

1083

# ROBERT SCHUMANN

## EXERCICES

ETÜDEN IN FORM FREIER VARIATIONEN  
ÜBER EIN THEMA VON BEETHOVEN

NACH DEN AUTOGRAPHEN HERAUSGEGEBEN  
VON  
ROBERT MÜNSTER

ERSTAUSGABE

115  
C 13  
Öffentliche Bibliothek  
der Stadt Aachen

8526328 5

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

## VORWORT

Robert Schumanns autographes *Skizzenbuch IV*, so bezeichnet und datiert in die Jahre 1831/32 durch Clara Schumann, belegt die Kompositionsstudien des jungen Schumann bei Heinrich Dorn 1831/32. Es dokumentiert vor allem eine sehr gründliche Beschäftigung mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens. In ihm findet sich u. a. die schon weitgehend ausgeführte erste Niederschrift eines durch Beethoven inspirierten Klavierwerks mit dem Titel *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* (Autograph A). Es handelt sich um eine Folge von pianistisch anspruchsvollen Variationen über das a-moll-Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie Beethovens, von denen jede durch eine bestimmte Figuration beherrscht ist. Die Reihe besteht aus elf Etuden, von denen die 11. nicht zu Ende geschrieben und die 9. nur durch einige Anfangstakte angedeutet ist. Vor und nach der 9. Etude haben (vielleicht erst später) die Incipits einiger weiterer Variationen Platz gefunden. Das Skizzenbuch enthält außerdem noch ein Blatt mit einer Variante zur 2. Etude.

Wahrscheinlich 1833 – so die handschriftliche Datierung durch Clara Schumann – schrieb Schumann eine ebenfalls unvollständige zweite Fassung der Beethoven-Etuden mit neun Sätzen nieder (Autograph B). Die 3., 6., 8. und letzte Etude sind darin unvollständig ausgeführt. Vor der letzten Etude finden sich wiederum Incipits zu weiteren Etuden, dazu der Titel *Etudes basées sur un Theme de Beethoven / composées pour le Pffe / et dédiés à mon amie Clara Wieck*.

Schließlich fertigte Schumann noch eine dritte Fassung an, die er mit dem Titel *Exercices* versah (Autograph C). Auch diese Handschrift wurde von Clara Schumann mit der Jahreszahl 1833 versehen. Hier erscheint das Werk in einer vollständigen, abgeschlossenen Form und weist nunmehr sieben Etuden auf. Sehr wahrscheinlich ist diese bisher nicht bekannte Fassung gemeint, wenn sich Schumann 1838 in einer kurzen Rückschau über die Zeit von März 1833 bis Herbst 1837 erinnert: *Jahr 1835 ... die Etudes Symphoniques* (erschieden 1837 als op. 13) und *Etuden über ein Beethoven'sches Thema ... in den Wintermonaten in's Reine geschrieben*. Diese Reinschrift könnte demnach 1834/35 entstanden sein.

Die Beethoven-Etuden blieben, von einer Ausnahme abgesehen, unveröffentlicht. Doch die mehrfache Beschäftigung damit bis zur Herstellung einer Reinschrift deutet darauf hin, daß Schumann ihnen zumindest zeitweise eine

gewisse Bedeutung beigemessen hat. Um die Zeit der Fertigstellung aber galten ihm andere seiner Klavierwerke als vorrangig für eine Drucklegung. Im Laufe der Jahre nahm Schumann dann seinen frühen Klavierkompositionen gegenüber einen zunehmend kritischen Standpunkt ein. Nur das in der zweiten Fassung der Beethoven-Etuden an fünfter Stelle stehende Stück fand leicht geändert als Nr. 2 (*Leides Ahnung*) Eingang in die 1854 veröffentlichten *Albumblätter* op. 124. Die Jahreszahl 1835 in op. 124/2 scheint die oben genannte Datierung 1834/35 zu bestätigen.

