞尔多夫,仅几天后舒曼的《家庭记事本》上就出现了以下几条简短的记录:“钢琴作品:激动的快板”(8月13日)、“第二首钢琴作品”

(8月15日)、“第三首钢琴作品”(8月22日)。因此尽管我们诚然可以把莱茵河旅行和这几首作品相联系,但我们也不能忽视这样一个事实:即除了柔美的第二首乐曲外,其余两首并不能和这对夫妇度假时无忧无虑、兴高采烈的心情相匹配。9月15日,克拉拉在她的日记中写道:“R(代表罗伯特·舒曼)创作了3首严谨却又热情洋溢的钢琴作品,令我异常欣喜。”这种描述恰如其分地体现了这3首作品的本质特征。《3首幻想曲》(Op. 111)显然是舒曼晚期创作中最富于灵性的作品之一。

这3首新作品的曲名迟迟未定。舒曼在《创作计划簿》(*Projectenbuch*)中称它们为“浪漫曲或幻想曲”。在他和C.P.彼得斯出版社的书信往来中,他先称它们为“浪漫曲”(1851年8月22日和9月27日),后来又简称为“钢琴曲”(1852年3月3日)。这和最初刻板上书名页的设计是一致的。出版社认为这样的曲名太普通了,最终以《3首幻想曲》的名称出版。正式出版时间为1852年7月初。

这首作品是献给罗伊斯-克斯特里茨(Reuß-Köstritz)公主的,她是罗伊斯-克斯特里茨伯爵(1851年成为王子)的夫人。1840年舒曼还将《3首浪漫曲》(Op. 28)题献于她。在作品Op. 111的出版过程中,根据刻板者用稿来看,给公主的题献词最初是以书名页的副标题的形式书写的,也就是在“浪漫曲”这个曲名被放弃很久以后。但无论如何,我们仍然可以猜测这个献词和原先浪漫曲的献词之间隐含的联系。这也符合舒曼喜欢故意把事情搞复杂化的作风。尽管存在着风格上的差异,这3首乐曲以其快速(热情地)—慢速(抒情地)—快速(非常强调地)这种结构呈现了和《3首浪漫曲》(Op. 28)

相同的、富于戏剧性的创作手法。

3 首少年钢琴奏鸣曲 Op. 118

在《少年曲集》(Op. 68)获得巨大成功后,舒曼明显地感到需要创作更多以教学为目的的作品。这恰巧体现了他的想法和当时时代的需求是合拍的。一系列作品迅速出现了:1849年问世了《少年艺术歌曲集》(Op. 79)和《12首儿童/少年四手联弹钢琴曲》(Op. 85),紧接着是四手联弹《舞会场景》(Op. 109),和1853年的四手联弹作品《6首简易舞曲》——后来以《儿童舞会》(Op. 130)的名称出版,还有本书中的《3首少年奏鸣曲》(Op. 118)。这些作品都未能达到或超越《少年曲集》所获得的成功。从一开始,这些奏鸣曲就不是为用于演奏而创作的,虽然舒曼计划把这3首奏鸣曲作为教学作品,但它们在教学方面也没有被广泛采用。1853年7月15日,在一封写给汉堡出版商舒伯特的信中,舒曼强调它们是“写给那些正在从简单曲目过渡到较大难度曲目的琴童们。”他还说自己确信这些曲子“会像《少年曲集》一样热销。”但6天后,当他把谱稿寄给出版商时,针对这几首奏鸣曲和作品Op. 68,他作出了以下注解:“这里是3首奏鸣曲。它们和《少年曲集》完全不同。孩子们必须循序渐进地过渡到大型作品,而这几首作品正是用来达到这个目标的。”

根据《创作计划簿》上的记录来看,舒曼在1849~1851年间已经计划创作“两首儿童奏鸣曲”了。但是直到1853年夏天,他一直未曾着手写作这几首小奏鸣曲。根据《家庭记事本》中6月11日~24日的记录来看,在6月11日/12日他完成了第1首,叫作“儿童奏鸣曲”[*Kindersonate*,此时还未创作《玩偶摇篮曲》(*Puppenwiegenlied*)],

此作品稍后创作于8月5日,见下文],6月15日完成了第2首的第一乐章,次日完成“卡农及第3首小曲”。第2首奏鸣曲(也叫儿童奏鸣曲)完成于6月19日,在6月24日第3首奏鸣曲也完成了。

在弹奏过这些新作品后,克拉拉在7月2日的日记中称它们是“给现实中不存在的琴童们”所写的儿童奏鸣曲,言下之意是这些作品对孩子来说太难了。也许正因如此,1853年时舒曼在他的作品目录中,赋予了《奏鸣曲》Op. 118 一个新的概念:“G大调儿童情景为钢琴而作——两首简易少年奏鸣曲。”上述提及在7月21日写给出版商舒伯特的信中,他甚至索性不再将第2首和第3首看作是奏鸣曲形式:“此外,由于我对这些奏鸣曲乐章的特殊处理,它们可以作为独立的作品出版。”

这些奏鸣曲是献给舒曼3个年龄较大的女儿的。一般来说人们会认为这3首乐曲用音乐语言呈现了3个孩子的特点,同时也表现出作曲家的父爱之情。在舒曼生命的最后几年,首位舒曼传记作家约瑟夫·冯·瓦西耶列夫斯基(Joseph von Wasielewski)和作曲家本人十分亲近。据他所说,舒曼缺乏那种“长期深度关注”自己孩子的天性。但是我们可以从各种资料中了解到他非常关心孩子的成长,包括他们个性和音乐上的发展,或许他的关心程度已经超出了其他19世纪传统中产阶级家庭中的父亲。甚至在恩德尼希(Endenich)的精神病院,他还多次写信询问孩子们的情况。舒曼从1846年2月开始写的《我们孩子的小回忆录》(*Erinnerungsbüchelchen*

für unsere Kinder)是他对孩子们关爱的有力证明,其中描述了作品题献的3个孩子的特点:

玛丽(Marie, 1841~1929):“活泼开朗的个性,温顺,容易接受温和的教导,可爱,本性善良,有爱心[……]。玛丽的音乐才能越来越明显,她显示出(对音乐的)享受和热爱,有很好的听力和记忆力。”

埃莉泽(Elise, 1843~1928):“顽固,非常任性,常常挨揍[……]但有时会欣喜若狂[……]也常常变得孤僻,好像在沉思些什么[……]。这小家伙也很喜欢音乐。”

尤丽叶(Julie, 1845~1872):“尤丽叶发育得比较缓慢,可能是因为哺乳过晚的原因。直到13个月大她还不会走路,而且除了‘爸爸’什么也不会说。但是音乐对她影响很大[……]。总的来说像棵柔弱敏感的小植物。”

