

Vorwort

Mag Robert Schumann auch gemeinhin als der „Erfinder“ des romantischen Charakterstücks gelten, so setzte er sich doch, gerade in seiner frühen Zeit, sehr intensiv auch mit den klassischen Formen der Klaviermusik auseinander, insbesondere mit den Gattungen der Sonate und der Variation. Von den ersten 23 Opera, alle für Klavier, ist nur die Hälfte dem Genre des Charakterstücks zuzurechnen. Dem gegenüber stehen fünf Sonaten oder Sonatensatzkompositionen (Op. 8, 11, 14, 17 und 22), drei Etüdenwerke (Op. 3, 10 und 13), eine Toccata und drei Variationenwerke – Op. 1 und 13 sowie die vorliegenden Impromptus op. 5. Berücksichtigt man auch die verloren gegangenen oder Fragment gebliebenen Werke dieser frühen Zeit, so kommen noch einmal zwei weitere Sonaten (im Schumann-Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle die Nummern F6 und F29), zwei Rondos (F4 und F17), fünf Etüdenwerke (F3, F11, F12, F27 und F32) und sechs Variationenwerke (F7–9 und F24–26) hinzu.

Der Gattung der Variation widmete sich Schumann also mit besonderer Aufmerksamkeit. Er machte immer wieder Front gegen die den damaligen Musikmarkt geradezu überschwemmenden, seiner Meinung nach allzu seichten Stücke reisender Klaviervirtuosen über populäre (Opern-)Themen. Nicht von ungefähr veröffentlichte er mit den *Abegg-Variationen* op. 1 (1830) und den Impromptus op. 5 (1833) gleich in den ersten Jahren seiner öffentlichen Laufbahn als Komponist zwei Variationenwerke, mit denen er regelrecht demonstrierte, wie man es auch anders machen könne. In seinem *Musikalischen Lebenslauf bis 1833* schrieb er dazu rückblickend: „Die meiste Zeit fast beschäftigt ich mich mit Bach; aus solcher Anregung entstanden die Impromptus op. 5, die mehr auf eine neue Form zu variieren angesehen werden mögen.“

Zu der „neuen Form“ gehörte auch, dass in diesen Impromptus gleich zwei

Themen variiert und auf besonders kunstvolle Art miteinander verbunden sind. Um diese Besonderheit augenfällig zu machen, stellte Schumann im Erst- druck die beiden Themen getrennt vor, zuerst das Bassthema, danach die darüber aufgebaute Melodie. Nach den Angaben im Titel der Erstausgabe stammt sie von Clara Wieck. Tatsächlich beginnt deren ebenfalls 1833 veröffentlichte und Robert Schumann gewidmete *Romance variée* op. 3 mit diesem Thema. Die vier ersten Takte tauchen jedoch bereits viel früher in einem Tagebuch Roberts auf, der sich auf der Reise von Heidelberg über Düsseldorf nach Paderborn am 28. oder 29. September 1830 vier Themenanfänge notierte, von denen der zweite praktisch identisch ist mit dem Beginn des Romanzenthemas:



Die Keimzelle des Themas stammt also nicht von Clara, sondern von Robert Schumann. Bei dem engen musikalischen Austausch, den die beiden schon sehr früh pflegten, wanderte sie offenbar gleichsam vom einen zum anderen. Das Motiv wurde später von Clara und von Johannes Brahms in ihre jeweiligen Variationen über ein Thema Schumanns eingearbeitet – bei Claras Variationen op. 20 in T. 202–225 der Coda (siehe Henle-Ausgabe HN 393), bei Brahms' Op. 9 in T. 265–267 von Variation X (siehe Henle-Ausgabe HN 438).

Der markante Beginn *C–F–G–C* des Bassthemas findet sich bei Schumann mehrfach: Er taucht in seinen Kontrapunktübungen auf, die er nach Beendigung des Unterrichts bei Heinrich Dorn im Jahr 1832/33 autodidaktisch fortführte (F19 Nr. 3 und 7), und er spielt im Finalsatz der in derselben Zeit entstandenen „Jugendsymphonie“ eine zentrale Rolle. Im sogenannten Leipziger Lebensbuch findet sich folgende Tagebucheintragung Schumanns vom 29. Mai 1832: „Abends riß ich mit Clara sechs Bacchische [sic] ab, vierhändig a vista prima [...] u. als ich nach Haus kam gegen neun Uhr, setzt' ich mich