Variationen und Variationsetuden nehmen im Klavierwerk des jungen Schumann einen breiten Raum ein. Die Beethovenetuden stehen in enger Beziehung zu den *Symphonischen Etuden* op. 13, besonders nahe ist die Verwandtschaft zwischen op. 13 Nr. 6 und der Etude Nr. 3 der *Exercices*. Allerdings sind diese mehr Studien pianistischer Art als ein eigentliches Variationenwerk. Wenn sie die Bedeutung von Opus 13 nicht erreichen, so liegt dies nicht zuletzt auch in der Wahl des zugrundegelegten Themas. In den meisten Etuden hält sich der Komponist weitgehend an das einfache harmonische Schema des Beethovenschen Gedankens. Diese selbst auferlegten Fesseln bewirken eine gewisse Gleichförmigkeit innerhalb des Werks, das so nicht den Farbenreichtum von Opus 13 erreicht. Dennoch rechtfertigt die Bedeutung der Komposition innerhalb des Jugendwerks eine Veröffentlichung im Druck.

Bemerkenswert ist, daß in einigen der Etuden deutliche Beethoven-Reminiszenzen erscheinen, die sicherlich auf Schumanns eingehende Beschäftigung mit den Symphonien Beethovens zurückgehen. Etude A7 greift die Streicherfiguration vom Beginn des zweiten Satzes der Sinfonia Pastorale auf, und in Etude C7, deren Zweitönetmotiv der linken Hand an den Beginn der 9. Symphonie gemahnt, erscheint unvermittelt ein Motiv aus dem Hauptthemenkomplex des 1. Satzes der 7. Symphonie (*Vivace*, T. 12–14).

Die in spätere Fassungen übernommenen Variationsetuden hat Schumann jeweils mehr oder weniger umgearbeitet. Sicherlich ist Fassung C unter Zugrundelegung der Fassungen A und B entstanden. So steht die Etude C3 der entsprechenden Etude in A (A5) näher als der in B (B2). Die beiden Fassungen A und B unterscheiden sich von der abgeschlossenen Fassung C auch in Satzzahl und -folge (die mit einem Stern versehenen Etuden hat Schumann fragmentarisch hinterlassen):

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

Wieder eine andere Folge erscheint auf einem Blatt mit neun Etuden-Incipits Schumanns, das sich als S. 88 in einem Stammbuch von Heinrich Panofka (1807–1887) befindet (Kongelige Bibliotek Kopenhagen). Es handelt sich um B1, A5, A4, A1, A2 (Variante, 2. Teil), ein sonst unbekanntes Incipit (ähnlich A11) A6, eines der Incipits aus B (Variante), A8.

Als Hauptquelle wurde Fassung C zugrundegelegt. Der Komponist hat sie nicht völlig für den Druck ausgearbeitet und nur mit den notwendigsten Interpretationshinweisen versehen. Eine Reihe von Einzelheiten, Schreibfehler und Ungenauigkeiten konnten aber durch Vergleiche mit den

Fassungen A und B geklärt werden. Auch Fingersätze (sie stammen alle aus den Quellen) und dynamische Angaben ließen sich so authentisch ergänzen.

Im Anschluß an die 7 *Exercices* sind die vollendeten Etuden aus Fassung A und B wiedergegeben, die Schumann nicht in diese letzte Fassung aufgenommen hat. Es sind die Nummern 6, 7 und 10 aus Fassung A und dazu die Etude 11, die aus den ersten fünf Takten des Stückes verhältnismäßig einfach ergänzt werden konnte. Aus Fassung B werden die Nummern 3, 4, 5 und 7 (A4 bildet eine abweichende Vorform) gebracht. In B3 hat Schumann zwar den Raum für die Takte 7 und 8 durch Taktstriche ange-

deutet, jedoch keine Noten niedergeschrieben; beide Takte wurden in Anlehnung an die melodisch verwandte Etude C2 ergänzt. Die Ergänzungen in A11, und B3 sind durch Kleinstich gekennzeichnet. In den Quellen wohl nur aus Versehen fehlende Zeichen wurden in Klammern gesetzt. Einige Inkonsistenzen sind bewußt stehengeblieben, z. B. in Etude C7, in der der Baß auf der ersten Zählzeit in den Takten 1 bis 3 in Achtelnoten, dann aber in Viertelnoten verläuft. Die teils in Sechzehntel-, teils in Achtelwerten geschriebenen Akkorde in Etude B5 wurden nach op. 124 Nr. 2 einheitlich in Achteln notiert.

