

Vorwort

Im Frühjahr 1849, seinem „fruchtbarsten Jahr“¹, wie er später selbst bemerkte, begann Robert Schumann eine Reihe von Kammermusikwerken, in denen er – sicherlich in exemplarischer Absicht – jeweils ein im Repertoire bisher vernachlässigtes Instrument im Duo mit Klavier erprobte (*Fantasiestücke* op. 73 für Klarinette, *Adagio und Allegro* op. 70 für Horn, *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 für Violoncello und *Drei Romanzen* op. 94 für Oboe, als „Nachzügler“ schließlich die *Märchenbilder* op. 113 für Viola vom März 1851). Dass er im Februar 1849 mit der Klarinette begann, war sicher kein Zufall; war sie doch seit Weber und Spohr ein Lieblingsinstrument der Komponisten der Romantik und hatte bereits in Schumanns Orchesterwerken nicht selten eine herausragende Rolle gespielt. Nach den Eintragungen im *Haushaltbuch*², im Handexemplar³ und im Autograph⁴ entstanden die drei *Fantasiestücke* op. 73, die im Autograph noch „Soiréestücke“ hießen, zwischen dem 11. und 13. Februar 1849 in Dresden. Am 18. Februar wurden sie von Clara Schumann und dem Klarinettenisten Johann Gottlieb Kotte (1797–1857), einem Mitglied der Dresdener Hofkapelle, probeweise „mit großem Vergnügen“ durchgespielt.⁵ Für den Erstdruck, bei dem statt der Klarinette auch „ad libit. Violine od. Violoncell“ vorgesehen sind und der im Juli 1849 bei Carl Luckhardt in Kassel erschien, hat Schumann die drei Stücke gründlich überarbeitet.⁶ In der *Neuen Zeitschrift für Musik* fanden sie im Februar 1850 eine verständnisvolle und begeisterte Rezension, die noch heute Gültigkeit beanspruchen kann und in der es heißt:

„Ein schwärmerisches Aufgeregtsein, bald von melancholischem Hauche angeweht, bald zu jubelnden Freudenklängen sich steigend – das ist wohl der Charakter vorliegender Phantasiestücke. Es sind deren drei, die zwar in sich abschließen, die aber der Verfasser durch ein attacca in nähere Verbindung gebracht wissen will. Dieses, so wie Manches im Ausbau der einzelnen Sätze, z. B. die vorherrschende Triolenbewegung und die Gleichheit der Ton- und Tactart in allen drei Stücken [...], consolidirt sie zu einem Ganzen von einer Gleichmäßigkeit der Stimmung, der eine Intention zu Grunde liegt, wie es scheint. Daß diese Uniformität nicht in Monotonie ausartet, versteht sich wohl bei einem Componisten wie Schumann von selbst. Es will uns fast scheinen, als habe er die einmal angeregte Stimmung so recht ausbeuten wollen, als habe er allen nur möglichen psychologischen Momenten innerhalb derselben nachgespürt – und das ist ihm wohl gelungen. Die Mannichfaltigkeit so wie die Freiheit der Ideen ist um so bewundernswerther, als sie sich, wie oben angedeutet, gewissermaßen in einer selbst gesteckten Umgrenzung bewegen. Dazu kommt nun noch die prächtige Art und Weise, wie sich Pianoforte und Clarinette im Aussprechen der Gedanken theilen, wie sie sich einander ergänzen, wie Keines des Anderen absoluter Herr oder Diener wird, und man wird finden, daß Schumann wieder ein Werk geschaffen hat, das sich nicht unwürdig dem vielen Schönen anreihet, das die Kunst ihm verdankt.“⁷

Von der Beliebtheit des Werks zeugen auch die bei Luckhardt in Kassel und später in Berlin erschienenen Bearbeitungen für

Klavier zu vier Händen von Friedrich Gustav Jansen (1851, noch von Schumann durchgesehen und autorisiert) sowie für Klavier zu zwei Händen von Johann Baptist Krall (1868) und Gustav Friedrich Kogel (1877).

