

Vorwort

Schumanns Opus 14 gehört zu seinen nicht wenigen Werken, die in zwei Fassungen vorliegen – in diesem Fall einmal als *Concert sans Orchestre*, erschienen 1836, und zum anderen als *Grande Sonate*, erschienen 1853. Wie das erhaltene Autograph ausweist, war das Stück ursprünglich als fünfsätzigige Sonate konzipiert: *Allegro Brillante · Scherzo 1^o. Vivacissimo · Scherzo 2^o. Promenade Scherzo. / Intermezzo · Quasi Variazioni · Prestissimo possibile. Passionato*. Das Manuskript ist am Ende mit *5^{ten} Juni 1836* datiert. Das bedeutet, die f-moll-Sonate entstand nach der g-moll-Sonate, die zwar die höhere Opuszahl 22 erhielt, weil sie erst 1839 im Druck erschien, die aber bereits im Oktober 1835 fertig vorlag – zumindest vorläufig, ohne den nachkomponierten neuen Finalsatz. In seinem Vorwort zur ersten Ausgabe von Schumanns Op. 14 im G. Henle Verlag (1983) schrieb der damalige Herausgeber, Wolfgang Boetticher, „erste Anfänge der Komposition gingen bis ins Jahr 1834 zurück“, wodurch sich das Werk „auch entstehungsgeschichtlich in der Nachbarschaft der beiden anderen Sonaten“ befinde; worauf sich diese Angabe stützte, ist jedoch nicht bekannt, und sie dürfte wohl kaum zutreffen. Die autographe Datierung eines frühen Manuskripts mit Entwürfen zum Variationensatz und zum Scherzo I mit *14 April 36* spricht dagegen, dass Op. 14 bereits 1834 begonnen worden wäre.

Das ganze Werk ist durchzogen vom Motiv eines *Andantino de Clara Wieck*; es wird gleich zu Beginn des Kopfsatzes vorgestellt, bildet dann die Grundlage des Variationensatzes und taucht außerdem noch im Scherzo II und mehrmals in einer frühen Fassung des Finalsatzes auf. Da das Thema in keinem der gedruckten Werke Clara Wiecks zu finden ist, ergeben sich daraus jedoch keine Anhaltspunkte für die Entstehung von Schumanns Op. 14. Dass er ein Motiv Clara Wiecks in die Sonate einbaute, hatte seinen guten Grund: Nach dem

Zwischenspiel der Verlobung mit Ernestine von Fricken hatte sich im Sommer 1835 seine Beziehung zu der damals noch keine 16 Jahre alten Clara Wieck wieder vertieft. „Tägliches Beisammensein mit Klara“, notierte er in seinem „Leipziger Lebensbuch II“, einem Tagebuch für Oktober 1831 bis März 1833 und Rückblick vom 28. November 1838 auf die dazwischenliegende Zeit. Weitere Eintragungen (für 1835) zeugen von der immer intensiver werdenden Beziehung – „Klara’s Augen u. ihre Liebe · Der erste Kuß im November · Dann ihre Reise nach Zwickau Ende November · Mein Nachkommen · Vereinigung · Klara’s Rückkunft nach Leipzig · Schöne Stunden in ihren Armen des Abends in Wiecks Hause“ – und von der Trennung, die der Vater Claras Mitte Februar 1836 erzwang und die eineinhalb Jahre lang dauern sollte: „Brief von Wiek · Trennung von Klara · Trübes Jahr 1836 · Brief von Klara im Juni u. Auswechslung der Briefe · Im Sommer das Concert sans Orchestre componirt · Von Klara völlig getrennt nach eigenem Entschluß.“ Wie sehr Op. 14 mit all diesen Vorgängen, vor allem mit der Trennung verbunden ist, bestätigte Schumann auch noch einmal selbst in einem Brief vom 12. Februar 1838 an Clara, in dem er aufzählt, was er während des Getrenntseins alles unternommen habe, nämlich „4) habe ich ein Concert auf Dich gemacht – und wenn es Dir dieses nicht sagt, dieses, ein einziger Herzensschrei nach Dir, in dem Du übrigens am Ende noch gar nicht gefunden hast, dass Dein Thema in allen möglichen Gestalten zum Vorschein kömmt (verzeih, der Componist spricht) – wahrhaftig, Du hast Manches gut zu machen und musst mich in Zukunft um so lieber haben!“

Was die genaue Entstehungszeit von Op. 14 angeht, so bieten die erhaltenen Quellen und Dokumente ein recht widersprüchliches Bild: In Schumanns „Briefbuch“ findet sich bereits unter dem Datum 3. Februar 1836 die folgende Zusammenfassung eines Briefes an den Verleger Haslinger in Wien: „Mit Sonate und Etuden [op. 13].“ Das bedeutet eigentlich, dass dem Brief ein Manuskript der Sonate beigefügt war.

Einen Monat später, am 8. März, schrieb Schumann an den späteren Widmungsempfänger Ignaz Moscheles, er „habe eine neue Sonate geschrieben, der ich gern Ihren Namen vorsetzen möchte“. War die Sonate zu diesem Zeitpunkt also bereits fertig? Warum aber sind dann die oben erwähnten Entwürfe zum langsamen Satz und zum Scherzo I mit *April 1836* datiert, und warum hielt Schumann im „Leipziger Lebensbuch II“ fest, das Stück sei „im Sommer“ 1836 entstanden? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten; fest steht jedenfalls, dass der Verleger die neue Sonate zwar bereits mit Brief vom 30. März angenommen hatte, dass Schumann das Manuskript jedoch wieder zurückerhielt und das Werk im Frühsommer noch einmal revidierte, wobei vor allem der Schlusssatz von Grund auf neugestaltet wurde (das Autograph enthält nur den Anfang der ursprünglichen Version des Finales, die neue ist auf anderem Papier notiert). Laut Datierung im Autograph war diese Revision am *5^{ten} Juni 1836* abgeschlossen.