Um Vergleiche zu ermöglichen, wurde dieser Ausgabe das den Etuden zugrunde liegende Beethovenethema vorgestellt. Quelle dafür ist die 1816 bei Steiner und Comp. in Wien erschienene erste zweihändige Klavierbearbeitung der 7. Symphonie durch Anton Diabelli.

Die Etuden aus Fassung A und B können nach Belieben zwischen die sieben Etuden der Fassung C eingefügt werden. Da die Nummern A6, A7, A10 und B5 *attaca* in ein nachfolgendes Stück einmünden, sei für sie unverbindlich folgende Reihenfolge vorgeschlagen: B5 vor C6, A7 vor

C7, A6 vor C4. A10 kann vor B7 eingereiht werden; beide zusammen sind, wie die Etuden A11, B3 und B4, als in sich abgeschlossen beliebig einsetzbar. B3 wurde an den Schluß der Ausgabe gesetzt, da diese Etude wohl am besten geeignet ist, einen durch alle vorliegenden Stücke erweiterten Zyklus abzuschließen.

Die Reihenfolge sämtlicher 15 Stücke könnte demnach wie folgt aussehen: C1, 2, 3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3.

Die drei Eigenschriften befanden sich bis 1974 in der Privatsammlung Wiede. Jetzt besitzen die Universitätsbibliothek Bonn das Skizzenbuch IV mit Fassung A und die Bayerische Staatsbibliothek München die Autographe der Fassungen B und C. Die Eigenschrift von C gelangte dorthin als Stiftung von Herrn Dr. Dr. h.c. Günter Henle, dem auch diese Erstveröffentlichung in seinem Verlag zu danken ist. Für freundlicher Weise zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial ist der Herausgeber der Kongelige Bibliotek Kopenhagen (Frau Eva-Brit Fanger) und der Universitätsbibliothek Bonn (Frau Dr. Irmgard Ooms) zu Dank verpflichtet.

#### BEMERKUNGEN

Abkürzungen: o = oberes System; u = unteres System; T = Takt

**Etude C1, T 1:** In C Bögen zu T 2, die wohl auf einen möglichst nahtlosen Anschluß hinweisen sollen. Sie fehlen in B, wo der Einleitungstakt verdoppelt ist. In A fehlt dieser ganz. – T 8 u: Vorschlag *H* nur in C; wohl als Vorschlag zur Note *e* in T 9 zu verstehen.

**Etude C2, T 3 u:** Sechstes 32stel *h* nach A; in C wohl versehentlich *dis*<sup>1</sup>. – T 14: In C Schwellgabeln wie in T 3; vgl. jedoch T 2 und 10; A ganz ohne Schwellgabeln.

**Etude C3:** Die sehr verwandte Etude op. 13 Nr. 6 ist mit *Agitato* ( $\text{♩} = 60$ ) bezeichnet. – T 8 o (*prima volta*): *g* im 3. Achtel nach A und B; in C wohl versehentlich *as*. – T 11 o: 5. und 6. Sechzehntel nach A und B; in C wohl versehentlich *fis*<sup>1</sup>–*dis*<sup>1</sup>. – T 12 u: Letztes 16tel der Mittelstimme und vierzehntes 32stel nach B; in C 16tel als *e*, 32stel als *A*<sub>1</sub> notiert.

**Etude C5, T 6 u:** Untere Baßnote in C wohl versehentlich *F*<sub>1</sub> statt *A*<sub>1</sub>. – T 12 u: Oktave *Gis/gis* in C wohl versehentlich als doppelt punktierte Halbe notiert.