Die vorliegende Neuausgabe folgt dem ziemlich zuverlässigen Erstdruck. Kleinere Fehler, Inkonsistenzen und Lücken, vor allem in der Artikulation und Dynamik, wurden durch Vergleich mit dem Autograph, mit Parallelstellen und den separaten Stimmen des Erstdrucks beseitigt. Es besteht kein Grund daran zu zweifeln, dass Abweichungen in den alternativen Violin- und Violoncellostimmen, z. B. in der Artikulation, nicht von Schumann autorisiert sind, obwohl direkte Quellen dafür fehlen. Die Metronomangaben finden sich erst in der 1852 erschienenen „Neuen durchgesehenen Ausgabe“⁸ und dürften auch von Schumann stammen, der sich in dieser Zeit in engen Geschäftsbeziehungen mit dem Verleger befand.

Karlsruhe, Frühjahr 2006

Joachim Draheim

- 1 Brief an Ferdinand Hiller vom 10. April 1849, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig ²1904, S. 302; vgl. hierzu weitere Äußerungen S. 304, 306f.
- 2 Robert Schumann: *Tagebücher*, Band III: *Haushaltbücher*, Teil 2 (1847–1856), hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 483.
- 3 Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Zweiter Band: *Ehejahre (1840–1856)*, Leipzig ⁵1918, S. 183.
- 4 Paris, Bibliothèque nationale, Ms. 321. Der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Prof. Dr. Bernhard R. Appel) danke ich herzlich für die Möglichkeit, Kopien dieses Autographs wie auch des Erstdrucks aus ihrem Besitz einsehen zu dürfen.
- 5 Litzmann: *Clara Schumann ...*, a. a. O., S. 483 (dort versehentlich „Korth“ statt „Kotte“); Schumann: *Tagebücher*, Band III ..., a. a. O., S. 484.
- 6 Die Überarbeitung bezog sich in erster Linie auf eine Präzisierung und Ergänzung von Dynamik und Artikulation und einige wenige Takte und Noten, z. B. Oktavversetzungen, Streichungen von Wiederholungen und die beiden hinzugefügten Schlussakkorde des Klaviers in der Nr. 2. Die musikalische Substanz blieb dabei so gut wie unverändert. Schumann nutzte immer das Erscheinen seiner Werke im Druck zur Überarbeitung und Korrektur seines Autographs. Daher sind Erstdrucke Schumannscher Werke durchaus als Fassung letzter Hand und die entsprechenden Autographen als Entwürfe anzusehen, was auch durch den Widerstand Clara Schumanns gegen die Veröffentlichung der Frühfassung von Schumanns Vierter Symphonie durch Johannes Brahms verdeutlicht wird. Eine Veröffentlichung der „Soiréestücke“, also der autographen Fassung der Fantasiestücke, wie sie 1985 bei Faber durch Alan Hacker und Richard Platt erfolgte, widerspricht somit den Intentionen des Komponisten und besitzt auch keinen Quellenwert, da von den Herausgebern wiederum Elemente aus dem Erstdruck integriert wurden.
- 7 *Neue Zeitschrift für Musik* 32/1850, Nr. 13 vom 12. Februar, S. 59.
- 8 Exemplar im Besitz des Herausgebers.