In der Zwischenzeit hatte Schumann sich offenbar dazu entschlossen, nur drei der ursprünglich fünf Sätze des neuen Werks drucken zu lassen und es nun als *Concert* zu bezeichnen (Konzerte waren seit der Zeit der Klassik in der Regel dreisätzig). Was zu dieser Neukonzeption führte, ist unbekannt. Die Idee scheint jedenfalls von Schumann selbst ausgegangen zu sein. Als er das überarbeitete Manuskript am 10. Juni an den Verleger schickte, notierte er sich im „Briefbuch“ nicht mehr „Mit Sonate“, sondern „Mit Concert. Nur wenige Zeilen dazugeschrieben.“ Haslinger reagierte darauf mit Brief vom 13. Juni voller Begeisterung: „Ihre Idee mit dem Concert halte ich für die Zeit (mit der man doch immer gehen soll) sehr passend, und es soll mir lieb seyn [...] Nach meiner unmaßgeblichen verleger’schen Meynung dürfte wohl ein kurzes Vorwort [...] zweckmäßig seyn, worinn angedeutet, dass dieses Concert blos für den Pianof. allein componirt worden sey, wenn sich dieses mit ein Paar Worte nicht auf dem Titel selbst ausdrücken ließ. Der Gegenstand ist neu, soll neu

seyen, und die Bahn brechen.“ Möglicherweise kam Schumann im Zusammenhang mit dieser Anregung Haslingers auf die Idee, das Werk in der neuen, dreisätzigen Gestalt *Concert sans Orchestre* zu nennen. Eine „genaue Angabe der Titel zum Concert“ schickte er am 2. Juli nach Wien und bat gleichzeitig um Korrekturabzüge bis zum 20. Juli, die er offenbar auch pünktlich bekam und am 30. Juli zurückschickte. An Moscheles schrieb er unter dem gleichen Datum: „Auch habe ich Ihre Erlaubniß, Ihnen eine Sonate widmen zu dürfen, lieber auf ein Concert für Clavier allein ausgedehnt, von dem ich so eben die Revision nach Wien geschickt, wo es Haslinger verlegt. In vier Wochen ungefähr wird es in Ihren Händen sein und dann mögen Sie sich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann.“ Die Ausgabe erschien schließlich tatsächlich bereits im September. Stich, Korrekturlesung, Druck und Herstellung hatten nicht mehr als drei Monate in Anspruch genommen. Außer den beiden Scherzi wurden auch zwei Variationen aus dem *Andantino de Clara Wieck* nicht in die gedruckte Ausgabe übernommen. Sie sind im Autograph ebenso wie die Scherzi durchgestrichen.

Die Kritik nahm die Sonate recht unterschiedlich auf. Schumann hatte 1836 noch keineswegs allgemeine Anerkennung gefunden. Auch Ignaz Moscheles, der als Widmungsempfänger natürlich eines der ersten Exemplare erhielt, brachte in seinem Dankesbrief durchaus zum Ausdruck, dass sich das Werk oberflächlichem Hören entziehe und nur dem verständlich sei, der „bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst“. Gegen den Titel wandte er ein, das Stück habe „weniger die Erfordernisse eines Concertes, und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate“. Zu den zahlreichen Dissonanzbildungen meinte er: „Die Vorhänge und Suspensionen, deren Entwicklung zuweilen erst im 2ten und 3ten Tacte sich erklären, sind oft herbe, obschon gerechtfertigt. Um dadurch nicht gestört oder beleidigt zu werden, muß man ein erfahrener Musiker sein, der im Voraus erräth und erwartet, wie

sich alle Widersprüche lösen“. Schumann veröffentlichte den Brief in seiner NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (24. Februar 1837) und schrieb dazu abschließend den folgenden, kurzen Kommentar: „So ist es. Macht euch aber, Florestan und Euseb [die von Schumann selbst erfundenen Personifizierungen seiner Doppelnatur], eines so wohlwollenden Urtheils dadurch würdig, dass ihr auch künftighin so streng gegen euch selbst seid, wie so manchmal gegen Andere.“

1853 arbeitete Schumann das Werk völlig um und ließ es als viersätziges Sonate (mit dem Scherzo II) neu erscheinen. Darüber, wie es zu dieser Umarbeitung kam, gibt das *Vorwort* zur Fassung von 1853 Auskunft.

Die zu Lebzeiten Schumanns nicht im Druck erschienenen Teile des Autographs, das ursprünglich erste Scherzo und die beiden ausgeschiedenen Variationen, sind im *Anhang* zu dieser Ausgabe wiedergegeben. Das Scherzo wurde erstmals 1866 von Johannes Brahms zusammen mit dem ursprünglichen Finale der g-moll-Sonate op. 22 beim Schweizer Verleger Rieter-Biedermann herausgegeben. Die beiden Variationen sind erstmals 1983 vom G. Henle Verlag im Anhang zur Vorgängeredition der vorliegenden Ausgabe im Druck veröffentlicht worden.

In den *Bemerkungen* am Ende dieses Bandes finden sich genaue Angaben zu den zahlreichen Quellen, in denen das Werk überliefert ist, und zu den Editionsproblemen, die sich aus dieser Quellenlage ergeben. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Kurative Fingersätze stammen von Schumann.

Allen in den *Bemerkungen* aufgeführten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Remagen, Frühjahr 2008
Ernst Herttrich

Preface

Schumann's Opus 14 is one of several works by this composer to exist in two versions: in this case as the *Concert sans Orchestre* (Concerto Without Orchestra), published in 1836, and as the *Grande Sonate*, published in 1853. As can be seen in the extant autograph, the work was originally conceived as a sonata in five movements: *Allegro Brillante · Scherzo 1^o. Vivacissimo · Scherzo 2^o. Promenade Scherzo. / Intermezzo · Quasi Variazioni · Prestissimo possibile. Passionato*. At the end of the manuscript is the date 5th of June 1836. This means that the f-minor Sonata was written after the g-minor Sonata, which was given the higher opus number 22. The reason for this is that op. 22 was not printed until 1839, even though it was basically completed in October 1835; only the new finale was still missing and composed at a later date. In his preface to the first edition of Schumann's op. 14 published by G. Henle Verlag in 1983, editor Wolfgang Boetticher wrote that "the origins of this composition go back to 1834," which reveals "a proximal link, as regards origin, with the two other sonatas." We do not know, however, on what this claim is based. Nor is it likely to be correct. The fact that an early, autograph manuscript containing sketches of the variation movement and the Scherzo I is dated 14 April 36 undermines the claim that op. 14 was begun as early as 1834.

Permeating the work is the motif of an *Andantino de Clara Wieck*. It is introduced at the beginning of the opening movement, then showcased as the theme of the variation movement before returning in the Scherzo II; moreover, it also makes several appearances in an early version of the final movement. The theme does not provide any clues as to the genesis of Schumann's op. 14, as it cannot be found in any of Clara Wieck's printed works. Schumann had a very good reason for incorporating a motif by Clara Wieck into the sonata: after the interlude of his engagement to Ernestine

von Fricken, his relationship with the not-yet 16-year-old Clara Wieck had deepened once again in the summer of 1835. “Together with Klara every day,” he noted in his *Leipziger Lebensbuch II*, a diary covering the period from October 1831 to March 1833 and a retrospective glance of 28 November 1838 to the time in between. Further entries (for 1835) testify to their steadily growing relationship: “Klara’s eyes and her love · The first kiss in November · Then her trip to Zwickau at the end of November · My following her · Union · Klara’s return to Leipzig · Lovely hours in her arms at the Wieck home in the evening.” But there are also references to the separation imposed by Clara’s father in mid February 1836 and which was to last one and a half years: “Letter from Wieck · Separation from Klara · Dismal year 1836 · Letter from Klara in June and exchange of letters · Composed the Concert sans Orchestre in the summer · Completely separated from Klara following my own decision.” In a letter of 12 February 1838 to Clara, Schumann confirms once again how much his op. 14 was connected with all these events, especially with the separation. Listing everything he did during this period, he writes: “[...] 4) I wrote a concerto for you – and if this does not make clear my love for you, this one sole cry of the heart for you in which, incidentally, you did not even realize how many guises your theme assumed (forgive me, it is the composer speaking) – truly you have much to make up for and will have to love me even more in the future!”