**Etude C6:** Tempobezeichnung *presto* aus dem Panofka-Stammbuch.

**Etude C7, T 1 o:** Die metrisch inkorrekte Notierung der Liegenote in der 1. Takthälfte in C wurde beibehalten.

**Etude A6, T 11 u:** Von diesem Takt an fehlt in A beim siebten 16tel der gesonderte 16tel-Hals, ausgenommen

T 15. – T 12 o: Der Achtelhals beim vorletzten 16tel fehlt in A; ebenso T 13.

**Etude A7:** Die meisten Pausen, auch die voranstehenden Achtelpausen, fehlen in A und B. – T 1: Pedalvorschrift und Schwellgabel nach B. – T 11 f. u: Am Taktübergang wohl versehentlich Haltebogen.

**Etude A10:** Die Figuration der rechten Hand ist in A falsch in 64steln notiert; die gesondert behaltene Sekundschritte sind wohl so aufzufassen:  $\frac{e}{f}$ . – T 7 o: Von der 2. Takthälfte an fehlt in A die gesonderte Behaltung der Sekundschritte. – T 9 u: Die Figur der linken Hand ist in A aus nicht erklärlichen Gründen im ganzen Takt gestrichen.

**Etude B4, T 14 o:** In B vor der 2. Note *d*<sup>1</sup> versehentlich  $\flat$ .

**Etude B7, T 1 f. o:** Zu Beginn in B zusätzlich Viertelnoten *c*<sup>2</sup>–*c*<sup>2</sup>–*h*<sup>2</sup>. – T 2, 3, 14–16 u: In A und B ohne Unteroktavc. Ergänzung nach dem Panofka-Stammbuch, Incipit T 2. – T 3 o: Die Achtelbalken bei den Sekundschritten fehlen teilweise in B. Sie wurden stillschweigend ergänzt. – T 15 o: Neuntes 16tel *fisis*<sup>1</sup> nach A4; in B *gis*<sup>1</sup>. – T 16: Dieser Takt fehlt in B, wo T 15 unmittelbar in die fragmentarische Etude B8 mündet. Er wurde nach A4 ergänzt, wo das erste 16tel zusätzlich – wie in allen anderen Takten – mit der Oberoktave (hier *c*<sup>2</sup>) notiert ist.

**Etude B3, T 10 u:** Letztes 16tel in B wohl versehentlich *f* statt *e*. – T 13 u: Von der 2. Takthälfte an fehlt in B die Achtelbehaltung der 2. Note der Begleitfigur.

## PREFACE

Robert Schumann's autograph *Skizzenbuch IV* (Sketch Book IV), so described by Clara Schumann who also added the date 1831/32, is a record of Schumann's early study

of composition with Heinrich Dorn in 1831/32. It bears witness above all to Schumann's fundamental concern with the music of Beethoven. Among the items of interest

## IV

to be found in this manuscript is the first copy, for the most part completed, of a piano composition inspired by Beethoven bearing the title *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* (autograph A). This is a set of variations written for discriminating pianistic tastes on the theme in a minor from Beethoven's 7th Symphony (2nd movement), each variation being dominated by a characteristic figuration. The set consists of 11 studies, the 11th being left unfinished and the 9th being represented by only a few measures. Before and after the 9th study the quotations of some further variations have been interspersed (this probably having been done later). In addition, the Sketch Book includes a leaf containing a variant of study 2.

Presumably in 1833 – going by the date entered by Clara Schumann – Schumann wrote a second version of the Beethoven Studies, this time comprising 9 movements (autograph B). Studies 3, 6, 8 and the final study of this version appear unfinished. Preceding the final study, several quotations to further studies are encountered, in addition to it the title *Etudes basées sur un Theme de Beethoven | composées pour le Pfte | et dédiés à mon amie Clara Wieck*.

Finally Schumann prepared yet a third copy to which he gave the title *Exercices* (autograph C). This manuscript too, bears the date 1833 in Clara Schumann's hand. This time the work emerges in a complete self-contained form extending to seven studies. It is highly probable that this is the version, hitherto unknown, to which Schumann refers when in 1838 he briefly reviews events covering the period from March 1833 to the autumn of 1837: *1835 . . . Etudes Symphoniques* (published in 1837 as op. 13) and *Studies on a Theme by Beethoven . . . Fair copy made during the winter months* (translation). Consequently the fair copy might possibly have originated sometime between 1834 and 1835.