an's Klavier u. mir war's, als kämen lauter Blumen u. Götter aus den Fingern hervor, so strömte der Gedanke auch fort. Das war der Gedanke C F · G C.“ Hans Joachim Köhler stellt dazu im Vorwort zu seiner Ausgabe der Impromptus im Verlag C. F. Peters die Hypothese auf, Schumann habe in der Aufeinanderfolge dieser einfachen musikalischen Kadenzfolge die Buchstaben-Chiffren für Clara und sich selbst entdeckt, wobei C jeweils für Clara, F für Florestan und G für Gustav (zwei von Schumann benutzte Pseudonyme) stehe. Der in der Tagebucheintragung die Buchstabenfolge gliedernde Punkt könnte eine solche Hypothese durchaus unterstützen. Noch 1834 finden sich in einem Notizbuch Aufzeichnungen zu Fugenübungen mit diesem Themenanfang.

Leider sind zu Schumanns Impromptus kaum mehr handschriftliche Quellen erhalten geblieben, die vielleicht näheren Aufschluss auch zu Köhlers Vermutung geben könnten. Interessant ist ein Blatt mit Incipits zu insgesamt 16 Variationen, von denen jedoch nur sieben in die gedruckte Fassung aufgenommen wurden (New York, Pierpont Morgan Library, Morgan Collection, Signatur S3925.I34). Ob Schumann die anderen überhaupt ausführte oder sich möglicherweise nur diese Anfänge notierte, muss dabei offen bleiben. Die Incipits sind von Var. 1–15 durchnummeriert; am Ende des Blattes folgen noch ein unnummerierter und zwei kurze, durchgestrichene Themenanfänge. Die Incipits für Var. 1–5, 8 und 11 entsprechen den Impromptus Nr. 4, 6, 10, 7, 8, 9 und 12. Für Var. 9 sind lediglich zwei Leersysteme mit der Überschrift *Coda* notiert – möglicherweise war eine Aufteilung in zwei Hefte geplant. Die acht Incipits, die keine Entsprechung in den beiden gedruckten Fassungen von Op. 5 finden, werden im Anhang der vorliegenden Ausgabe mitgeteilt. Die wichtigsten weiteren handschriftlichen Quellen sind, neben einigen Skizzen und Studien, zwei Autographe zu den Impromptus Nr. 10 und 11 (zu Details siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Keines von beiden enthält auch nur annähernd die endgültige Fas-

sung. Die Erstausgabe ist daher die einzige maßgebliche Quelle.

Schumann hatte Opus 5 am 6. Juni 1833 zunächst Friedrich Kistner in Leipzig als „ein zweites Heft Papillons“ angeboten. Nachdem es mit diesem Verlag zu keiner Einigung gekommen war, ließ er die Impromptus auf eigene Kosten stechen und bei seinem Bruder Karl erscheinen, der in Schneeberg (Vogtland) einen Buchverlag betrieb. Um dem Werk eine bessere Verbreitung zu sichern, bemühte sich Schumann aber doch auch, es bei einem Musikverlag in Kommission zu geben. Am 31. Juli 1833 schrieb er deshalb an Friedrich Hofmeister: „Ich möchte Wieck, dem ich so manche Schuld abzutragen habe, an seinem Geburtstage, der in die Mitte August [auf den 18.] fällt, eine Überraschung mit Impromptus über die Romanze von Clara machen. Da die Zeit bis dahin so kurz, so habe ich nicht gewagt, Sie um Verlag des Werkes anzugehen und meinen Brüdern die Sache zu Druck und Besorgung gegeben. Wollten Sie nun wohl mir und diesen erlauben, Ihre Firma mit auf den Titel zu setzen, dass es einen Anstrich bekommt? [...] Noch ersuche ich Sie um den Namen eines guten Kupferdruckers, wie um eine einzelilige Antwort auf meine Bitte, die Sie nicht abschlagen möchten Ihrem ganz ergebenen R. Schumann.“