The surviving sources and documents offer a truly contradictory picture of the exact time of origin of op. 14. In Schumann’s *Briefbuch*, we find the following summary of a letter to the publisher Haslinger in Vienna under the date 3 February 1836: “With Sonata and Etudes [op. 13].” This would mean that a manuscript of the sonata was enclosed with the letter. The following month, on 8 March, Schumann wrote to the work’s future dedicatee Ignaz Moscheles that he “has written a new sonata which I would like to preface with your name.” Was the sonata thus already completed

at this point in time? If so, why are the above-mentioned sketches to the slow movement and to the Scherzo I dated *April 1836*, and why did Schumann note in his *Leipziger Lebensbuch II* that he had written the piece “in the summer” of 1836? There is no unequivocal answer to these questions. What is ascertainable is that the publisher acknowledged receipt of the new sonata in a letter dated 30 March, and that Schumann retrieved the manuscript and revised the work again during the early summer, at which time he radically reworked the final movement in particular (the autograph contains only the beginning of the original version of the finale; the new version is notated on different paper). According to the date on the autograph, this revision was completed on the *5th of June 1836*.

In the meantime, Schumann had clearly decided to have only three of the original five movements of the new work printed, and to give it the title *Concert* (concertos were generally in three movements since the Classical period). It is not known what prompted him to take this decision, although the idea seems to have come from the composer himself. Upon sending the revised manuscript to the publisher on 10 June, he no longer noted “with Sonata” but “with Concerto. Added a few lines to the dispatch” in his *Briefbuch*. Haslinger responded with great enthusiasm on 13 June: “I think that your idea of a concerto is wonderfully in tune with the times (and one should always move with them), and I entirely approve [...] In my non-authoritative opinion as publisher, I should think that a short preface might be expedient, in which it would be made clear that this concerto was conceived for piano alone, if this cannot be expressed on the title page in a few words. The object is new, and should be seen as new and pace-setting.” It is possible that, stimulated by Haslinger’s idea, Schumann came upon the idea of calling the piece *Concert sans Orchestre*, or Concerto Without Orchestra, in the new, three-movement form. He sent the “exact wording of the title of the concerto” to Vienna on 2 July, requesting on that

occasion the posting of galley proofs by 20 July. He seems to have received them punctually and returned them on 30 July. That same day he wrote to Moscheles: “Regarding your permission to dedicate a sonata to you, I have chosen to expand it into a concerto for piano solo, of which I have just returned the corrections to Vienna, where Haslinger is publishing it. You shall be receiving it in about four weeks’ time, and then you will be able to marvel at what mad inspirations one can have.” The publication was actually released in September; engraving, proofreading, printing and production had taken less than three months. Apart from the two Scherzi, two variations from the *Andantino de Clara Wieck* were also left out of the printed edition. Like the Scherzi, they, too, were crossed out in the autograph.

Critics gave the sonata a varied reception. One should remember that in 1836 Schumann had not yet found general recognition. As the dedicatee, Ignaz Moscheles received one of the first copies and, in his letter of thanks, openly expressed that the work was not suitable for a merely superficial audition and could only be understood by those “who are knowledgeable in the loftier language of the heroes of Art.” Concerning the title, he objected that the work “did not fulfill the requirements of a concerto, though it possesses the characteristic attributes of a grand sonata.” And as to the many dissonances, he wrote: “The suspensions, whose resolutions can only be understood in the 2nd and 3rd measures, are often harsh, though justified. In order not to be disturbed or offended by them, one must be an experienced musician who can appraise the situation beforehand and wait to see how all the contradictions will be resolved.” Schumann published the letter in his *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (24 February 1837) and, in closing, added the following short comment: “So be it. Florestan and Euseb [the personifications of Schumann’s double nature invented by the composer], make yourselves worthy of such a benevolent judgment by continuing in the future to be as demanding

on yourselves as you are at times on others.”

In 1853 Schumann totally reworked the piece and had it republished as a sonata in four movements (now with Scherzo II). The *Preface* to the version of 1853 explains how this revision came about.

The parts of the autograph that were not printed during Schumann's lifetime – the original Scherzo I and the two rejected variations – are reproduced in the *Appendix* to this edition. The Scherzo was first edited in 1866 by Johannes Brahms and published, together with the original finale of the *g*-minor Sonata op. 22, by the Swiss publisher Rieter-Biedermann. The two variations were first published in 1983 by G. Henle Verlag in the appendix to the predecessor of the present edition.

The *Comments* at the end of the volume provide detailed information on the many sources in which the work has been transmitted, as well as on the editorial problems resulting from this source situation. Signs missing in the sources but musically indispensable or legitimated through analogy have been placed in parentheses. Fingerings in italics are from Schumann.

We extend our heartfelt thanks to all libraries mentioned in the *Comments* that have placed copies of the sources at our disposal.

Remagen, spring 2008
Ernst Hertrich

Préface

L'opus 14 de Schumann fait partie de ces œuvres relativement nombreuses du compositeur dont il existe deux versions, en l'occurrence le *Concert sans Orchestre*, paru en 1836, et par ailleurs la *Grande Sonate*, parue en 1853. Comme il ressort de l'autographe conservé, la

composition était conçue à l'origine comme sonate à cinq mouvements: *Allegro Brillante · Scherzo 1^o. Vivacissimo · Scherzo 2^o. Promenade Scherzo. / Intermezzo · Quasi Variazioni · Prestissimo possibile. Passionato*. Le manuscrit est daté à la fin du 5^{ten} Juni 1836. Cela signifie que la Sonate en *fa* mineur a été composée après la Sonate en *sol* mineur, laquelle a certes reçu le numéro d'opus le plus élevé, soit 22, dans la mesure où l'édition n'est parue qu'en 1839 mais qu'elle était achevée dès octobre 1835, du moins provisoirement, c'est-à-dire sans le nouveau finale rajouté après coup. Dans sa préface de la première édition de l'op. 14 de Schumann publiée aux Éditions G. Henle (1983), l'éditeur de l'époque, Wolfgang Boetticher, écrit que «les tout débuts de la composition remontent à l'année 1834», si bien que l'œuvre «de par sa genèse aussi, se rattache au voisinage des deux autres sonates»; on ignore toutefois sur quoi se fonde cette assertion et il est peu probable qu'elle soit pertinente. La datation autographe – 14 April 36 – d'un manuscrit antérieur comportant des esquisses du mouvement en variations et du Scherzo I s'oppose à ce que le compositeur ait débuté dès 1834 son op. 14.