With one exception, the Beethoven Studies remained unpublished. Nevertheless the fact that they repeatedly occupied Schumann's mind and even led to his producing a fair copy would suggest that he attached a certain amount of importance to these compositions. On their approaching completion, however, Schumann appears to have given priority, as regards actual publication, to other works for piano. As years went by, Schumann obviously came to

adopt an increasingly critical attitude towards his earlier compositions. Only the fifth piece in the second version of the Beethoven Studies was included in op. 124 *Albumblätter* published in 1854. Here it appears with minor alterations as No. 2 *Leides Ahnung*. The date, given in op. 124/2 as 1835, would appear to confirm that already mentioned above, i.e. 1834/35.

Variations and studies on the form of variations occupy a prominent place in Schumann's early works for piano. The Beethoven Studies reveal a marked affinity to the *Symphonische Etuden* op. 13, a very close relationship existing between op. 13 No. 6 and study no. 3 of the *Exercices*. However, the *Exercices* are rather more of a pianistic character than that of variation techniques properly so called. The reason for their failing to qualify for the same significance as that attached to opus 13 may be attributed in the main to the choice of theme on which they are based. In most of the studies, the composer adheres largely to Beethoven's concept involving a simple harmonic scheme. This self-imposed restriction results in a certain degree of monotony developing as the work proceeds, this forming a contrast to the rich palette of color in which opus 13 abounds. Even so, the importance of this composition within the range of Schumann's early works may justify its publication.

Strong reminiscences of Beethoven are awakened in some of the pieces, these no doubt reflecting Schumann's exhaustive study of Beethoven's symphonies. Study A7 gathers up the string figuration from the beginning of the second movement of the *Sinfonia Pastorale*. In study C7, containing a two-note motif allocated to the left hand (suggestive of the opening measures of the 9th Symphony) there suddenly appears one of the main themes from the first movement of the 7th Symphony (*Vivace*, measures 12–14).

Studies, embodied in later versions, have been revised by Schumann to a larger or smaller degree. Certain it is that version A as well as B have served as basis for version C. Thus study C3 bears closer affinity to the corresponding study in A (A5) than to that in B (B2). The two versions A and B deviate from the completed version C as regards the number of movements and the order in which they appear (studies marked with an asterisk have come down to us in fragmentary form only):

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

Yet another sequence is given by Schumann on page 88 of a family records album belonging to Heinrich Panofka (1807–1887) and preserved in the Kongelige Bibliotek Copenhagen. It contains 9 quotations in the following order: B1, A5, A4, A1, A2 (variant, 2nd part), an otherwise unknown incipit (similar to A 11), A6, one of the incipits from B (variant), A8.

Version C has been used as the main source in preparing this edition. Schumann did not apply all the finishing touches that normally characterize a work ready for print, and confined himself to indicating only the bare essentials in the way of directions for interpretation. The presence

of the two remaining versions, A and B, made it possible to clarify a number of details, clerical errors and other inaccuracies. By making comparisons of this kind, it was also possible to lend authenticity to the fingerings (they all stem from the sources) and marks of expression which have been supplemented.

After version C follow the completed studies from the two previous versions not included by Schumann in the *Exercices*. These are no's. 6, 7 and 10 from version A, and, in addition study no. 11 which was nevertheless comparatively easy to complete from the first five measures of the piece. From version B we have made inclusion of no's. 3,

4, 5 and 7 (A4 constitutes an earlier divergent form). In B3, Schumann, while providing bar-lines for measures 7 and 8, failed to supply the notation. Both measures have here been completed in accordance with the melodically related study C2. The supplements made to A11 and B3 are distinguished by the use of small print. Signs presumed to have been omitted inadvertently in the sources will be found placed in parentheses. Some inconsistencies have been deliberately left unaltered, as for example the bass of study C7, which is written in eighth-notes on the first beat of measures 1 to 3, after which it proceeds in quarter-notes. The chords in study B5, written inconsistently in sixteenth and eighth-note values, have been adjusted uniformly to read as eighth-notes in accordance with op. 124 no. 2.