按照惯例,舒曼一写完新作品就开始找出版商,这次他找到了汉堡的尤利乌斯·舒伯特。由于舒伯特从《少年曲集》上获得过巨大成功,他毫不犹豫地接受了这个新作品,并把它看作是前者的延续,而且深信不疑能取得同样的成功。有趣的是,7月31日他向舒曼提出一个要求:“请为第1首奏鸣曲再提供一页乐谱(换言之一个乐章)——这样一来,3部奏鸣曲就有12首乐曲了,以后能单独出版[……]就一页,什么都行——反正把那个不吉利的数字11给我去掉!”^① 不可思议的是,舒曼毫无异议地接受了这个建议,两天后就写出了《玩偶摇篮曲》并于8月7号寄给了他。

最终,舒曼和出版商舒伯特为作

品标题发生了争执。争端始于舒伯特8月8日的信件:“将12首作品放到3部奏鸣曲中这一做法——对我来说,当然也对公众来说——是不恰当的。请您无论如何为每首曲目取一个名字。”如舒伯特所说,前两首奏鸣曲的第一和第四乐章,以及第三奏鸣曲的第二乐章,就好像在“哭泣着求父亲取一个名字。所以我(这个要把该乐谱卖给全世界孩子们的人)诚恳地请求您”。更多的书信往来显示,当时只有前两首奏鸣曲的中间乐章及第三首奏鸣曲的最后两个乐章有名字。其他乐章只有德文的演奏提示,例如“欢快地”(Lebhaft)、“活泼地”(Munter)和“有表情地”(Ausdrucksvoll)。舒曼最终答应了出版商的请求,并为第一首和第二首奏鸣曲的结尾乐章“创造”了新的曲名。他用“快板”(Allegro)来命名每首奏鸣曲的第一乐章,又用“行板”(Andante)来命名第三首奏鸣曲的第二乐章。这些都是“传统”的奏鸣曲乐章的标题。

尽管在1853年10月20日时,舒伯特就在《音乐世界风向标》(*Signale für die musikalische Welt*)杂志上为这首作品的出版进行了宣传,而且舒曼也在8月初寄去《玩偶摇篮曲》时提醒了他的出版商“最好能让这几首奏鸣曲出现在圣诞节之前”,但这部作品的出版还是延迟了。莱比锡的刻板者佩茨(Paetz)直到11月才提供校样。舒曼在11月20日哀叹道:“看来在圣诞节前完成全部3首奏鸣曲的出版几乎是不可能的[……]。刻板者除了一首小小的奏鸣曲之外什么也没给我。[……]这个校样中有那么多错误,校对一次都不够。”(引

^① 这封信和以下几封信引自郭若明(音)《构思儿童音乐——舒曼“迷人的”晚期风格新论》,《音乐学杂志》第80卷/第1期,2008年[Roe-Min Kok, *Negotiating Children's Music. New Evidence for Schumann's "Charming" Late Style*, *Acta Musicologica* LXXX/1, 2008.]

自《舒曼作品编目》,第502页。)最终,在1853年圣诞节前夕,这部作品终于出版了,但是很明显已经错过了节日礼物的销售旺季。

这个糟糕的开始预示着之后的重重问题。各种音乐杂志均未刊登一篇关于这部作品的评论。为了提高它的知名度,舒伯特在1859年把这3首奏鸣曲加入了《少年曲集》,作为其第3册,称之为“卷三:3部奏鸣曲,包含12首中型作品,为程度较深的演奏者而作”。但是他的努力都是徒劳。这种情况着实令人惋惜,因为这3首奏鸣曲强烈地散发着舒曼独有的特质,它们充满魅力,富有精神上的表现力。每个乐章都有旋律上、节奏上及和声上的微妙之处,是理想的家庭演奏作品。然而,尽管舒曼的初衷是把它们用作为教学曲目,但在实际教学中,它们的使用频率是非常有限的(可能第2首和第3首可让程度较深的学生演奏)。

纪念册页 Op. 124

前文所述关于《彩色的叶子》(Op. 99)的评注大体上同样适用于《纪念册页》(Op. 124):据此推测(但未必确凿),在这两部作品的初版中,标题后圆括号内的年份所指的应该是其创作的时间。《纪念册页》中最先创作的乐曲,即第1、3、12、13和第15首,大致作于1832~1833年间(在初版中所标注的年份均为1832年)。第3、12及第13首的写作或许缘于一套酝酿中的曲集,该曲集的标题为《十二首蝴蝶风格的滑稽曲》(*XII Burlesken nach Art der Papillons*)。这至少可视作两份现存的第3首乐曲草稿中“蝴蝶”(Papillon或Papillote)一语之意。

据初版所示,第2、4、11及第17首乐曲应当创作于1835年。第2首

乐曲构成了《以贝多芬主题创作的自由变奏曲式练习曲》(*Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven*)的一部分,该曲直至1976年才由罗伯特·明斯特(Robert Münster)出版。相比之下,第4、11和第17首的动机材料(第4首的 $a-d\sharp[=eb]-c-b$,第11首的 $a-eb-c-b$,以及第17首的 $ab-c-b$)则显然与《狂欢节》(Op. 9)有关(参见上文“作品Op. 99”下方的《纪念册页之三》)。舒曼起初可能也打算将第17首乐曲囊括在上文提及的《十二首滑稽曲集》内。

第5和第7首乐曲很可能均创作于1836年,而初版中标注的时间分别为1838年和1836年。然而,这两首乐曲的创作时间在某些底本中却不一致:第5首的时间在《婚书》(*Brautbuch*)中标注为“1838年3月”,而第7首在一份流传下来的清样上标注的是“1837年10月20日”。就第8首而言,在该曲的一张草稿上同时还写有《幻想曲集》(Op. 12)第1首的草稿,舒曼将此手稿作为礼物赠予友人恩斯特·施佩林(Ernst Sperling),上面写着“1837年7月29日于莱比锡”及题献辞。既然如此,这一日期有可能也表明了该乐曲的创作时间(初版所标注的时间也是1837年)。同年,《纪念册页》的第10首乐曲创作完成,可见于上文提及的《婚书》中,时间为“1837年10月”(初版中为1838年)。

《婚书》中还包含有第9、18和第19首乐曲,前两首注为“1838年3月”,而最后一首则为“4月22日”,且未注明年份(可能是1838年,但也有可能要晚至1839年)。第14首乐曲《幻影》作于1838年11月。在初版中,第9、14和18首标注为1838年,第19首则为1839年。

直到将近三年之后,舒曼才写下了《纪念册页》中可谓最广为人知并时常演奏的乐曲:《催眠曲》(*Schlummerlied*,第16首)。同样,又是在一篇日记中这首乐曲被提及,这一回是在克拉拉·舒曼的日记中。在1841年末的日记里(此时的日记是与罗伯特共同记写的),在回忆起庆祝圣诞节的情形时,她写道:“他还送了我我和我的小玛丽一份礼物——他在圣诞日下午写下的一首悦耳的摇篮曲。”最后,《小摇篮曲》(第6首)很有可能是舒曼在1843年4月25日受次女埃莉泽降生之喜而写的。