Toute l'œuvre est traversée par le motif d'un *Andantino de Clara Wieck*; il est introduit dès le début du 1^{er} mouvement, constitue ensuite l'assise du mouvement en variations pour réapparaître dans le Scherzo II et, à plusieurs reprises, dans une version antérieure du finale. Comme le thème en question ne se trouve dans aucune des œuvres éditées de Clara Wieck, ceci ne fournit toutefois aucune indication quant à la période de composition de l'op. 14 de Schumann. Le fait que celui-ci intègre dans sa Sonate un motif de Clara Wieck tient à de bonnes raisons: après l'épisode des fiançailles avec Ernestine von Fricken, la relation du compositeur avec Clara Wieck, qui n'avait alors même pas 16 ans, s'est de nouveau intensifiée au cours de l'été 1835. «Rencontres quotidiennes avec Clara», note Schumann dans son «Leipziger Lebensbuch II», journal consacré à la période comprise entre octobre 1831 et mars 1833 et comportant une rétros-

pective, depuis le 28 novembre 1838, de la période écoulée jusque-là. D'autres mentions (pour 1835) témoignent d'une relation toujours plus intense: «Les yeux de Clara et son amour · Le premier baiser en novembre · Puis son voyage à Zwickau fin novembre · Ma venue · Union · Retour de Clara à Leipzig · Belles heures dans ses bras, le soir, dans la maison de Wieck», et relatent la séparation imposée à la mi-février 1836 par le père de Clara, qui devait durer un an et demi: «Lettre de Wieck · Séparation d'avec Clara · Année sombre 1836 · Lettre de Clara en juin et échange de lettres · Composé le Concert sans Orchestre pendant l'été · Complètement séparé de Clara par décision propre.» Schumann confirme encore une fois dans une lettre du 12 février 1838 à Clara à quel point l'op. 14 se trouve lié à tous ces événements, en particulier à la séparation; il énumère tout ce qu'il a fait pendant la séparation; à savoir «[...] 4) je t'ai écrit un Concerto – et si celui-ci ne te dit pas, – qui n'est qu'un unique cri du cœur vers toi –, dans lequel d'ailleurs tu n'as en fin de compte pas encore trouvé que ton thème y apparaît sous toutes les formes possibles (pardon, c'est le compositeur qui parle) – en vérité, tu as maintes choses à rattraper et tu dois d'autant mieux m'aimer à l'avenir!»

Les sources et les documents conservés offrent des indications assez contradictoires quant à la période de composition précise de l'op. 14: le «livre de correspondance» présente à la date du 3 février 1836 le résumé suivant d'une lettre adressée à l'éditeur Haslinger, à Vienne: «Avec Sonate et Études [op. 13].» Cela signifie qu'un manuscrit de la Sonate était joint à la lettre. Un mois plus tard, le 8 mars, Schumann écrit au futur dédicataire, Ignaz Moscheles, qu'il a «écrit une nouvelle Sonate qu'il voudrait faire précéder de son nom.» La Sonate était-elle achevée à cette date? Alors pourquoi, en pareil cas, les esquisses ci-dessus mentionnées du mouvement lent et du Scherzo I sont-elles datées d'avril 1836 et pourquoi Schumann note-t-il dans son «Leipziger Lebensbuch II» qu'il a composé le morceau «pendant l'été» 1836? Il n'est pas

possible d'apporter de réponse précise à ces questions; ce qui est sûr en tout cas, c'est que la maison d'édition a certes déjà reçu la nouvelle sonate avec la lettre du 30 mars, que Schumann a cependant reçu en retour son manuscrit et révisé l'œuvre une nouvelle fois au début de l'été, modifiant en particulier entièrement la conception du finale (l'autographe ne comporte que le début de la version initiale du finale et le nouveau finale est noté sur un autre papier). Selon la datation de l'autographe, cette révision est achevée le 5 juin 1836.

Apparemment, Schumann avait décidé entre-temps de ne faire imprimer que trois des cinq mouvements de la nouvelle œuvre et de l'intituler désormais *Concert* (depuis le classicisme, les concertos comportaient en règle générale trois mouvements). On ignore ce qui a mené à cette nouvelle conception. L'idée semble en tout cas être venue de Schumann lui-même. Lorsqu'il envoie le 10 juin le manuscrit révisé à l'éditeur, il n'inscrit plus «Avec Sonate» dans son «livre de correspondance», mais «Avec concerto. Rajouté seulement quelques lignes.» Haslinger réagit avec grand enthousiasme par une lettre du 13 juin: «Je considère votre idée avec le concerto comme très appropriée pour l'époque (qu'il faut toujours suivre, on le sait) et cela me plaît [...] À mon humble avis d'éditeur, une courte préface devrait sans doute suffire [...] où il serait indiqué que le concerto a uniquement été écrit pour piano-forte seul, si jamais cela ne peut se faire seulement par quelques mots dans le titre. La matière est nouvelle, elle doit être nouvelle et ouvrir de nouvelles voies.» C'est éventuellement en rapport avec cette suggestion de Haslinger que Schumann a l'idée d'intituler *Concert sans Orchestre* son œuvre sous sa nouvelle forme en trois mouvements. Le 2 juillet, il envoie à Vienne une «désignation précise des titres relatifs au Concert», demandant en même temps

qu'on lui envoie pour correction les épreuves d'ici le 20 juillet; il les reçoit apparemment ponctuellement et les renvoie le 30 juillet à l'éditeur. À la même date, il écrit à Moscheles: «J'ai aussi votre autorisation de vous dédier une Sonate, plutôt élargie en un concerto pour piano seul dont je viens d'envoyer la révision à Vienne, où Haslinger l'édite. Vous l'aurez en mains dans quatre semaines environ et alors vous allez vous étonner de ce qu'on peut avoir d'idées folles.» L'édition paraît finalement dès septembre. Gravure, correction des épreuves, impression et réalisation n'ont pas demandé plus de trois mois en tout. Outre les deux scherzi, deux variations de l'*Andantino de Clara Wieck* n'ont pas été reprises dans l'édition. De même que les deux scherzi, elles sont rayées dans l'autographe.

La critique a accueilli la Sonate de façon très partagée. En 1836, Schumann est loin de jouir d'une notoriété générale. Ignaz Moscheles lui-même, qui en sa qualité de dédicataire reçoit naturellement l'un des premiers exemplaires, émet des réserves dans sa lettre de remerciements: l'œuvre selon lui se soustrait à toute écoute distraite, n'étant compréhensible qu'à celui qui est «versé dans le langage supérieur des héros de l'art». Il objecte contre le titre que l'œuvre présente «moins les exigences d'un concerto et plus les particularités caractéristiques d'une grande sonate». Il s'exprime aussi comme suit concernant les nombreuses dissonances: «Les notes étrangères et les suspensions dont le développement ne se précise parfois qu'à la 2^e ou 3^e mesure sont souvent rudes quoique justifiées. Pour ne pas être importun ou heurté, il faut être musicien expérimenté pour deviner et escompter à l'avance la résolution de toutes les contradictions». Schumann publie la lettre dans sa *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (24 février 1837) et écrit à cet égard en conclusion le bref commentaire

suivant: «C'est ainsi. Mais, Florestan et Euseb[ius] [personnifications inventées par Schumann de sa double nature], montrez-vous dignes d'un jugement aussi bienveillant en étant aussi sévères à l'avenir vis-à-vis de vous-mêmes que parfois à l'égard d'autrui.»