Der Druck konnte tatsächlich pünktlich zu Wiecks Geburtstag erscheinen. Die Leipziger ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG veröffentlichte bereits am 11. September 1833 eine Rezension des Werkes (zusammen mit den *Abegg-Variationen* op. 1 und den *Paganini-Etüden* op. 3). Schumann bewahrte sie zusammen mit anderen Besprechungen seiner frühen Werke in einem Heft auf, das er sich unter der Überschrift „Zur Besserung“ angelegt hatte. Die zwölf Impromptus, schrieb der Rezensent, lieferten auf jeder Seite „Mannigfaltigkeit in melismatischer und harmonischer Hinsicht, stehende Verbindungsarten, die immer am Neuen, auch wohl am streng Eindringlichen sich erfreuen, Originelles sowohl angenehmer als sonderbarer Art, also überall Unterhaltendes oder Aufreizendes. Fleiß, Geschick,

Talent, frische Phantasie u. starkmuthiges Aufstreben wird dem Verfasser kein unpartheiischer Beobachter absprechen, lauter Eigenschaften, welche mit Recht die Aufmerksamkeit auf ihn verdoppeln müssen.“ Das Neue dieser Variationen wurde also durchaus wahrgenommen. Auch Franz Liszt hob in einer Kurzbesprechung der Impromptus in der Pariser REVUE ET GAZETTE MUSICALE vom 12. November 1837 die „neuartigen harmonischen und rhythmischen Combinationen“ hervor, die im Überfluss vorhanden seien.

Schumanns Werke waren dennoch lange Jahre für die Verleger keineswegs geschäftliche Erfolge. Sein Renommé gründete sich mehr auf seine Tätigkeit als Herausgeber der von ihm gegründeten NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK als auf seine Kompositionen. Ende 1842 äußerte dennoch zunächst der Kommissionsverlag Hofmeister Interesse an einer gänzlichen Übernahme der Impromptus op. 5. Aus unbekannten Gründen kam es jedoch zu keinem Einverständnis. Im Folgejahr bot Schumann das Werk daher den Verlegern Whistling und Luckhardt an, doch auch mit diesen konnte er sich offenbar nicht einigen. 1850 forderte er schließlich Hofmeister ultimativ auf, ihm ein Angebot zu unterbreiten. Dieser antwortete mit Brief vom 5. April 1850: „Hochgeehrter Herr! Auf Ihre ausdrückliche Aufforderung, ein Gebot zu thun [...] erlaube ich mir, für die Erlaubnis zu Veranstaltung einer neuen Auflage Ihres opus 5 den – freilich unerheblichen – Betrag von Ld. 20 – Ihnen anzubieten. Um eine materielle Unterlage zu erlangen, habe ich den Absatz nachgezählt der zwei Werke Ihrer Composition [...] op. 4 und 7 [...]. Während jedem der drei letzten Jahre sind je 10, seit 1847 zusammen 30 Ex. derselben verkauft. Hierauf gründet sich mein Vorschlag. Vergeben Sie, wenn er zu geringfügig erscheint.“ Diesmal ging alles recht schnell. Bereits am 19. April 1850 notierte Schumann sich in seinem Briefbuch: „Hofmeister | Leipzig | Mit Revision des Mscrptes der Impromptus. Bitte mir eine Correctur.“

Aus diesem Eintrag geht schon hervor, dass Schumann – wie bei den Neuauflagen einiger anderer Klavierwerke aus seiner früheren Zeit (Op. 6, 8, 13, 14 und 16) – auch bei den Impromptus die Gelegenheit nutzte, einige Änderungen vorzunehmen, in diesem Falle sogar in größerem Umfang als bei den genannten anderen Opera. Die revidierte Ausgabe erschien im Juli 1850 mit dem Titelzusatz „Neue Ausgabe“. Die Widmung an Friedrich Wieck blieb trotz der bereits 1843 erfolgten Aussöhnung ganz weg, Impromptu Nr. 4 der Fassung von 1833 wurde durch ein völlig neues ersetzt, Nr. 11 entfiel ersatzlos. Die Zählung, in der ersten Fassung mit dem Thema einsetzend, beginnt erst mit der ersten Variation, so dass sich zwischen den beiden Fassungen folgende Konkordanzen ergeben:

<u>Fassung 1833</u>	<u>Fassung 1850</u>
1	Thema
2	I
3	II
4	III neu
5	IV
6	V
7	VI
8	VII
9	VIII
10	IX
11	– – –
12	X

Wegen der zahlreichen und zum Teil erheblichen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind beide in dieser Ausgabe vollständig wiedergegeben.