Preface

In the spring of 1849, the year that the composer later called his “most fruitful,”¹ Robert Schumann began writing a series of chamber works in which he paired the piano with an instrument that had been previously neglected in the repertoire, no doubt to set an example (*Fantasiestücke* [Fantasy Pieces] op. 73 for clarinet, *Adagio und Allegro* op. 70 for horn, *Fünf Stücke im Volkston* [Five Pieces in a Popular Tone] op. 102 for violoncello and *Drei Romanzen* [Three Romances] op. 94 for oboe; finally, as a kind of “postscript,” the *Märchenbilder* [Fairy Pictures] op. 113 for viola of March 1851). It was certainly not by chance that he began with the clarinet in February 1849. This instrument had become a favorite of romantic composers since Weber and Spohr, and had already played a considerable role in the orchestral works that Schumann had written up to then. According to the entries in the *Haushaltbuch* (household accounts)², in the composer’s copy³, and in the autograph⁴, the three *Fantasy Pieces* op. 73 – they were still called “Soiréestücke” in the autograph – were written in Dresden between 11 and 13 February 1849. On 18 February, Clara Schumann and the clarinetist Johann Gottlieb Kotte (1797–1857), a member of the Dresden Hofkapelle, played through the pieces and rehearsed them “with great pleasure.”⁵ The composer thoroughly revised the three pieces for the first edition, which was published by Carl Luckhardt in Kassel in July 1849.⁶ This edition also prescribed a “violin or violoncello ad libitum” as a replacement for the clarinet. The pieces were reviewed very knowledgeably and enthusiastically in the *Neue Zeitschrift für Musik* in February 1850. The review is still accurate and relevant today: “Rapturous agitation, now infused with a hint of melancholy, now building up to outbursts of joy – this is clearly the predominant character of the present Fantasy Pieces. The three pieces are self-contained; nevertheless, the composer wishes them to be linked more closely through an *attacca*. This, along with a number of other elements in the development of each piece, e.g. the prevailing triplet motion and the use of the same key and meter in all three pieces [...] consolidates them into a whole and endows them with a unity of atmosphere that seems to derive from a definite intent. With a composer such as Schumann, it is obvious that this uniformity does not lead to monotony. It almost seems as if he were trying to exploit as fully as possible the atmosphere that he created, as if he were pursuing every possible psychological moment within them – and he has truly succeeded. The great variety and freedom of the ideas are all the more admirable as they move about within self-imposed boundaries, as mentioned above. And then there is the splendid manner in which the piano and the clarinet share their statement of the ideas, how they complement one another, how neither one is the absolute lord or servant of the other. One will see that Schumann has once again created a work that occupies a worthy place among the many beautiful works with which he has endowed art.”⁷

Also testifying to the popularity of the work are the arrangements for piano duet by Friedrich Gustav Jansen (1851, revised and authorized by Schumann) as well as for piano solo by Johann Baptist Krall (1868) and Gustav Friedrich Kogel (1877), published by Luckhardt in Kassel and later in Berlin.

Our new edition is based on the widely reliable first edition. Minor errors, inconsistencies and omissions, particularly within the articulations and dynamics, were rectified through a comparison with the autograph, with parallel passages and with the individual parts of the first edition. There is no reason to doubt that discrepancies in the alternative violin and violoncello parts, for example in the articulation, were not authorized by Schumann, even if there are no sources directly confirming this. The metronomic markings are first found in the “new, revised edition”⁸ published in 1852 and were no doubt also provided by Schumann, who entertained close business relations with the publisher at this time.

Karlsruhe, Spring 2006

Joachim Draheim

- 1 Letter of 10 April 1849 to Ferdinand Hiller, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, ed. by F. Gustav Jansen, Leipzig, ²1904, p. 302; see also further statements on pp. 304, 306f.
- 2 Robert Schumann: *Tagebücher*, Vol. III: *Haushaltbücher*, Part 2 (1847–1856), ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1982, p. 483.
- 3 Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Vol. II: *Ehejahre (1840–1856)*, Leipzig, ⁵1918, p. 183.
- 4 Paris, Bibliothèque nationale, Ms. 321. I wish to extend my most cordial thanks to the Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Prof. Dr. Bernhard R. Appel) for allowing me to consult copies of this autograph as well as the first edition from its collections.
- 5 Litzmann: *Clara Schumann ...*, loc. cit., p. 483 (erroneously “Korth” instead of “Kotte” there); Schumann: *Tagebücher*, Vol. III ..., loc. cit., p. 484.
- 6 The revision mostly involved specifying and supplementing dynamics and articulations, along with a few measures and notes, such as octave transpositions; further, certain repeats were cut and the two closing chords of the piano in No. 2 were added. The musical substance was practically untouched. Schumann always used the opportunity of the printing of his works to revise and correct his autograph. This is why first editions of Schumann’s works can truly be seen as definitive versions, and their respective autographs as drafts. This situation is also made clear by Clara Schumann’s opposition to the publication of the early version of Schumann’s Fourth Symphony by Johannes Brahms. A publication of the “Soiréestücke,” thus of the autographic version of the *Fantasiestücke*, as presented by Faber in 1985 in an edition by Alan Hacker and Richard Platt, contradicts the composer’s intentions and is devoid of any source value, since the editors integrated elements from the first edition into it.
- 7 *Neue Zeitschrift für Musik* 32/1850, No. 13 of 12 February, p. 59.
- 8 Copy property of the editor.