En 1853, Schumann remanie entièrement l'œuvre pour une nouvelle parution sous la forme d'une sonate à quatre mouvements (avec le Scherzo II). La *Préface* de la version de 1853 apporte des informations sur la genèse de ce remaniement.

Les parties de l'autographe non éditées du vivant de Schumann, à savoir le premier scherzo initial ainsi que les deux variations laissées de côté, sont reproduites dans l'*Appendice* de la présente édition. Le scherzo fut édité pour la première fois en 1866 par Johannes Brahms chez l'éditeur suisse Rieter-Biedermann ensemble avec le premier finale de la Sonate en sol mineur op. 22. Les deux variations ont été publiées pour la première fois en 1983 aux Éditions G. Henle, dans l'*Appendice* de l'édition antérieure à la présente édition.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin du volume renferment des indications détaillées sur les nombreuses sources avec lesquelles l'œuvre a été transmise et sur les problèmes éditoriaux résultant de ce statut des sources. Les signes absents des sources mais nécessaires sur le plan musical ou justifiés pour raison d'analogie sont placés entre parenthèses. Les doigtés en italique sont de Schumann.

Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, qui ont aimablement mis des photocopies des sources à notre disposition.

Remagen, printemps 2008
Ernst Hertrich

Vorwort

Schumanns Opus 14 entstand 1836 und war zunächst als *Grande Sonate* (so die ursprüngliche Titelbezeichnung im Autograph) in fünf Sätzen, mit zwei Scherzi, konzipiert. Warum der Komponist sich dann dazu entschloss, das Werk zunächst nur als dreisätziges *Concert sans Orchestre* zu veröffentlichen, ist unbekannt (siehe im Einzelnen das *Vorwort* zur Fassung von 1836). 1853 erschien das Werk dann neu als *Deuxième Edition* mit dem ursprünglichen Titel *Grande Sonate*, allerdings nur mit dem zweiten Scherzo. Zusammen mit den Klavierwerken op. 5, 6, 13 und 16 sowie dem Liederzyklus op. 39 gehört Op. 14 damit zu den Kompositionen, die Schumann in den Jahren 1849–1853 noch einmal neu erscheinen ließ und dabei in unterschiedlichem Maße überarbeitete. Diese Neufassungen waren in der Schumann-Literatur schon sehr früh Gegenstand zahlreicher Interpretationsversuche. Fast alle Arbeiten, die sich damit beschäftigen, suchen den Grund dafür in Schumanns geänderten ästhetischen Anschauungen. Zwar schrieb er selbst am 20. November 1849 an den Verleger Whistling, bei dem die Neufassung der *Kreisleriana* op. 16 herauskam: „Die Kreisleriana sind stark revidiert. Ich verdarb mir leider in früheren Zeiten meine Sachen so oft, und ganz muthwilligerweise. Dies ist nun alles ausgemerzt.“

Da Schumann jedoch seinen frühen Klavierwerken oft schon kurz nach ihrem Erscheinen sehr kritisch gegenüberstand, kann diese Aussage allein keine Antwort auf die Frage sein, warum er gerade diese sechs Werke einer Revision unterzog. Vielmehr weisen verschiedene Indizien darauf hin, dass die jeweilige verlegerische Situation der sechs Opera die Ursache für die Neuausgaben war: Die *Impromptus* op. 5 und die *Davidsbündlertänze* op. 6 waren bei Robert Friese in Leipzig erschienen, der zwar die von Schumann begründete NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK verlegte, aber eigentlich kein Musikalien-, sondern

Buchhändler war. Wie Schumann am 5. November 1842 an den Musikverleger Hofmeister schrieb, meinte er offenbar, dass die beiden Werke hauptsächlich deswegen „fast gar nicht bekannt worden sind, was sich gewiß ändern würde, sobald sich ein ordentlicher Verleger dafür interessirte“. Die vier anderen Werke waren zwischen 1836 und 1842 beim Wiener Musikverlag Haslinger herausgekommen. Nach dem Tod von Tobias Haslinger (1842), der noch mit Beethoven bekannt gewesen war, hatte dessen Sohn Carl sich jedoch mehr und mehr auf Wiener Tanzmusik spezialisiert. Diese Veränderung der Haslingerschen Verlagspolitik nahmen auch deutsche Verleger wahr. Julius Schubert in Hamburg, der mit dem *Album für die Jugend* einen so großen Publikumserfolg erzielt hatte, versuchte, Haslinger Op. 13, 16 und 39 abzukaufte, hatte aber nur mit den *Symphonischen Etüden* op. 13 Erfolg. Von Op. 14 scheint er zunächst gar nichts gewusst zu haben; möglicherweise hat erst Schumann selbst ihn darauf aufmerksam gemacht. Jedenfalls heißt es in einem Brief Schuberts an Schumann vom 19. Mai 1850: „Das concert sans orchestre gehört mir; es erfolgt hierbei zur Correctur. Würden Sie geneigen ein Scherzo dazu zu componiren? Der Titel 3^{te} Sonate ist bereits von Ihnen bestimmt.“

Diese Briefstelle ist in zweierlei Hinsicht interessant: Erstens zeigt sie, dass Schumann offenbar von vornherein beabsichtigte, das Stück nun wieder mit dem Titel *Sonate* erscheinen zu lassen. Vielleicht hatte er sich doch die Beanstandung des Widmungsempfängers Ignaz Moscheles zu Herzen genommen, wonach das Werk „weniger die Erfordernisse eines Concertes, und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate“ habe. „Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz zu dem, was ein Concert=Auditorium unserer Zeit erwartet“ (siehe auch das *Vorwort* zur Fassung von 1836).