In den *Bemerkungen* finden sich genaue Angaben zu den Quellen und den verschiedenen Lesarten. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Kursive Fingersätze stammen von Schumann.

Für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien sei den in den *Bemerkungen* genannten Institutionen herzlich gedankt.

Remagen, Frühjahr 2009
Ernst Herttrich

Preface

Though Robert Schumann may be generally regarded as the “inventor” of the romantic character piece, he also engaged very intensively with the classical forms of piano music, especially in his early years. This is particularly true for the sonata and variation genres. Of his first twenty-three works, all for piano, only half fit the profile of the character piece. By contrast, there are five sonatas or sonata movements (op. 8, 11, 14, 17, and 22), three sets of studies (op. 3, 10, and 13), a toccata and three sets of variations – op. 1 and 13, as well as the Impromptu op. 5 presented here. If we also take into account those works from this early period that are either lost or survive only as fragments, the number is increased by two further sonatas (nos. F6 and F29 in Margit L. McCorkle’s *Schumann-Werkverzeichnis*), two rondos (F4 and F17), five studies or sets of studies (F3, F11, F12, F27, and F32), and six sets of variations (F7–9 and F24–26).

Schumann thus clearly paid particular attention to the variation form. Time and again he criticised the musical market of his day, with its near-saturation by – in his opinion – shallow pieces written by itinerant piano virtuosi and based on popular (opera) themes. Thus it is not surprising that in the earliest years of his public career as a composer he published, in his *Abegg-Variationen* op. 1 (1830) and the Impromptu op. 5 (1833), two variation works that downright demonstrated how things could be done quite differently. Looking back in his *Musikalischer Lebenslauf bis 1833* (Musical biography to 1833), he wrote in this regard: “Most of the time I busied myself with Bach; such was the inspiration for the Impromptu op. 5, which may rather be regarded as a new form of variations.”

Part of this “new form” resulted from the fact that, in these Impromptus, two themes are varied and joined together in an especially skilful way. To give visibil-

ity to this particular feature, Schumann presented the two themes separately in the first printing: the bass theme first of all, and then the melody that is built up on it. According to title information in the first edition, the theme came from Clara Wieck; indeed her *Romance variée* op. 3, dedicated to Robert Schumann and also published in 1833, also begins with this same theme. However, the first four measures appear much earlier in one of Robert’s diaries, in which he noted down four thematic incipits while on a journey from Heidelberg to Paderborn via Düsseldorf on 28 or 29 September 1830. The second of these is practically identical to the beginning of the theme of the *Romance variée*:



Thus the nucleus of the theme comes not from Clara, but from Robert Schumann. It seems to have travelled from one to the other during the close musical exchanges that the two practised from very early on. The motive was later incorporated by Clara and by Johannes Brahms into their respective variations on a theme of Schumann: in M. 202–225 of the coda of Clara’s Variations op. 20 (see Henle edition HN 393), and in M. 265–267 of Variation 10 of Brahms’s op. 9 (Henle edition HN 438).

The striking *C–F–G–C* opening of the bass theme is frequently found in Schumann: it appears in the counterpoint exercises (F19 nos. 3 and 7) that he continued on his own after completing his studies with Heinrich Dorn in 1832/33; and it plays a central role in the finale of his “Youth Symphony” from that time. The following entry appears in the so-called Leipziger Lebensbuch for 29 May 1832: “In the evening I romped through six things of Bach with Clara, at sight, four hands [...]; and when I came home towards nine o’clock I sat down at the piano, and it seemed to me as if nothing but flowers and Gods flowed from my fingers, including the idea *C F · G C*, which likewise streamed forth.” In the preface to his edition of the Impromptus

for C. F. Peters, Hans Joachim Köhler presents the hypothesis that, in the sequence of notes making up this simple musical cadential progression, Schumann has discovered letters for Clara and himself: respectively, C for Clara, F for Florestan and G for Gustav (two of Schumann’s pseudonyms). The dot in the diary entry that divides the letters might very well support such a hypothesis. Notes for fugal exercises also using this thematic incipit appear in a notebook as early as 1834.