二十首乐曲中的最后一首——《卡农》同时也是该曲集中最晚写就的一首,作于1845年,同各首为带脚键盘的钢琴和管风琴而写的作品大致创作于同一时期。在流传下来的一张草稿纸上写有《为带脚键盘的钢琴而作的练习曲集》(Op. 56)中第5首的几份草稿。

鉴于各首乐曲来源纷繁复杂,我们对《纪念册页》在音乐内容上大相径庭、在演奏者中受欢迎程度不同的现象无须感到惊奇。其中一些乐曲渗透出舒曼早期的情感天赋,另一些则显得平淡无奇。由于起初有人认为它们不具出版价值,从而使整套作品蒙上了一层阴影,直至约10到15年后才重新得到人们重视,并被整理出版。即便如此,作为开启舒曼音乐世界及其钢琴音乐特征的一扇大门,这套作品仍是极富价值且耐人寻味的。

7首小赋格形式的钢琴小品 Op. 126

晚年的舒曼将精力日益转向古典主义和巴洛克时期(尤其是后者)的曲式和体裁。1852年2月至3月间,他创作了作品《弥撒曲》(Op. 147),

随后又写了《安魂曲》(Op. 148),两部作品都含有长篇的对位段落。1853年初,舒曼为巴赫的《小提琴奏鸣曲与帕蒂塔》配写了钢琴伴奏(WoO8),而3月至4月间,他又为《大提琴组曲》写了钢琴伴奏(《舒曼作品编目》,Anh. O2)。看来,在这一时期,巴赫的音乐占据了舒曼家庭音乐活动的中心位置,例如在5月3日的《家庭记事本》上写有:“克拉拉精彩地诠释了巴赫赋格曲[Op. 60]。”而创作于1853年5月底至6月初的《7首小赋格形式的钢琴小品》(Op. 126)同样也证实了舒曼对巴赫的密切关注。据勃拉姆斯于1855年2月23日至24日间从恩德尼希写给克拉拉的一封信记载,即便是在精神病院里,这位患病的作曲家还在“创作赋格”,但这些作品却没能保存下来。

我们对作品Op. 126中各段来源的充分了解,大都源于《家庭记事本》中的各条记录:“对位活动”(5月27日);“小赋格”(5月28日;在亲笔手稿中,第1首小赋格的日期标注为“1853年5月28日”);“小赋格”(5月29日;在亲笔手稿中,第2首小赋格的日期标注为“1853年5月31日”);“小赋格”(6月1日);“小赋格”(6月3日);“第5首小赋格”(6月6日);“克拉拉演奏了这些赋格”(6月7日);“我的43岁生日,太开心了!跟孩子们一同去本拉特和埃勒尔旅游。真是高兴”(6月8日);“第6首小赋格”(6月9日);“第7首小赋格”(6月10日)。

舒曼在《创作计划簿》中照常将写完的作品列出,从中可见下面这条十分有趣的记录,它反映出这些小赋格的构思:“从5月28日到6月9日:

为钢琴而作的6-7首小赋格。”划去的数字6说明他原本想以第6首小赋格作为整部作品的结尾,这样做或许是为了效仿巴赫的6首《奏鸣曲与帕蒂塔》和6首《大提琴组曲》,先前这些作品曾牢牢占据着他的脑海。克拉拉的一篇日记中进一步确认了该作品原本仅仅是由6首乐曲组成的,这篇日记是克拉拉·舒曼的传记作者利茨曼所公布的,遗憾的是上面没有记载确切日期。日记中写道:“6首钢琴小品,以赋格曲式写成。它们都是规范的赋格,却又如此别具一格!其中的4首是如此忧郁伤感,另两首又是那样活力非凡。”这样看来,第7首小赋格是稍后创作的,即便它的创作时间可能只比第6首晚1天。

最后一首乐曲是后来才补上的,这一点倒是有些令人意外,因为只有通过这首乐曲才能使整套作品成为一组在调性上、主题上都很完整的套曲。第7首回归了第1首和第5首的调性,如此一来便完成了整部作品的调性排列(a-d-F-d-a-F-a)。与此同时,正如米夏埃尔·施特鲁克(Michael Struck)在他的著作《尚存争议的舒曼晚期器乐作品》^①(汉堡,1984年)中所揭示的那样,最后这首乐曲与第1首小赋格间还存在着主题上的关联,至少在创作时间上是很接近的。作品Op. 126的亲笔手稿中还有5首附加的赋格开头,它们均未完成创作。

1849年11月19日,当舒曼将《四首赋格》(Op. 72)寄给位于奥芬巴赫的出版商安德烈(André)时写道,他希望这些小品“别被看成枯燥的赋格曲式[……];它们是性格小品,至少我认为是这样的,只是以较

为严格的曲式写成的。”这样的描述当然也适用于Op. 126的那些小赋格,相比Op. 72而言,舒曼更加有效地结合了这两种创作原则。无论如何,他将两种理念结合于同一标题中的做法绝非偶然。

1853年9月3日,舒曼将作品Op. 126连同《纪念册页》(Op. 124)的刻板用稿一起寄给了位于埃尔伯费尔德(Elberfeld)——即今天的伍珀塔尔(Wuppertal)的出版商F. W. 阿诺尔德(F. W. Arnold),两部作品都立即得到采用。但随后,发生了一件舒曼作品出版史上绝无仅有的事情:1854年2月24日,舒曼在写给阿诺尔德的信中建议道:“望准许为盼。鉴于这些作品在总体上具有忧郁伤感的性格,我希望您不要出版那些小赋格,现奉上新近截稿的另一部作品作为替换:《早晨的歌》(Gesänge der Frühe),献给女诗人贝蒂娜(Bettina)的5首为钢琴而作的性格小品。”出版商当即采纳了这部新作,但却表示那些小赋格已经刻板,因此它们于1854年5月至6月间问世。

关于舒曼对自己作品的态度如此急转的原因,我们仅能揣测一二。在创作这部作品的时候及随后的日子里,他的内心情绪肯定不会始终是忧郁伤感的。恰恰相反,我们在《家庭记事本》中还找到了诸如“真是高兴”(1853年7月5日)、“愉快”(8月25日)、“欢乐的一天”(9月13日)云云的记录。然而值得注意的是,克拉拉在初听之下就发觉,至少那些慢速乐章是“忧郁伤感的”。