Zweitens war es nicht Schumanns eigene Idee, bei der Neuausgabe des Werkes das Scherzo II der ursprünglichen Fassung wieder ans Licht zu holen, son-

dern die Idee wurde von außen an ihn herangetragen. Einige Formulierungen aus der auf diesen Brief folgenden Korrespondenz mit Schubert könnten darauf schließen lassen, dass Schumann zunächst beabsichtigte, ein ganz neues Scherzo zu komponieren. In einem Brief Schuberts vom 1. Juli 1850 heißt es: „Das Concert ohne Accompnt (f. Piano) [...] lasse ich bis Januar ruhen. Bis dahin wird sich bei Ihnen ein Scherzo eingefunden haben. Das Werk soll mit den Etüden erscheinen im Frühjahr, weil ich sonst fürs nächste Jahr zu wenig Schumann-Artikel haben dürfte.“

Für den 25. Oktober 1850 enthält Schumanns Briefbuch folgenden Eintrag: „Schubert / Hamburg / d. Violoncellst.[ücke = op. 102] könne er für 18 Ld'or, das Scherzo zu d. Concert für 3 Ld'or haben.“ Ob man daraus schließen kann, dass Schumann das Stück zu diesem Zeitpunkt bereits an den Verlag geschickt habe, ist nicht ganz sicher. Das ganze Werk sandte er jedenfalls erst am 13. Juni 1852 nach Hamburg. Ursache für diese Verzögerung waren offenbar geschäftliche Schwierigkeiten, in die der Verlag geraten war und die dazu führten, dass er Schumann über längere Zeit Honorarzahlungen schuldig blieb, was heftige Proteste von dessen Seite zur Folge hatte. Als Vorlage für Schuberts Ausgabe diente wahrscheinlich ein korrigiertes und mit Einlageblättern versehenes Exemplar der Haslinger-Ausgabe von 1836. Darauf weist zumindest eine Reihe von gemeinsamen Fehlern in den beiden Ausgaben hin. Für das neu hinzugekommene Scherzo dürfte Schumann wohl eine neue Vorlage angefertigt haben lassen.

Die Fertigstellung der neuen Ausgabe zog sich ziemlich lange hin. Erst am 5. Juni 1853, also fast genau ein Jahr, nachdem er die Stichvorlage an den Verlag gesandt hatte, schickte Schumann einen Brief „mit Corr.[ecturen] d.[es] op. 14“ nach Hamburg. Im Juli konnte die Sonate endlich erscheinen (Platten-Nr. 1690). Wie die anderen, bereits vorher veröffentlichten Neurevisionen wurde auch die Neuausgabe der Sonate op. 14 von der zeitgenössischen Musikkritik nicht beachtet. Schumann

selbst scheint ihr doch einiges Gewicht beigemessen zu haben, denn als Johannes Brahms ihn im September/Oktober in Düsseldorf besuchte, ließ er ihm von Clara ausgerechnet seine f-moll-Sonate vorspielen (Eintragung im sog. Haushaltbuch vom 8. Oktober 1853).

Die augenfälligste Neuerung der Neurevision gegenüber der Ausgabe von 1836 ist natürlich die Einfügung des Scherzos. Dass Schumann ausgerechnet das Scherzo II auswählte, das nach den verschiedenen Beschriftungen im Autograph (*Scherzo 2^o - Promenade [...] Intermezzo*) zunächst nur als eine Art Zwischenstück gedacht war, kommt nicht von ungefähr – greift doch gerade dieses Stück zu Beginn das von Clara übernommene Thema auf, das nicht nur als Grundlage des Variationensatzes diente, sondern in der ganzen Sonate eine so große Rolle spielt (Einzelheiten dazu siehe *Vorwort* zur Fassung von 1836). Im 1. Satz nahm Schumann eine ganze Reihe von einschneidenden Korrekturen vor; erstaunlicherweise wurde dabei an manchen Stellen sogar der ursprüngliche Text des Autographs wiederhergestellt. Im 3. und 4. Satz sind die Änderungen nur gering, obwohl man im Finale durch die Umschreibung des 6/16-Taktes in 2/4-Takt zunächst einen gegenteiligen Eindruck hat.

Verglichen mit den meisten der übrigen fünf oben erwähnten Werke, die Schumann zwischen 1849 und 1853 in revidierten Ausgaben neu erscheinen ließ, wurde Op. 14 in besonders starkem Maße verändert. Der G. Henle Verlag hat sich daher entschlossen, die beiden Fassungen, *Concert sans Orchestre* und *Grande Sonate*, jeweils vollständig wiederzugeben. Die zu Lebzeiten Schumanns nicht im Druck erschienenen Teile des Autographs, das ursprünglich erste Scherzo und zwei ausgeschiedene Variationen aus dem *Andantino de Clara Wieck*, sind im *Anhang* zu dieser Ausgabe wiedergegeben. Das Scherzo wurde erstmals 1866 von Johannes Brahms zusammen mit dem ursprünglichen Finale der g-moll-Sonate op. 22 beim Schweizer Verleger Rieter-Biedermann herausgegeben. Die beiden Variationen sind erstmals 1983 vom G. Henle

Verlag im Anhang zur Vorgängeredition dieser Ausgabe im Druck veröffentlicht worden.

In den *Bemerkungen* am Ende des Bandes finden sich genaue Angaben zu den Quellen und zu den verschiedenen Editionsproblemen, die sich aus der besonderen Quellenlage der Neurevision ergaben. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Kursive Fingersätze stammen von Schumann.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Remagen, Frühjahr 2008
Ernst Hertrich

Preface

Schumann composed his Opus 14 in 1836 and initially conceived it as a *Grande Sonate* (thus the original title in the autograph) in five movements, including two Scherzi. It is not known why the composer then decided to first bring out the work as a three-movement *Concert sans Orchestre* (for further details, see the *Preface* to the version of 1836). He published the piece a second time in 1853, now as a *Deuxième Edition* bearing the original title *Grande Sonate*, but with only the second Scherzo. Along with the piano pieces op. 5, 6, 13 and 16, as well as the Lieder cycle op. 39, op. 14 thus takes its place among those works that Schumann revised to varying degrees and had republished in the years 1849–1853. From the beginning, these new versions were

subjected to a great deal of interpretative analysis by Schumann scholars, nearly all of whom sought the reason for these reworkings in Schumann's changed aesthetic views. On 20 November 1849 the composer wrote to the publisher Whistling, who issued the new version of the *Kreisleriana* op. 16: "I have extensively revised the *Kreisleriana*. In earlier times I ruined so many of my pieces, often, and wantonly as well. This has now all been eliminated."

But since Schumann was often very critical of his early piano works shortly after their publication, this statement alone cannot be seen as an answer to the question as to why he subjected precisely these six works to a revision. Various factors suggest that the new release of these six works may have been prompted by their respective publication situations: the *Impromptus* op. 5 and the *Dauidsbündlertänze* op. 6 had been issued by Robert Friese in Leipzig, the publisher of the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, which was founded by Schumann. Friese, however, was a book dealer and not a music publisher. In a letter to the music publisher Hofmeister dated 5 November 1842, Schumann expressed his feeling that this was the reason why the two works were "almost totally unknown," and that "this would certainly change as soon as a proper publisher showed interest in them." The four other works had been published by the Viennese music publisher Haslinger between 1836 and 1842. After the death of Tobias Haslinger (1842), who had personally known Beethoven, his son Carl had begun increasingly to specialize in Viennese dance music. This shift of focus in Haslinger's publication policy was also noticed by German publishers. Julius Schuberth of Hamburg, who had scored such a great success with the *Album für die Jugend*, tried to acquire op. 13, 16 and 39 from Haslinger, but only succeeded with the *Symphonic Etudes* op. 13. He seems to have been unaware of op. 14 at first, and it was perhaps Schumann himself who drew his attention to it. In any event, Schuberth wrote to Schumann on 19 May 1850: "The concert sans orchestre is

now my property and I am enclosing it here for correction. Are you inclined to write a Scherzo for it? You have already laid down the title as 3^e Sonate.”