Unfortunately, there are hardly any surviving manuscript sources for Schumann’s Impromptus that might provide more detailed support for Köhler’s hypothesis. An interesting leaf (New York, Pierpont Morgan Library, Morgan Collection, shelfmark S3925.I34) contains incipits to a total of sixteen variations, of which only seven found their way into the published version. Whether Schumann developed the others at all, or perhaps only wrote down their openings, remains unresolved. The incipits are consecutively numbered 1 to 15; at the end of the leaf is one further, unnumbered, thematic incipit, plus two short deleted ones. The incipits for Variations 1 to 5, 8 and 11 correspond to Impromptus 4, 6, 10, 7, 8, 9, and 12. Variation 9 consists only of two empty staves headed *Coda* – a division into two books might have been planned. The eight incipits that have no corresponding place in the two printed versions of op. 5 are presented in the appendix at the end of this volume. The other most important manuscript sources are, together with several sketches and studies, two autographs for Impromptus 10 and 11 (see the *Comments* at the end of the volume for details). Neither presents even an approximation of the final version. The first edition is therefore the single authoritative source.

Schumann initially offered op. 5 to Friedrich Kistner of Leipzig on 6 June 1833, as a “second volume of *Papillons*.” After being unable to reach an agreement with this publisher, he had the Impromptus engraved at his own expense and issued by his brother Karl, who operated a book publishing busi-

ness in Schneeberg (Saxony). To secure wider distribution for the work, Schumann also made efforts to offer it on a commission basis to a music publishing house. Thus on 31 July 1833 he wrote to Friedrich Hofmeister: “I would like to surprise Wieck – to whom I am so indebted – with Impromptus on Clara’s Romanze for his birthday, which falls in mid-August [the 18th]. Because the time until then is so short, I have not dared to ask you to publish the work, but have given it to my brothers for printing and distribution. Would you now perhaps allow me, and them, to add the name of your firm to the title page, to give it a layer of authority? [...] I am also seeking the name of a good copper-engraver from you, and a single-line answer to my request, which you would surely not wish to deny your most devoted R. Schumann.”

The print did, in fact, appear in time for Wieck’s birthday. The Leipzig ALL-GEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG published a review of the work (and of the *Abegg-Variationen* op. 1 and *Paganini-Etüden* op. 3) as early as 11 September 1833. Schumann saved it, together with other reviews of his early works, in a book he had started under the title “Zur Besserung” (for improvement). The twelve Impromptus, wrote the reviewer, offered on every page “A multiplicity of melismatic and harmonic aspects. The techniques used to link elements together delight by their novelty, as well as by their strength. There is originality of both a pleasant and unusual kind, which provides entertainment or challenge throughout. No impartial observer will deny that the writer has diligence, skill, talent, a lively imagination and bold ambition; qualities that rightly demand our redoubled attention.” The novelty of these variations was therefore clearly perceived. In his short review of the Impromptus in the Parisian REVUE ET GAZETTE MUSICALE of 12 November 1837, Franz Liszt likewise emphasised the “new harmonic and rhythmic combinations” that were present in abundance.

However, for many years Schumann’s works brought his publishers no com-

mercial success, as his fame was based more on his employment as founding editor of the NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK than on his compositions. Nevertheless, at the end of 1842 the commission agent Hofmeister first expressed an interest in taking the Impromptus op. 5 over completely. For unknown reasons, however, no agreement was reached. So the following year Schumann offered the work to the publishers Whistling and Luckhardt, but was apparently unable to conclude an agreement with them either. In 1850 he finally invited Hofmeister to make him an offer. Hofmeister answered by a letter of 5 April 1850: “Most esteemed sir! In regard to your express invitation to bid [...] allow me, for permission to organize a new issue of your opus 5, to offer you the – admittedly not large – sum of 20 Louis d’or. As material support for this offer, I have re-examined sales of your two works op. 4 and op. 7 [...]. During each of the past three years, 10 copies, or a total of 30 copies since 1847, have been sold. It is on this that I base my offer. Forgive me if it seems too trivial.” This time all proceeded quickly, and as early as 19 April 1850 Schumann noted in his correspondence book: “Hofmeister | Leipzig | With revision of the manuscript of the Impromptus. Requested a proof copy.”