To make comparison possible, precedence has been accorded to the Beethoven theme on which the studies are based. The first piano arrangement of the 7th Symphony by Anton Diabelli, published in 1816 by Steiner and Co. of Vienna, has been taken as source.

The eight studies of version A and B may be interspersed at any desired point between the studies of version C. As no's. A6, A7, A10 and B5 *attacca* are intended to proceed

immediately to a successive piece, they are recommended to be played in the following (non-compulsory) order: B5 before C6, A7 before C7, A6 before C4. A10 may precede B7; as in the case of studies A11, B3 and B4, these two pieces may be considered as forming a self-contained group and positioned in accordance with the player's own will. B3 has been placed at the end of the edition owing to it being best suited of round off the complete extended cycle.

The order in which all 15 pieces might be performed appears thus: C1, 2, 3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3.

All three manuscripts were, up to 1974, included in the Wiede Collection. Sketch Book IV, containing version A, is now preserved in the Universitätsbibliothek Bonn. The autographs of versions B and C have since been transferred to the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, the latter version having been donated by Dr. Dr. h. c. Günter Henle, to whom this first edition owes its publication. Acknowledgements are due to the Kongelige Bibliotek Copenhagen (Mrs. Eva-Brit Fanger) and the Universitätsbibliothek Bonn (Dr. Irmgard Ooms) for their kindness in placing the sources at my disposition.

#### NOTES

Abbreviation: *u* = upper staff; *l* = lower staff; *M* = measure

**Study C1, M 1 l:** Slurs to M 2 probably intended to indicate a liaison to be carried out as far as possible without a break. They are absent in B in which the opening measure appears in double; the latter is absent altogether in A. – *M 8 l:* *Appoggiatura B* in C only; presumably to be interpreted as *appoggiatura* to the *e* in M 9.

**Study C2, M 3 l:** Sixth 32nd-note *b* as in A; C gives *d*<sup>#1</sup> (probably in error). – *M 14:* In C crescendo marks appear as in M 3; however cf. M 2 and 10; A is completely devoid of crescendo marks.

**Study C3:** The closely related study op. 13 no. 6 is marked *Agitato* ( $\text{♩} = 60$ ). – *M 8 u (prima volta):* *g* in 3rd eighth-note chord as in A and B; C gives *ab* (probably in error). – *M 11 u:* Fifth and sixth 16th-notes as in A and B; C gives *f*<sup>#1</sup>–*d*<sup>#1</sup> (probably in error). – *M 12 l:* Final 16th-note of tenor and fourteenth 32nd-note as in B; in C the 16th-note reads *e*, and the 32nd-note *A*<sub>1</sub>.

**Study C5, M 6 l:** Lower bass-note in C given as *F*<sub>1</sub> instead of *A*<sub>1</sub> (presumably in error). – *M 12 l:* Octave *C*<sup>#</sup>/*g*<sup>#</sup> in C probably inadvertently written as double dotted half-note.

**Study C6:** Tempo indication *presto* adopted from Panofka records album.

**Study C7, M 1 u:** The metrically incorrect representation in C of the stationary note in the first half of this measure has been retained.

**Study A6, M 11 l:** In this measure and those following, each seventh 16th-note in A is written without a separate 16th-note stem, an exception being M 15. – *M 12 u:* The eighth-note stem at the last 16th-note but one is absent in A; this likewise applies to M 13.

**Study A7:** In most cases, rests (including the preceding eighth-note rests) are absent in A and B. – *M 1:* Pedalling direction and crescendo mark as in B. – *M 11 f. l:* Tie crossing the bar line (probably an error).

**Study A10:** In A the figuration in the right hand proceeds wrongly in 64th-notes. The steps of a second supplied with separate stems are presumably intended to be played thus:  $\underline{\underline{c^2}}$ . – *M 7 u:* With effect from the second half of the measure the separate stems for the steps of a second are missing. – *M 9 l:* The figure allocated to the left hand is, for some inexplicable reason, deleted throughout the measure in A.