This passage is interesting from two points of view: On the one hand it shows that Schumann had clearly intended from the start to release the piece again, now under the title *Sonate*. Perhaps he really had taken to heart the objection of the dedicatee Ignaz Moscheles, who felt that the work “did not fulfill the requirements of a concerto though it possessed the characteristic attributes of a grand sonata.” He claimed that the “gravity and passion permeating the work are very much in contradiction with what a concert audience of our time expects” (see also the *Preface* to the version of 1836).

On the other hand it was not Schumann’s own idea to reinsert the Scherzo II of the original version into the new edition of the work, but a suggestion from an outside source. A few passages from Schumann’s correspondence with Schubert following the above-mentioned letter seem to hint that the composer originally intended to write a completely new Scherzo. Schubert wrote on 1 July 1850: “I shall let the concerto without accompaniment (for piano) [...] rest until January. A Scherzo will no doubt have come to you by then. I would like to issue the work along with the Etudes next spring, since I would otherwise have too few Schumann items for next year.”

Schumann’s correspondence book contains the following entry for 25 October 1850: “Schubert / Hamburg / he can have the violoncello pieces [op. 102] for 18 Ld’or, the Scherzo to the Concerto for 3 Ld’or.” It is not entirely clear whether one can conclude from this that Schumann had already sent the piece to the publisher by then. In any event, he did not send the complete work to Hamburg until 13 June 1852. The delay was most likely due to business problems that plagued the publisher and caused the postponement of honorarium payments to Schumann over a long period, giving rise to virulent protests on the part of the composer.

Schubert presumably based his edition on a corrected copy of the Haslinger edition of 1836, in which extra sheets had been inserted. This is at least suggested by a number of errors common to the two editions. As to the newly added Scherzo, Schumann must have had a new manuscript made.

Work on the new edition extended over a considerable amount of time, and it was not until 5 June 1853 – thus almost exactly one year after he had sent the engraver’s copy to the publisher – that Schumann sent a letter “with corrections to op. 14” to Hamburg. The sonata was finally published in July (plate number 1690). Just as with the other, previously published revisions, the new edition of the Sonata op. 14 was not noticed by contemporary music critics. Schumann seems to have held it in high esteem, for when Johannes Brahms visited him in September/October in Düsseldorf, he had Clara play his f-minor Sonata to him (entry of 8 October 1853 in the *Haushaltbuch*).

The most visible new feature of the revision in comparison with the edition of 1836 is, of course, the insertion of the Scherzo. It is not by chance that Schumann chose the Scherzo II, which, judging from its various names in the autograph (*Scherzo 2^e - Promenade [...] Intermezzo*), was first conceived as a kind of interlude. After all, this piece begins by echoing Clara’s theme, which not only serves as the basis for the variation movement but also plays a very significant role in the entire sonata (for further details see the *Preface* to the version of 1836). Schumann made many major corrections to the first movement; amazingly, he even restored the original text of the autograph at several points. The changes are minor in the third and fourth movements, although the contrary impression initially arises through the rewriting of the 6/16 metre in 2/4 time.

In comparison with most of the other above-mentioned five works that Schumann caused to be reprinted in revised editions between 1849 and 1853, op. 14 was subjected to particularly extensive changes. G. Henle Verlag has thus decided to reproduce both versions, the

Concert sans Orchestre and the *Grande Sonate*, in their entirety. The parts of the autograph left unpublished during Schumann’s lifetime – the original first Scherzo and two discarded variations from the *Andantino de Clara Wieck* – are reproduced in the *Appendix* to this edition. The Scherzo was first edited by Johannes Brahms along with the original finale of the g-minor Sonata op. 22 and issued in 1866 by the Swiss publisher Rieter-Biedermann. The two variations were first published in 1983 by G. Henle Verlag in the *Appendix* to the predecessor of this edition.

The *Comments* at the end of the volume contain detailed information on the sources and the various editorial problems resulting from the particular source situation of the new revision. Signs missing in the sources but considered musically indispensable or legitimated through analogous passages have been placed in parentheses. Fingerings in italics are from Schumann.

We express our heartfelt thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* that have placed copies of the sources at our disposal.

Remagen, spring 2008
Ernst Hertrich

Préface

L’opus 14 de Schumann date de l’année 1836. Il fut conçu à l’origine comme *Grande Sonate* (c’est le titre initial de l’autographe) à cinq mouvements et deux scherzi. On ignore pourquoi le compositeur a finalement décidé de publier tout d’abord l’œuvre comme *Concert sans Orchestre* à trois mouvements

(cf. détails dans la *Préface* de la version de 1836). L'œuvre remaniée parut en 1853 en tant que *Deuxième Edition*, sous le titre initial de *Grande Sonate*, mais avec le deuxième scherzo seulement. Avec les œuvres pour piano op. 5, 6, 13 et 16 et le Liederkreis op. 39, l'op. 14 fait ainsi partie des compositions que Schumann fit rééditer au cours des années 1849–1853 après les avoir soumises à des remaniements plus ou moins approfondis. Très tôt, ces nouvelles versions firent l'objet de nombreuses tentatives d'interprétation dans la littérature schumanienne. Presque tous les travaux qui leur sont consacrés cherchent à expliquer ce fait par l'évolution des conceptions esthétiques du compositeur. Certes, celui-ci écrit le 20 novembre 1849 à l'éditeur Whistling, qui publie la nouvelle version des *Kreisleriana* op. 16: «Les Kreisleriana ont fait l'objet d'une révision approfondie. J'ai gâché malheureusement si souvent mes choses par le passé, et ce en toute connaissance de cause. Tout cela est entièrement éliminé maintenant.»