This entry shows that Schumann now – as with the new editions of some other piano works from his early period (op. 6, 8, 13, 14, and 16) – was also taking the opportunity to make some changes to the Impromptus, in this case even more extensively than in the aforementioned works. The revised edition appeared in July 1850 with “Neue Ausgabe” (new edition) added to its title page. In spite of their ensued reconciliation in 1843, Schumann’s dedication of the work to Friedrich Wieck was omitted. Impromptu no. 4 in the 1833 version has been replaced by a completely new one, and no. 11 was removed and not replaced. The numbering that in the first version started with the theme now only began at the first variation, resulting in the following concordance between the two versions:

<u>1833 Version</u>	<u>1850 Version</u>
1	Theme
2	I
3	II
4	III new
5	IV
6	V
7	VI
8	VII
9	VIII
10	IX
11	– – –
12	X

Owing to the many, and, in places, significant differences between the two versions, both are reproduced in their entirety in our edition.

More detailed information about the sources and the various readings can be found in the *Comments*. Signs missing from the sources, but necessary musically or by analogy, appear in parentheses. Italic fingerings are from Schumann.

We wish to express our most cordial thanks to the institutions mentioned in the *Comments* for providing copies of the sources.

Remagen, spring 2009
Ernst Herttrich

Préface

Bien que l’on considère généralement Robert Schumann comme le «père» de la pièce de caractère romantique, ce compositeur a également beaucoup travaillé, notamment à ses débuts, sur les formes classiques de la musique pour piano, en particulier la sonate et les variations. Parmi ses 23 premiers opus, tous consacrés au piano, seule la moitié

peut être attribuée au genre de la pièce de caractère. On y trouve aussi cinq sonates ou compositions de forme sonate (op. 8, 11, 14, 17 et 22), trois études (op. 3, 10 et 13), une toccata et trois œuvres à variations – op. 1 et 13 ainsi que les présents Impromptus op. 5. Si l'on prend également en considération les œuvres de cette époque précoce qui ont été perdues et celles restées à l'état de fragments, on peut alors y ajouter deux autres sonates (portant les numéros F6 et F29 dans le Schumann-Werkverzeichnis de Margit L. McCorkle), deux rondos (F4 et F17), cinq études (F3, F11, F12, F27 et F32) ainsi que six œuvres à variations (F7–9 et F24–26).

Schumann accordait une attention particulière au genre de la variation et s'élevait régulièrement contre les compositions à son goût insipides écrites sur des thèmes populaires (souvent tirés d'opéras) par les pianistes virtuoses itinérants, qui inondaient alors le marché musical. Ce n'est pas sans raison qu'il publia dès les premières années de sa carrière publique de compositeur deux œuvres de ce genre, les *Abegg-Variationen* op. 1 (1830) et les Impromptus op. 5 (1833), grâce auxquelles il démontra véritablement qu'il était possible de faire autrement. Plus tard, il écrivit à ce propos dans son *Musikalischer Lebenslauf bis 1833* (biographie musicale jusqu'à 1833): «La plupart du temps, j'étudiais Bach; de cette inspiration sont nés les Impromptus op. 5 qui pourraient être considérés davantage comme une nouvelle forme de variation.»

Cette nouvelle forme se signale dans ces impromptus notamment par la présence de deux thèmes variés et imbriqués avec une habileté particulière. Dans la première édition, afin de faire apparaître cette particularité, Schumann présenta les deux thèmes séparément, tout d'abord celui de la basse, puis la mélodie construite au dessus. Selon la mention figurant dans le titre de la première édition, cette mélodie était de Clara Wieck. Effectivement, la *Romance variée* op. 3 de cette dernière, également parue en 1833 et dédiée à Robert Schumann, commence par le

même thème. Pourtant, les quatre premières mesures de ce thème apparaissent bien plus tôt dans le journal intime de Robert, qui, le 28 ou le 29 septembre 1830, au cours d'un voyage entre Heidelberg et Paderborn en passant par Düsseldorf, avait noté quatre ébauches de thèmes dont le second est quasiment identique au début de celui de la romance:



La cellule originale du thème ne vient donc pas de Clara, mais de Robert Schumann. L'échange musical intense qu'ils entretenirent très tôt favorisa le passage de l'un à l'autre. Le motif fut repris plus tard par Clara et Brahms dans leurs variations respectives sur un thème de Schumann – chez Clara, les variations op. 20, M. 202–225 de la coda (cf. édition Henle HN 393), chez Brahms, op. 9, M. 265–267 de la Variation X (cf. édition Henle HN 438).