评论家们对作品Op. 126这些小赋格的反馈意见自然是不一致的,尽管他们对舒曼许多晚期作品的反

^① 原名: Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns

应也大都如此。他们屡次将作曲家精神上的疾病拿来,贸然以此作为自己对作品缺乏理解的说辞。甚至连原本一向坚定支持舒曼音乐的阿道夫·舒布林(Adolf Schubring)也将此同Op. 126联系起来,他在1862年写道:“1854年2月底,当令人歉疚的消息从杜塞尔多夫传来之时,当显露出舒曼精神错乱痕迹的《7首小赋格》(Op. 126)后来出版之时,即使是舒曼诸多的拥护者们也纷纷摇头。”然而,该作品将严格的赋格曲式同浪漫主义性格小品熔于一炉,我们完全可以将这些小赋格曲视作舒曼在创作上潜心钻研的成功例证。

作曲家并未审阅过Op. 126初版的校样,然而,由于刻板用稿现已遗失,初版也就自然成为了我们当前版本的底本,何况亲笔手稿中的记谱也太潦草,与初版也有很大出入(尤其是第5首)。因而我们应据此推论:另有一份经舒曼精心校订过的手稿被用作了刻板用稿。9月14日,舒曼从恩德尼希(Endenich)首次恢复了与克拉拉的通信之后,她马上把在这期间出版的一些作品寄给了舒曼,其中就包括Op. 126的小赋格,舒曼对此反应强烈。

该作品的题献者罗萨莉·莱泽(Rosalie Leser)是克拉拉在杜塞尔多夫最知心的女性朋友之一,她在9岁时就失明了,克拉拉在1854年3月4日的日记中写到了她(同日,舒曼被送往恩德尼希):“亲爱的莱泽又来了!对于她,以及这些日子她展现出的这份无私的友情,我用言语无法表达心中感觉,这将日复一日地延续下去[……]我们之间的这份友情只有上帝心中才会懂得。”在后来的岁月中,她们依然保持着密切的交往。罗萨莉·莱泽于1896年去世,与克拉拉·舒曼逝于同年。

早晨的歌 Op.133

《早晨的歌》这一标题源自罗伯特·舒曼的《创作计划簿》,从中可见如下记录:“作品(计划)/早晨的歌。致狄欧蒂玛(An Diotima)。”该记录写于1849年至1851年之间,遗憾的是,更加确切的日期已无法查明。附加的“致狄欧蒂玛”一直保留到这部作品——即后来的Op. 133——开印前不久。甚至可以说,它几乎是最先出现的,因此我们不应将其理解为题献辞,而当视其为副标题的一种类型——类似于《致克洛埃》(An Chloë)、《欢乐颂》(An die Freude)和《月亮颂》(An den Mond)等诗歌的标题。舒曼在弗里德里希·荷尔德林(Friedrich Hölderlin)的著作中读到了狄欧蒂玛这一人物形象,荷尔德林为自己全部8首诗歌起了“致狄欧蒂玛”或仅为“狄欧蒂玛”的标题,而在他于1797年至1799年间出版的两卷本小说《许佩里翁》(Hyperion)中,荷尔德林为英雄许佩里翁的心上人起了狄欧蒂玛这个名字。在舒曼的那个年代,荷尔德林的诗歌已不复广为人知了。

1853年11月24日,当舒曼将创作完成的作品手稿寄给约瑟夫·约阿希姆时,约阿希姆对“致狄欧蒂玛”的标题茫无头绪,他不得不询问:“它们[指《早晨的歌》]所题献的这位女神让我绞尽脑汁。狄欧蒂玛!她是谁?就连约翰内斯[·勃拉姆斯]也不知道,所以现在我们只好来请教您了。”舒曼应当是向约阿希姆亲口解释过的,不管怎么说,约阿希姆后来曾设想写作一部“许佩里翁”交响曲。这样看来,舒曼可能跟约阿希姆谈到过,荷尔德林的小说是他标题“致狄欧蒂玛”的主要原型。另一个作品内部的细节也同样指证了这一点:众所周知,舒曼喜欢在音乐作

品中安插一些含有特定姓名的音符,米夏埃尔·施特鲁克在他多部涉及《早晨的歌》的著作中揭示出,个别乐曲中的主要动机和动机雏形基于四个音名d-a-h[b]-e,它们包含在“DiotimA”(狄欧蒂玛)和“HypErion”(许佩里翁)这两个名字中。

因此,为助于理解《早晨的歌》起见,《许佩里翁》是值得推荐各位一读的,虽然我们并不强求。该小说的主旨是实现一个美好的新世界。当舒曼原先将“致狄欧蒂玛”作为Op. 133的主标题时,或许正是这一人物以及她与小说《许佩里翁》主人公之间的关系,对舒曼作品的创作观念起了至关重要的作用。1853年10月,当舒曼最终将他(已写进《创作计划簿》)的构思付诸实施之时,作为标题的“致狄欧蒂玛”尚在。根据《家庭记事本》中的一项记录,这部作品完成于10月18日。克拉拉的日记里有这样的记录:“罗伯特创作了5首《晨歌》——又是一批极富新意的曲子,但却很难把握,因为其中描绘出一种十分别样的情境。”这番话尽管听起来颇有所保留,但此后克拉拉一定常在私人圈子里演奏这些乐曲,因为在写给不同人的许多信中,舒曼都说过他自己是多么希望他们能够听听克拉拉演奏的这些乐曲。

1854年2月24日,就在舒曼开始出现幻听症状后不久,他将这部作品的刻板用稿寄给了位于埃伯菲尔德(今伍珀塔尔)的出版商阿诺尔德,该样本由舒曼位于杜塞尔多夫的抄谱员彼得·富克斯(Peter Fuchs)誊写,并由舒曼本人校对,舒曼写道:“这些音乐小品描绘了晨时渐临渐进的感受,却比绘画更具情感表现力。”(参见《小赋格》Op. 126评述中源自该信的引述)

将这些小品描述为“晨时渐临

渐进的感受[……]却比绘画更具情感表现力”,这几乎是完全摘引了贝多芬在《田园交响曲》曲首的题辞,别的不说,这显然是在谈及古典主义时期。舒曼用这样的做法表明,他的美学态度已转向了这一时期,这对于正确理解他的晚期作品有着重大的意义。

到此时,这部作品的受献者成为了贝蒂娜·冯·阿尼姆(Bettina von Arnim),与此同时,副标题“致狄欧蒂玛”也不见了,舒曼或许是想把作品与诗歌的关联隐藏起来。这一点也与下面的情况完全吻合,即舒曼在为作品的出版做准备的过程中,甚至考虑过删去第1首乐曲:在一个粘贴上去的标题上,后来加上的“5首为钢琴而作的小品”处原先写的是“4首”,而舒曼在乐谱第1页的左上方写了“第1首乐曲不要发表”,然后又将这一说明划去了。除非是他有意想隐藏,否则特意删去第1首乐曲的做法就会变得令人难以置信,因为该曲与“狄欧蒂玛”和“许佩里翁”的主题动机有着密切的关联。再者,从某种程度上说,在其后的乐曲中,对这一动机的多处暗示也会因此而缺乏重要的参考依据。