Mais comme Schumann se montre fréquemment très critique vis-à-vis de ses premières œuvres juste après leur publication, ce propos ne peut guère à lui seul expliquer pourquoi il soumet justement ces six œuvres à une telle révision. Divers indices montrent au contraire qu'il faut chercher la raison des nouvelles éditions dans la situation éditoriale des œuvres en question: les *Impromptus* op. 5 et les *Davidsbündlertänze* op. 6 étaient parus chez Robert Friese, à Leipzig, lequel était certes l'éditeur de la *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* fondée par Schumann, mais n'était pas à proprement parler marchand de musique mais libraire. Comme l'écrit Schumann le 5 novembre 1842 à l'éditeur de musique Hofmeister, c'est là la raison principale pour laquelle les deux œuvres sont «restées presque inconnues, ce qui changerait assurément dès qu'un véritable éditeur s'y intéresserait». Les quatre autres œuvres avaient été publiées entre 1836 et 1842 chez l'éditeur viennois Haslinger. Après la mort de Tobias Haslinger (1842) qui avait encore connu Beethoven, son fils

Carl s'était spécialisé de plus en plus dans la musique de danse viennoise. Cette nouvelle orientation de la politique éditoriale de la maison Haslinger est aussi prise en considération par les éditeurs allemands. Julius Schuberth, de Hambourg, qui avait obtenu un grand succès auprès du public avec l'*Album pour la jeunesse*, avait essayé d'acquiescer les op. 13, 16 et 39 auprès de Haslinger, mais il n'avait eu gain de cause qu'avec les *Études symphoniques* op. 13. Il semble tout d'abord ne pas être au courant de l'op. 14 et c'est peut-être Schumann lui-même qui a attiré son attention sur l'œuvre. Schuberth écrit à ce sujet au compositeur, le 19 mai 1850: «Le concert sans orchestre m'appartient; il vous parvient pour correction. Seriez-vous d'accord pour ajouter un scherzo? Vous avez déjà fixé le titre de 3^e Sonate.»

Ce passage de la lettre de Schuberth présente un double intérêt: D'une part il montre que Schumann a eu apparemment d'emblée l'intention de faire publier une nouvelle édition intitulée *Sonate*. Peut-être avait-il fait sienne à cet égard l'objection du dédicataire, Ignaz Moscheles, selon laquelle l'œuvre présentait moins les exigences d'un concerto et davantage les particularités caractéristiques d'une grande sonate. [...] La gravité et l'ardeur régnant sur l'ensemble s'opposent fortement à ce qu'attende d'un concerto l'auditoire de notre époque.» (Cf. aussi la *Préface* de la version de 1836.)

D'autre part, l'idée de reprendre dans la nouvelle édition le Scherzo II de la première version, ne lui était pas venue spontanément, mais lui avait été suggérée. Certaines formulations de la correspondance échangée avec Schuberth à la suite de cette lettre pourraient faire penser que la première intention de Schumann avait été de composer un tout nouveau scherzo. Schuberth écrit à ce sujet dans une lettre du 1^{er} juillet 1850: «Je laisse reposer jusqu'en janvier le Concert[o] sans Accompng^t (p. piano) [...] D'ici là vous disposerez d'un scherzo. L'œuvre doit paraître au printemps avec les Études parce qu'autrement je risque d'avoir trop peu d'articles Schumann pour l'année prochaine.»

À la date du 25 octobre 1850, le livre de correspondance de Schumann renferme la mention suivante: «Schuberth / Hambourg / pièces pour violoncelle [= op. 102]; il peut les avoir moyennant 18 L. d'or, le scherzo du concerto moyennant 3 L. d'or.» Il n'est pas tout à fait sûr qu'on puisse en déduire que Schumann avait déjà envoyé à cette date-là le morceau à la maison d'édition. Toujours est-il qu'il envoie l'œuvre complète à Hambourg le 13 juin 1852. La cause de ce retard réside apparemment dans les difficultés commerciales que la maison d'édition avait rencontrées et qui avaient entraîné un retard prolongé du paiement des honoraires du compositeur et suscité des protestations énergiques de sa part. C'est probablement un exemplaire corrigé, pourvu de feuilles intercalaires, de l'édition Haslinger de 1836 qui a servi de copie destinée au graveur pour l'édition Schuberth. C'est du moins ce qui ressort d'une série de fautes communes aux deux éditions. En ce qui concerne le nouveau scherzo, Schumann a probablement fait faire un nouveau modèle.

La réalisation de la nouvelle édition a pris beaucoup de temps. C'est en effet le 5 juin 1853 seulement, donc près d'un an exactement après avoir envoyé le modèle de gravure à la maison d'édition, que Schumann envoie une lettre à Hambourg «avec des corrections de l'op. 14». La Sonate paraît finalement en juillet (planche n° 1690). Tout comme les autres éditions révisées publiées auparavant, la nouvelle édition de l'op. 14 n'est pas prise en considération par la critique musicale contemporaine. Schumann lui-même semble cependant lui avoir accordé quelque importance, car lorsque Johannes Brahms lui rend visite en septembre/octobre à Düsseldorf, le compositeur lui fait précisément jouer par Clara sa Sonate en fa mineur (mention du *Haushaltbuch*, l'agenda, à la date du 8 octobre 1853).

L'innovation la plus évidente de la nouvelle édition par rapport à celle de 1836 est naturellement l'insertion du scherzo. Ce n'est pas par hasard que Schumann a précisément choisi le Scherzo II, celui-ci ayant été tout

d'abord, comme le montrent les différentes annotations de l'autographe (*Scherzo 2^e. Promenade [...] Intermezzo*), conçu comme une sorte d'intermezzo; il introduit dès le début le thème emprunté à Clara, qui constitue non seulement l'assise du mouvement en variations mais joue également un grand rôle dans toute la Sonate (cf. les précisions à ce sujet dans la *Préface* de la version de 1836). Dans le 1^{er} mouvement, Schumann effectue toute une série de corrections déterminantes; il est frappant de constater en l'occurrence qu'à certains endroits, c'est même le texte initial de l'autographe qui a été rétabli. Les corrections sont minimales dans les 3^e et 4^e mouvements même si le finale donne tout d'abord une impression contraire en raison de la conversion de la mesure à 6/16 en mesure à 2/4.

Comparé à la plupart des cinq autres œuvres mentionnées ci-dessus que Schumann a fait publier entre 1849 et 1853 dans des éditions révisées, l'op. 14 a enregistré des changements particulièrement importants. Les Éditions G. Henle ont décidé pour cette raison de rééditer entièrement les deux versions, le *Concert sans Orchestre* et la *Grande Sonate*. Les parties de l'autographe demeurées inédites du vivant de Schumann, c'est-à-dire le premier scherzo initial et deux variations tirées de l'*Andantino de Clara Wieck*, sont reproduites dans l'*Appendice* de la présente édition. Le scherzo fut édité pour la première fois en 1866 par Johannes Brahms, avec le finale initial de la Sonate en sol mineur op. 22, chez l'éditeur suisse Rietter-Biedermann. Les deux variations ont été publiées pour la première fois en

1983 par G. Henle Verlag dans l'*Appendice* de l'édition antérieure à la présente édition.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin du volume renferment des indications détaillées sur les sources et sur les problèmes éditoriaux résultant du statut particulier des sources de la nouvelle révision. Les signes absents des sources mais nécessaires sur le plan musical ou justifiés pour raison d'analogie sont placés entre parenthèses. Les doigtés en italique sont de Schumann.

Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, qui ont aimablement mis des photocopies des sources à notre disposition.

Remagen, printemps 2008
Ernst Hertrich