Particulièrement marquant, le début du thème de la basse, *do-fa-sol-do*, apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Schumann: il est présent dans les exercices de contrepoint qu'il poursuivit en autodidacte après la fin de ses cours avec Heinrich Dorn en 1832/33 (F19 n° 3 et 7) et joue un rôle central dans le mouvement final de la «Symphonie de jeunesse» composée à la même époque. Dans son «Leipziger Lebensbuch», on trouve en date du 29 mai 1832 la mention suivante: «J'ai joué au débotté six fugues Bacchiques [sic] à quatre mains avec Clara, *a vista prima*, [...] et quand je suis rentré à la maison vers neuf heures, je me suis assis au piano et c'était comme si de mes doigts surgissaient toutes sortes de fleurs et de dieux, tellement l'idée était féconde. L'idée, c'était *do fa · sol do*.» Dans la préface de son édition des Impromptus de Schumann chez C. F. Peters, Hans Joachim Köhler développe l'hypothèse selon laquelle Schumann aurait découvert dans cette suite musicale cadentielle simple un code où *do* (C) correspondrait à Clara, *fa* (F) à Florestan et *sol* (G) à Gustav

(deux des pseudonymes utilisés par Schumann). Le point articulant les deux groupes de lettres dans le journal pourrait étayer une telle hypothèse. Dans un carnet de 1834 figurent également des notes pour des exercices de fugues sur ce début de thème.

Malheureusement, il ne subsiste quasiment aucune source manuscrite relative aux Impromptus de Schumann, qui aurait peut-être permis d'obtenir des informations plus précises, y compris quant aux hypothèses de Köhler. Un feuillet comportant les incipits de seize variations au total présente un certain intérêt (New York, Pierpont Morgan Library, Morgan Collection, cote S3925.I34), cependant seules sept de ces variations figurent dans la version imprimée. On ne sait pas si Schumann avait réalisé les autres, ou s'il n'en avait noté que le début. Les incipits sont numérotés var. 1 à 15. À la fin du feuillet figurent un autre incipit non numéroté ainsi que deux courts débuts de thèmes biffés. Les incipits numérotés Var. 1 à 5, 8 et 11 correspondent aux Impromptus n° 4, 6, 10, 7, 8, 9 et 12. Pour la Var. 9, seuls deux systèmes vides surmontés de la mention «coda» nous sont parvenus – peut-être une répartition en deux recueils était-elle envisagée. Les huit incipits qui n'ont pas d'équivalent dans les deux versions imprimées de l'op. 5 sont reproduits en annexe à la fin de ce volume. Outre quelques ébauches et études, deux manuscrits autographes des Impromptus n° 10 et 11 constituent les autres sources manuscrites les plus importantes (pour plus de détails, cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume). Aucun des deux ne propose une version se rapprochant un tant soit peu de la version finale. C'est pourquoi la première édition reste la seule source de référence.

Le 6 juin 1833, Schumann avait d'abord proposé l'op. 5 à Friedrich Kistner de Leipzig, le présentant comme «un second volume de Papillons». N'ayant pas réussi à trouver un accord avec cet éditeur, il fit graver les plaques à ses propres frais et édita le recueil chez son frère Karl, qui gérait une maison édition de livres à Schneeberg (Saxe). Afin d'as-

surer à l'œuvre une meilleure diffusion, Schumann s'efforça de le mettre en dépôt auprès d'une maison d'édition musicale. C'est pourquoi le 31 juillet 1833, il écrit à Friedrich Hofmeister: «Je voudrais faire la surprise à Wieck, à qui je suis redevable et dont l'anniversaire tombe mi-août [le 18], d'impromptus sur le thème de la romance de Clara. Comme le temps presse d'ici là, je n'ai pas osé vous demander de les éditer et ai confié ce travail à mon frère. M'autoriseriez-vous ainsi que mon frère à apposer le nom de votre compagnie sur la couverture afin de lui conférer davantage d'allure? [...] J'ai également besoin que vous m'indiquiez un bon graveur et, même si elle tient en une ligne, d'une réponse à ma demande que vous ne sauriez repousser, votre très dévoué R. Schumann.»