出版商立刻采用了这部新作,并答应了舒曼支付酬金的要求。但《早晨的歌》的出版却拖延了很长时间。尽管阿诺尔德于1854年3月底就在《音乐世界风向标》杂志上为这些小品进行了宣传,它们却直到1855年11月才问世。导致延迟的原因很多,首要的原因很有可能是舒曼搬入恩德尼希精神病院一事。他周围的人都被这件事弄得手足无措,也没人弄得清该拿这些尚未发表的作品如何是好。克拉拉·舒曼搁置了其中的一些。

1854年9月14日,在罗伯特恢

复了与克拉拉的通信后,他也马上问起了《早晨的歌》的情况:首先,在9月26日的一封信中,问起它们是否已经出版;再者,10月10日的信中又提到手稿——最后的这封信可能有关校对一事。该版最终于翌年问世后,克拉拉寄了一本给贝蒂娜·冯·阿尼姆,并写道:“我十分愿意为你演奏它们,只因它们既不易演奏又不易理解。它们受到那样一种深邃诗意的情绪支配,这不是每一个演奏者都能准确把握的,即便是对于一个天赋极佳的演奏家而言也是如此。”她从未在公开场合演出过这部作品——或许这也是这部作品至今仍未受到其应有重视的原因之一,正如舒曼其他多数晚期器乐作品一样。

*

以下两部作品并非由本系列《舒曼钢琴作品全集》的主编所整理,而是由罗伯特·明斯特(Robert Münster,负责《练习曲集》Anh. F25)和沃尔夫-迪特尔·塞弗特(Wolf-Dieter Seiffert,负责《幽灵变奏曲》,Anh. F39)编纂的。他们还撰写了以下导言,与单独出版的单行本相比略有删节。

练习曲集(贝多芬主题练习曲集) Anh. F25

罗伯特·舒曼的《草稿簿之四》(Skizzenbuch IV)由克拉拉·舒曼命名,并为其加上了“1831/32”的年份注释,它是一份舒曼早年习作的记录,当时他曾跟随海因里希·多恩(Heinrich Dorn)学习作曲,最重要的是,它见证了舒曼对贝多芬音乐的潜心研习。在这份手稿中,值得关注的一项是第1稿(亲笔手稿A),它的绝大部分已经完成,这是一首受贝多

芬作品启发而创作的钢琴作品,标题为《以贝多芬主题创作的自由变奏曲式练习曲》(Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema)。这是一组对钢琴演奏技巧要求极高的变奏曲,A小调的主题取自贝多芬《第7交响曲》(第二乐章),每一段变奏都由某一特定类型的音型占主导。整套作品由11首练习曲组成,第11首并未完成,而第9首只有开头的几小节呈现于世。

从克拉拉·舒曼填入的日期来看,舒曼大致于1833年写下了《贝多芬主题练习曲集》的第二版,这一次由9个乐章组成(亲笔手稿B)。这一版中的第3、6和第8首以及最后一首练习曲均未完成。在最后一首练习曲之前,还有另外几首练习曲的四个开头,并写有“以贝多芬主题为基础/为钢琴而作/献给我的女友克拉拉·维克”的标题。

舒曼最终还起草了第三稿(亲笔手稿C),标题取名《练习曲》。这份手稿的日期出自克拉拉·舒曼之手,时间同样是1833年。该作品这一稿完全是自成一体的,包括了7首练习曲。舒曼在1838年简要回顾了自1833年3月至1837年秋期间发生的几件要事,其中所提及的极有可能就是迄今为止尚不为人知的这一版本:“1835年[……]《交响练习曲》[Op. 13]及《贝多芬主题练习曲》[……]清样已于冬季制作。”据此,这份清样或许应制作于1834年至1835年间的某时。

除了其中的一首练习曲之外,这部《贝多芬主题练习曲集》一直未曾出版。不过,它们却一再萦绕在舒曼的脑海里,甚至他还为此做了一份清样,这一情况也许表明,至少他偶尔还认为这些作品有着某种重要性。然而,就在快要写完它们的时候,舒

曼似乎又从实际出版的角度出发,先去写其他钢琴作品了。只有亲笔手稿 B 中的第 5 首乐曲得到了出版,在稍作修改后,它作为《纪念册页》(Op. 124) 中的第 2 首发表,标题为《悲伤的预感》(*Leides Ahnung*, 参见关于 Op. 124 的评述)。为 Op. 124 添加的时间为 1835 年,这进一步证实了前文所述的观点,亦即 1834 至 1835 年间。

在舒曼早期的钢琴作品中,变奏曲以及变奏曲式的练习曲占有突出地位。《贝多芬主题练习曲集》展现出它与《交响练习曲》(Op. 13) 间的显著关联,尤其是 Op. 13 no. 6 和《练习曲集》第 3 首练习曲间有着特别密切的关系,虽然这与 Op. 13 中那些丰富多彩的色调还不能同日而语。不过,在舒曼的早期作品中,这部作品的重要性证明它是值得出版的,其中的某些段落着实让人联想起贝多芬,这无可置疑地反映出舒曼对贝多芬的交响曲进行了详尽透彻的研究。练习曲 A7 从《田园交响曲》的第二乐章中选取了弦乐音型。在练习曲 C7 中,左手的双音动机使人联想起《第 9 交响曲》的开头几小节,忽然又出现了一个动机,它源自《第 7 交响曲》第一乐章主要主题之一(活泼地,第 12~14 小节)。

后来舒曼对这些以变奏曲式写成的练习曲进行了程度不一的修订,新的版本逐步取代其之前的版本。版本 A 和 B 均为版本 C 的基础。这就是和版本 B 中的那首练习曲(B2) 相比,练习曲 C3 与相对应的版本 A 中的练习曲(A5) 更加相似的原因。无论是在乐章数量上,还是先后顺序

上,A、B 两个版本与创作完成的版本 C 都有所差别(标有“星号”的练习曲是以片断形式存世的。见下表)。

此次编纂将版本 C 作为底本来使用。舒曼并不会像人们一般准备付印时那样,对作品进行最后一遍的润色,他仅为诠释作品作最基本的演奏指示。两份现存的版本 A 和 B 能让我们理清大量细节、抄写错误及其他不准确处。在版本 C 的 7 首练习曲之后列出的,是前两个版本中写作完成的练习曲,这些练习曲在舒曼的《练习曲集》中未予采用。它们是源自版本 A 的第 6、7 和第 10 首,外加第 11 首练习曲,从这首练习曲的起始 5 小节起补全会相对容易些。我们从版本 B 中收录了第 3、4、5 和第 7 首(A4 可视为是早期的异体形式)。在 B3 中,舒曼在为第 7 和 8 小节添加了小节线的情况下,却没有写下音符。在此,我们根据旋律上的关联,用练习曲 C1 中的部分内容将这两小节补全。对 A11 和 B3 进行的增补以小音符形式标注。