**Study B4, M 14 u:** B inadvertently gives  $\sharp$  instead of  $\#$  before the 2nd note *d*<sup>l</sup>.

**Study B7, M 1 f u:** At the beginning of B the quarter-notes *c*<sup>2</sup>–*c*<sup>2</sup>–*b*<sup>2</sup> are given additionally. – *M 2, 3, 14–16 l:* A and B omit the sub-octave. Completed in accordance with Panofka records album, quotation M 2. – *M 3 u:* The eighth-note cross-bars governing the steps of a second are partly absent in B and have been implicitly added. – *M 15 u:* Ninth 16th-note *f* $\times$ <sup>1</sup> as in A4; B gives *g*<sup>#1</sup>. – *M 16:* This measure is absent in B in which M 15 leads directly into the fragmentary study B8. It has been supplemented in accordance with A4 where, as in all other measures, the first 16th-note is written with the upper-octave (in this case *c*<sup>2</sup>).

**Study B3, M 10 l:** Final 16th-note in B written as *f* instead of *e* (probably in error). – *M 18 l:* From the second half of the measure onwards, the eighth-notes stems of each second note are missing.

## PRÉFACE

L'autographe de Robert Schumann *Skizzenbuch IV* (recueil d'esquisses), ainsi intitulé et daté des années 1831/32 par Clara Schumann, illustre les études de composition faites par le jeune Schumann chez Heinrich Dorn en 1831/32. Ce recueil est avant tout un témoignage de l'étude approfondie menée par le compositeur sur l'œuvre de Ludwig van Beethoven. On y trouve entre autres la première version, déjà très avancée, d'une œuvre pour piano inspirée par Beethoven et intitulée *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema Beethoven* (autographe A). Il s'agit d'une suite de variations très difficiles sur le plan pianistique sur le thème en la mineur du deuxième mouvement de la 7ème Symphonie de Beethoven, chacune d'entre elles étant dominée par un certain schéma. Le tout se compose de onze études. La 11ème étude n'est qu'incomplètement écrite, et il n'existe que quelques mesures de commencement pour la 9ème. Avant et après la neuvième étude se trouvent (peut-être ajoutés plus tard) les incipits de quelques autres variations. Le recueil d'esquisses contient en plus une feuille avec une variante de la deuxième étude.

C'est probablement en 1833 que, selon une datation manuscrite de Clara Schumann, le compositeur a écrit une deuxième version également inachevée, comportant cette fois neuf morceaux (autographe B). La 3ème, 6ème, 8ème et la dernière études sont incomplètes. Le recueil comporte également avant la dernière étude les incipits d'autres études, on y note aussi le titre *Etudes basées sur un Thème de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiées à mon amie Clara Wieck*.

Enfin Schumann écrivit encore une troisième série d'études qu'il intitula *Exercices* (autographe C). Ce manuscrit aussi a été daté par Clara Schumann de l'année 1833. L'œuvre se présente cette fois sous une forme complète, achevée et comporte sept études. C'est très probablement à cette version jusque-là inconnue que Schumann fait allusion lorsqu'il note en 1838 à l'occasion d'une courte rétrospective de la période comprise entre mars 1833 et l'automne 1837: *Année 1835 . . . les Etudes Symphoniques* (opus 13, parues en 1837) *et des Etudes sur un thème de Beethoven . . . recopiées au propre dans les mois d'hiver* (traduction). Cette mise au propre pourrait donc dater de l'hiver 1834/35.

Les études d'après Beethoven sont, à une exception près, restées inédites. Les multiples versions ayant précédé la mise au propre définitive montrent cependant que Schumann a accordé à ces études, au moins temporairement,

une certaine importance. Lors de leur achèvement toutefois, il a considéré comme plus important de faire éditer certaines de ses autres œuvres pour piano. Au fur et à mesure des années, Schumann a adopté une attitude de plus en plus critique vis-à-vis de ses premières compositions pour piano. Seul le morceau placé en cinquième position dans la deuxième version des études a été repris légèrement modifié comme N° 2 (*Leides Ahnung*) dans l'opus 124 (*Albumblätter*) publiée en 1854. La date de 1835 donnée pour ce N° 2 de l'opus 124 semble confirmer la datation 1834/35 ci-dessus mentionnée.