La parution eut lieu effectivement juste à temps pour l'anniversaire de Wieck. La ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG de Leipzig en publia dès le 11 septembre 1833 une critique (en même temps que celle des *Abegg-Variationen* op. 1 et des *Paganini-Etuden* op. 3). Schumann conservait ces critiques ainsi que d'autres commentaires sur ses premières œuvres dans un cahier qu'il avait intitulé: «Zur Besserung» (à améliorer). Les douze Impromptus, écrivait le critique, témoignent à chaque page d'une «grande richesse mélismatique et harmonique, de combinaisons éprouvées se réjouissant à la fois de la nouveauté et d'une étude approfondie, d'une originalité d'un genre tout aussi agréable que singulier, par conséquent, tout y est divertissement et stimulation. Aucun observateur impartial ne niera le travail, le savoir faire, le talent, la fraîcheur de la fantaisie et l'ambition volontaire de leur auteur, toutes qualités qui doivent à juste titre attirer doublement l'attention sur lui.» L'aspect nouveau de ces variations fut donc clairement reconnu. Franz Liszt lui-même releva dans son court article paru dans la REVUE ET GAZETTE MUSICALE parisienne du 12 no-

vembre 1837 «les combinaisons rythmiques et harmoniques d'un genre nouveau» qui y figuraient selon lui en surabondance.

Cependant, les œuvres de Schumann tardèrent encore de longues années avant de représenter un succès commercial pour les éditeurs. Sa renommée reposait davantage sur son activité d'éditeur de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, dont il était le fondateur, que sur la publication de ses œuvres. À la fin de l'année 1842, les éditions Hofmeister furent les premières à manifester de l'intérêt pour la reprise des Impromptus op. 5. Cependant, pour des raisons inconnues, ils n'arrivèrent à aucun accord. L'année suivante, Schumann proposa l'œuvre aux éditeurs Whistling et Luckhardt, mais ne parvint visiblement pas non plus à conclure. En 1850, il s'adressa à nouveau à Hofmeister, le pressant de lui soumettre une offre. Celui-ci lui répondit dans une lettre du 5 avril 1850: «Cher Monsieur, en réponse à votre demande expresse de faire une offre [...] je me permets de vous en proposer la somme – pas très élevée – de 20 Ld. en échange de l'autorisation d'organiser une nouvelle édition de votre opus 5. Afin d'avoir une base concrète, j'ai fait le compte des ventes des deux œuvres de votre composition [...] op. 4 et 7 [...]. Au cours de chacune des trois dernières années, ont été vendus 10 exemplaires de ces œuvres, soit 30 en tout depuis 1847. Mon offre se fonde sur ces chiffres. Pardonnez-moi si elle vous paraît trop faible.» Cette fois, tout alla relativement vite. Dès le 19 avril 1850, Schumann écrivait dans son carnet de notes: «Hofmeister | Leipzig | Avec révision du manuscrit des impromptus. Demande de correction.»

Ces notes laissent apparaître que – tout comme lors de la réédition d'autres œuvres pour piano plus anciennes (op. 6, 8, 13, 14 et 16) – Schumann a saisi cette occasion pour procéder à quelques modifications dans les Impromptus, et dans ce cas précis, des mo-

difications plus importantes que dans les autres opus. La version révisée sous-titrée: «Neue Ausgabe» (nouvelle édition) parut en juillet 1850. La dédicace à Friedrich Wieck disparut complètement malgré la réconciliation intervenue dès 1843, l'Impromptu n° 4 de la version de 1833 fut remplacé par un impromptu tout à fait nouveau et le n° 11 supprimé sans être remplacé. La numérotation, qui dans la première version commençait avec le thème, ne commence dans la seconde qu'avec la première variation, si bien que l'on trouve entre les deux versions les concordances suivantes:

Version de 1833	Version de 1850
1	Thème
2	I
3	II
4	III nouveau
5	IV
6	V
7	VI
8	VII
9	VIII
10	IX
11	---
12	X

En raison des différences nombreuses et parfois très importantes entre les deux versions, ces dernières sont toutes deux reproduites dans la présente édition.

Dans les *Bemerkungen* ou *Comments* se trouvent les références exactes des sources et des différentes versions. Les signes absents des sources, mais musicalement nécessaires ou justifiés par analogie, ont été ajoutés entre parenthèses. Les doigtés en italique sont de Schumann.

Nous adressons ici nos remerciements chaleureux aux instituts cités dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour leur aimable mise à disposition des copies des sources.

Remagen, printemps 2009
Ernst Hertrich