在本版本中,我们把作为这部《练习曲集》基础的贝多芬主题印在《变奏曲》之前,它的底本是由安东·迪亚贝利(Anton Diabelli) 为双手演奏改写的《第 7 交响曲》的钢琴改编初版,由维也纳的施泰纳公司(Steiner & Co.) 出版于 1816 年。演奏者可将版本 A 和 B 中的 8 首练习曲置于版本 C 中的任意两首练习曲之间。鉴于 A6、A7、A10 和 B5 是要和下一曲不间断演奏的,我们建议它们依以下顺序弹奏(非强制要求): B5 置于 C6 之前, A7 置于 C7 之前, A6 置于 C4 之前, A10 可置于 B7 之前。

至于练习曲 A11、B3 和 B4,每两首乐曲都可被视为一对自成一体的组合,演奏者可以根据自己的意愿安排位置。之所以把 B3 排在该版本的末尾,是因为以此来结束这一整部长篇套曲或许最为合适。全部的 15 首乐曲可以按照下列顺序来演奏: C1, C2, C3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3。

主题与变奏曲(幽灵变奏曲)

Anh. F39

罗伯特·舒曼的《降 E 大调主题变奏曲》即后来俗称的《幽灵变奏曲》,创作于 1854 年 2 月,也就是舒曼被关进恩德尼希的精神病院前几周。由于在这段日子里经历了几件伤心事,这部作品的题献者克拉拉·舒曼精心守护着这部作品的手稿,该曲是她丈夫的最后一部钢琴作品。仿佛守护圣物一般,她还推辞了一切出版该曲的意愿。直到 1939 年,作品的初版才最终得以问世,它在许多方面都与舒曼的手稿不一致。

在舒曼生前的这些日子里,他产生了被一群幽灵缠绕住的幻觉,它们对舒曼奏乐,有些音乐“美妙绝伦”,有些则“令人生厌”。它们不但向他昭示了“至高无上的天启”,而且据他忧心忡忡的妻子记载,幽灵还威胁要“将他打入地狱”。2 月 17 日至 18 日晚,他声称听见了天使般的嗓音赐予他这一圣咏般的降 E 大调主题,他当即将其记下。几天之后,根据克拉拉和鲁珀特·贝克尔(Ruppert Becker) 的日记所示,可能是在 2 月 22 日至 23 日,他以同一主题创作了一组变奏曲。很遗憾,第一份草稿现只剩下单

A: 1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11*
B: 1 (= A3)	2 (= A5)	3 (= A9)*	4 (新版)	5 (新版)	6 (= A8)*	7 (= A4)	8 (新版)*	9 (= A7)*		
C: 1 (= A3)	2 (= A1)	3 (= A5)	4 (= A8)	5 (新版)	6 (= A2)	7 (新版)				

面有字的一张纸(底本 A1)。其结果是,我们无法确定在总共5个变奏中,舒曼当时写完的有几个。舒曼在2月27日完成了一份新版的《幽灵变奏曲》——克拉拉甚至说它是一份“清样”。就在写到一半时,他衣冠不整地离开家里,然后纵身跳入了莱茵河冰冷的河水中企图自杀。众所周知,他被人从河里救出又送回家里。一天之后,在如此戏剧化地中断后,他完成了这部作品,并把手稿寄给了妻子。他的妻子在前一晚遵循医嘱搬入了友人的家里。尽管不是所有段落都清晰易读(与克拉拉的说法不一致),但这份完整的亲笔手稿(底本 A2)还是得以存世,并经其所有者许可后制成摹真本,见于世界各地。

位于维也纳“音乐爱好者协会”图书馆内的勃拉姆斯藏品区还保存着这首变奏曲一份经校订的手稿副本。现已证实它出自一名杜塞尔多夫的抄谱员之手,可能是抄于1855年的3或4月,因为在1855年4月

的《家庭记事本》中,克拉拉·舒曼记有为这首《降E大调变奏曲》支付给抄谱员的费用。无论是从编辑的角度还是从文献学的观点来看,这份副本都具有极高的价值,因为它可以帮助我们辨认出舒曼在底本 A2 中偶尔会出现的潦草字迹,而底本 A2 则是本曲的直接样板。这份副本中还有大量的修改之处,其中的一些修改取代了 A2 中的相应部分,这十有八九是出自舒曼本人笔下。最后,有更多资料记录进一步证实,这份副本曾间接作为1939年初版本的样板使用。

1861年11月,约翰内斯·勃拉姆斯以这部《幽灵变奏曲》的主题创作了四手联弹作品《变奏曲》(Op. 23),将其献给了尤丽叶·舒曼(Julie Schumann)。关于此事,勃拉姆斯的传记作者马克斯·卡尔贝克(Max Kalbeck)认为,勃拉姆斯试想着舒曼妻女在演奏这首乐曲的时候,既会“因患难与共而勾起她们对命中

凄惨光景的回忆”,而“同时也会因追忆逝者那超凡不朽的艺术造诣而感到宽慰,因逝者生前亲定接班人[指勃拉姆斯——译者注]的耿耿忠心而振作起来”。1862年9月3日,克拉拉写信致谢勃拉姆斯,说她已“间或弹奏了”这首《变奏曲》,并且“从中获得了快乐”。

*

有关底本和文本的信息可参见“评注”部分。

“评注”部分中提及的所有图书馆都友好地提供了底本,以供编者和出版社使用,在此一并致谢。

恩斯特·赫特里希
2009年秋于柏林

Preface

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

The present volume – no. VI – contains opus nos. 99–133, as well as two sets of variations (Anh. F25 and Anh. F39, numbering from McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*) that Schumann did not himself prepare for publication. As is well known, the first 23 works that Schumann published were all for piano, so the first four volumes of this complete edition present a chronological unity even though the use of this system has meant separating individual works in the same genre from each other. The chronological system cannot, however, be used for the works in the concluding volumes V and VI.

Bunte Blätter op. 99

Piano pieces were very much in demand in the 19th century. Since the piano was *the* instrument of the time, it is not surprising that Schumann was approached from all sides to write new pieces for it. Interest grew even more after the success of the *Album für die Jugend* op. 68, which was published in late 1848. This success actually seems to have inspired Schumann to compose more piano pieces. In any event, the *Album für die Jugend* was followed by seven further works for piano: the *Waldszenen* op. 82, the *Vier Märsche* op. 76, the *Fantasiestücke* op. 111, the *Jugendsonaten* op. 118, the *Fughettas* op. 126 and the *Gesänge der Frühe* op. 133, as well as the “Geistervariationen” Anh. F39.

In order to be able to follow up on inquiries from various publishers, Schumann also drew on older pieces. Probably as part of the process of creating his various piano cycles, especially in the period 1830–39, he composed additional pieces that he then withdrew before publication. In December 1850 he decided to assemble a sort of album of these and other compositions from 1841 and 1843.

The title of this album was originally to have been “Spreu” (chaff), a name that immediately and unequivocally distinguished it from the early, topically unified cycles. On 24 and 25 December 1850 short entries in the *Haushaltbuch* confirm that Schumann was busying himself at that time with the selection of the pieces. As he later wrote to the publisher Arnold in Elberfeld (Wuppertal), he had initially put together “about 30 smallish pieces.” In view of this rather vague indication, one can assume that he was referring to the total of 34 pieces which were eventually published in two separate collections, the *Bunte Blätter* op. 99 and the *Albumblätter* op. 124. Schumann may even have temporarily considered dividing the pieces into three groups, since op. 99 was originally intended to comprise only 12 pieces rather than 14. The composer possibly discarded and destroyed a number of pieces when reviewing them for publication. Today, it is hardly possible to determine the criteria that might have served for the selection of the pieces for the *Bunte Blätter* and the *Albumblätter*. The pieces of op. 99 are vaguely arranged in order of increasing difficulty, but this principle was not applied consistently. Since the pieces all have very different characters, it is safe to say that no inner connection was intended.

When Schumann contacted Arnold about the first part on 24 April 1851, the title “Spreu” was still valid, but the publisher found it too negative. On 1 May, Arnold wrote that he was “strongly convinced that such a title would be fundamentally detrimental to the work, not solely upon publication, but for all times.” Schumann replied on 30 May 1851: “After giving the matter

much thought, I have come upon the title *Bunte Blätter*. I also felt that the other title was not right, but I had chosen it for the work since it had initially consisted of about 30 smallish pieces.” After Arnold agreed to publish the work, Schumann informed him of his conditions (an honorarium of 25 Louis d’or) in his letter of 7 June, and dispatched the engraver’s copy on 14 June. The publication process took longer than was usual at the time. Schumann received the final galley proofs from the publisher only in November, and it was not until 11 December that Arnold finally sent the first finished copies to Düsseldorf.

The work was printed simultaneously in a complete edition as well as in single publications. This arrangement of the pieces had not been laid down from the start. As emerges from a letter from Arnold to Schumann dated 19 June 1851, the edition was originally “to consist of two contrasting halves, of which the first would contain 8 little pieces and the second 6 more extended compositions.” In keeping with the work title, at Schumann’s request the covers of the individual editions were printed in various colours suited to the character of the respective pieces (see the relevant correspondence printed in *Schumann. Briefedition*, series III, vol. 5, ed. by Hrosvith Dahmen/Thomas Synofzik, Cologne, 2008, pp. 93–110). In the head title of the individual pieces, one finds a date placed in parentheses: this refers to the year in which it was written. These indications are not always accurate, however, for Schumann does not always seem to have remembered the correct year, especially as regards the earlier compositions. Schumann scholarship has devoted much time and effort to uncovering the circumstances surrounding the origin of the 14 pieces. Here are the individual findings:

Drei Stücklein

The date 1839 in the first edition is not entirely correct, since the three pieces had already been written in December 1838. In his diary, Schumann entered under the date 21 December: “Wrote a

few pretty things, the first 2 nocturni, on the 18th the one in A major." Three days earlier he had sent the latter piece to Clara as a Christmas gift with the inscription *Wunsch. An meine geliebte Braut zum heiligen Abend 1838* (Wish. To my beloved bride on Christmas Eve 1838). She thanked him on 26 December: "Thank you so very much, dear Robert, for your lovely, heartfelt gift – it was the most wonderful gift you could ever find for me, as it came from your heart."

Albumblatt I, Novellette, Marsch, Abendmusik

The dates in the first edition are 1841, 1838, 1843 and 1841. Since there are no surviving autographs for these pieces, the information concerning them cannot be authenticated. Clara Schumann composed variations on the theme of *Albumblatt I* in 1853; Johannes Brahms did the same in 1855.

Albumblätter II and IV

Date in the first edition each time is 1838. Schumann notated the two pieces on the recto and verso of a single sheet. The titles read *Fata Morgana I (1837)* and *Jugendschmerz I (1839)*. The different dates on the two sides of the same sheet, along with the external appearance of these dates, perhaps suggest that Schumann did not write the manuscript until 1850, when he prepared it expressly as the source for the planned album. Also lending weight to this theory is the paper ruled with 16 staves in upright format, which Schumann did not start using until 1840. Contradicting this hypothesis, however, are the many corrections and deletions in *Albumblatt II*, which tend to imply that it is a new composition autograph, and not a copy from an earlier autograph source. The matter cannot be cleared up with absolute certainty. Since a few numbers from the *Albumblätter* op. 124 have been transmitted on a sheet that contains incipits of pieces from the *Kinderszenen* op. 15 as well as the date 1837, it was believed that the *Albumblatt II* from op. 99 also belonged in this context. But this cannot be proven. The *Kindersze-*

nen were not written before February/March 1838, which corresponds to the year indicated in the first edition. The first edition of the *Albumblatt IV* also gives 1838 as its year of composition; however, there is a surviving autograph for this piece, which includes, among other things, sketches for the *Romanze* op. 28 no. 2, and thus confirms the date 1839 for the autograph.

Albumblatt III

Date in the first edition is 1836. The beginning of the piece with the letter notes *ab-c-b* (in German notation *as-c-h*) clearly alludes to the piece's connection with the *Carnaval* op. 9. In this cycle, Schumann honoured his fiancée Ernestine von Fricken by beginning all the pieces with the letter notes *ab-c-b* or *ab-c-cb-b*; these spell out the name of the town of Asch, where Ernestine lived. However, *Carnaval* was composed in the winter of 1834–35. The year given in the first edition of this *Albumblatt* is therefore most likely incorrect.

Albumblatt V

The date 1838 in the first edition is confirmed and specified by the inscription in the autograph *In Pauline Garcia's Stammbuch I August 1838* (see the *Comments* at the end of this edition).

Präludium

The date 1839 in the first edition is confirmed and specified by the heading *Präludium. October 1839* in the autograph (see the *Comments*). The manuscript also contains sketches for a fugue in *b* minor, which Schumann apparently did not complete.

Scherzo

Date in the first edition is 1841. This piece is the piano reduction of a symphonic movement. In the course of composition of the *B*-major Symphony op. 38, the first version of the *d*-minor Symphony op. 120 and the work titled *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52, Schumann, as he wrote on 26 September 1841 to Eduard Krüger, found himself completely "fired up" and had begun working on a further symphonic composition in September. This was

ultimately left in the form of a sketch. Only the Scherzo was completed, albeit solely in the present piano version.

Geschwindmarsch

Date in the first edition is 1849. The piece was written at the same time as the *Vier Märsche* op. 76, thus in the aftermath of the revolution of 1849. It is transmitted together with the two Marches op. 76 nos. 3 and 4, but was crossed out with red crayon and pencil in the autograph.

It has not been possible to find any further information about the dedicatee of the first edition, Mary Potts. In a letter of 15/16 June 1851, Schumann informed her of the dedication: "You might soon be receiving some sheets of music which bear your name. May you look upon them as tokens of remembrance of the hours which revealed to us your heartfelt musical sensitivity." Curiously, Schumann wrote to Arnold on 27 September that "he must leave out the dedication." However, the title had already been engraved. Arnold proposed changing the dedication; but to leave it out completely, as he wrote to Schumann on 23 October, "would really not be advisable, as then the entire arrangement of the title page would suffer." The dedication was ultimately left as originally planned.

It is one of the vagaries of reception history that Schumann's early, brilliant piano cycles were slow in gaining recognition and popularity, while the *Bunte Blätter* – following the success of the *Album für die Jugend* – became immediate hits. Arnold wrote to Schumann in Endenich on 4 April 1855: "I have had a great deal of success with the compositions that I was so fortunate as to obtain from you. I have already made considerable profit with the *Bunte Blätter*, and the *Albumblätter* are also beginning to find widespread acceptance."

Drei Fantasiestücke op. 111

In December 1849 Schumann was offered the post of Kapellmeister at the Düsseldorf Musikverein as successor to Ferdinand Hiller, and in early September 1850 he moved to the Rhenish city

with his family. In spite of the very warm welcome he was given, and of some notable early successes, he felt a shift in mood towards the end of the first season. The first public critique of his work as concert director appeared in a newspaper article following the first performance of the “Rheinische Symphonie” on 13 March 1851, even though the work had won great applause. Schumann was deeply hurt by this criticism and began to contemplate leaving Düsseldorf. In spite of the rather grim situation – which was not to lighten substantially over the following years – and perhaps also to compensate for it, he devoted himself intensively to his compositional work and created many new pieces.

The *Drei Fantasiestücke* op. 111 were written in mid-August 1851, immediately after a journey of several weeks by ship from Bonn to Basel via Heidelberg and Baden-Baden, and from Basel to Lake Geneva and Chamonix. According to Clara’s diary she and Robert had left the vexations of Düsseldorf behind them and were in the best of moods throughout the journey. They returned to Düsseldorf on 5 August and just a few days later one finds the following succinct entries in Schumann’s *Haushaltbuch*: “Allegro agitato for piano” (13 August); “2nd piece for piano” (15 August); “3rd piece for piano” (22 August). Thus while we can clearly draw a connection between the Rhine journey and the pieces, we cannot ignore the fact that, apart from the delicate second piece, they do not evoke the high spirits of the couple’s carefree holiday. On 15 September Clara noted in her diary: “R. has composed three piano pieces of a very earnest, passionate character which I find exceptionally delightful.” This characterisation perfectly captures the essence of the three pieces. The *Drei Fantasiestücke* op. 111 clearly number among the most felicitous inspirations of Schumann’s later years.

The title of the three new pieces was long left undecided. In the *Projectenbuch* Schumann referred to them as “romances or fantasy pieces.” In his correspondence with the publisher

C. F. Peters he spoke first of “romances” (22 August and 27 September 1851) and later simply of “piano pieces” (3 March 1852), which corresponds to the original designation on the title page of the engraver’s copy. The publisher ultimately found this title a bit too plain and the pieces were finally published as *Drei Fantasiestücke*. The work was published in early July 1852.

The dedicatee, Princess Reuß-Köstritz, was the wife of Count (Prince since 1851) Reuß-Köstritz, to whom Schumann had dedicated his *Drei Romanzen* op. 28 in 1840. In the transmission history of opus 111, the dedication to the princess first appears only as an addendum on the title page of the engraver’s copy, thus very late in the process after the title “romances” had been rejected. Nevertheless, it is perhaps still possible to interpret this dedication as an allusion to the dedication of the “first” romances. In any event, it would harmonise convincingly with Schumann’s penchant for obfuscation. In spite of all stylistic differences, the three pieces do reveal the same dramaturgy as in the *Drei Romanzen* op. 28, with their sequence quickly/passionately – slowly/lyrically – quickly/very emphatic.

Drei Klaviersonaten für die Jugend op. 118

After the huge success of the *Album für die Jugend* op. 68 (Album for the Young), Schumann apparently felt the need to write further works with pedagogical objectives, which, incidentally, also shows that he was very much in tune with the times. The works emerged briskly: the *Liederalbum für die Jugend* op. 79 (Song Album for the Young) and the *Zwölf Klavierstücke zu vier Händen für kleine und große Kinder* op. 85 (Twelve Four-Hand Piano Pieces for Little and Big Children) in 1849, shortly thereafter the *Ball-Szenen* op. 109 (Ball Scenes), also for four hands, and, in 1853, the *Sechs leichte Tanzstücke* (Six Easy Dance Pieces) for piano duet, published under the title *Kinderball* op. 130 (Children’s Ball), as well as the *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118 (Three Piano Sonatas for the

Young), which are presented here. None of these works was able to equal or surpass the success of the *Album für die Jugend*. From the outset, the Sonatas were not conceived as recital pieces and also made little headway as pedagogical literature, even though Schumann had planned the three Sonatas op. 118 as instructional works. In a letter dated 15 July 1853 to the publisher Schubert in Hamburg, he asserted that they were “written for piano-playing youths, and progress gradually from easy to difficult.” He also stated his conviction that the pieces “should sell as well as the Album for the Young.” However, when he sent the manuscript to the publisher six days later, he brought this reference to op. 68 into perspective: “Herewith enclosed are the three sonatas. They are completely different from the Album. The young must also be eased into playing larger works, and these pieces are intended to serve this end.”

According to the entries in the *Projectenbuch*, Schumann had already planned to write “two-hand children’s sonatas” in the period between 1849 and 1851. However, he did not set to writing the three little sonatas until the summer of 1853, namely – according to notes in the *Haushaltbuch* – between 11 and 24 June: on 11/12 June he completed no. 1, called the *Kindersonate* (Children’s Sonata; still without the *Puppenwiegenlied* – Doll’s Cradle-Song –, which was written later, on 5 August; see below); on 15 June the 1st movement of no. 2, and the following day the “Canon and third little piece.” The second sonata (also called *Kindersonate*) was finished on 19 June and finally, on 24 June, the third as well.

After first playing through the new pieces, Clara Schumann noted in her diary on 2 July that they were children’s sonatas “for piano-playing children of a practically non-existent kind,” possibly judging the pieces to be too difficult for the young. This is perhaps why, looking back at the year 1853, Schumann assigned a new basic concept to the three Sonatas op. 118 in his work catalogue: “Children’s Scenes for Piano in G major. – 2 Easy Piano Sonatas for the Young.”