Les variations et études en variations occupent une grande place dans l'œuvre pour piano du jeune Schumann. Les études d'après Beethoven sont en étroite relation avec les *Etudes Symphoniques* op. 13, et la parenté est particulièrement évidente entre l'op. 13, N° 6 et l'étude N° 3 des *Exercices*, qui constituent d'ailleurs plus un exercice pianistique que des variations au sens propre du terme. Si ils n'atteignent pas l'importance de l'opus 13, c'est pour une grande part aussi en raison du thème choisi comme point de départ. Dans la plupart des études, le compositeur s'en tient essentiellement au schéma harmonique simple de la pensée beethovénienne. Cette entrave volontaire se traduit par une certaine uniformité au sein de l'œuvre, qui n'atteint pas ainsi la richesse de couleurs de l'opus 13. L'importance de la composition dans l'œuvre de jeunesse de Schumann en justifie cependant une publication imprimée.

Il est intéressant de constater qu'il apparaît dans quelques-unes des études des réminiscences manifestes de Beethoven, dues sans aucun doute à l'analyse approfondie que Schumann a faite des Symphonies de Beethoven. L'étude A7 s'inspire du motif joué par les instruments à cordes au début du deuxième mouvement de la *Pastorale*, et dans l'étude C7, dont le motif sur deux notes de la main gauche rappelle la *Neuvième*, surgit brusquement un motif tiré de l'ensemble thématique principal du 1er mouvement de la Septième (*Vivace*, mesures 12 à 14).

Schumann a plus ou moins remanié les études en variations reprises dans les versions ultérieures. Il n'y a pas de doute que la version C ait été écrite sur la base des versions A et B. L'étude C3 est par exemple plus proche de l'étude correspondante de A (A5) que de celle de B (B2). Les deux versions A et B se distinguent de la version définitive C également par le nombre et la succession des mouvements (les études munies d'un astérisque ont seulement été laissées inachevées par Schumann):

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

Une autre succession apparaît, sur une feuille écrite par Schumann, avec 9 incipits d'étude, que l'on trouve dans un livre d'or de Heinrich Panofka (1807-1887) de la Kongelige Bibliotek de Copenhague. Il s'agit de B1, A5, A4, A1, A2 (variante, 2ème partie), un incipit autrement inconnu (ressemblant à A11) et un des incipits de B (variante), A8.

C'est la version C qui a été prise comme source principale de la présente édition. Le compositeur ne l'a pas mise entièrement au point pour l'impression et l'a seulement

pourvue des indications d'interprétation absolument indispensables. Il a cependant été possible, par comparaison avec les versions A et B, d'éclaircir et de rectifier une série de détails, de fautes et d'imprécisions. L'éditeur a également pu, de cette façon, compléter d'une façon authentique la partition avec les doigtés, provenant tous des sources, et les indications dynamiques.

L'édition comporte après la version C les études achevées des versions A et B que Schumann n'a pas incluses dans les *Exercices*. Ce sont les numéros 6, 7 et 10 de la



# THEMA

aus dem zweiten Satz der 7. Symphonie  
von Ludwig van Beethoven

Allegretto

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a fortissimo (*f*) dynamic and features a series of chords. The lower staff (bass clef) also begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *ten.* (tension) marking is placed above the first measure of the lower staff, and a piano (*p*) dynamic marking is placed below the first measure of the lower staff.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with some rests. The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system of the musical score concludes the piece. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line. The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is placed above the first measure of the lower staff, and another *pp* marking is placed below the first measure of the lower staff.

# EXERCICES

## Etüden in Form freier Variationen

Komponiert 1831-1835

Un poco maestoso

1.

The musical score consists of five systems of piano and bass clef staves. The first system (measures 1-5) includes a piano (p) dynamic marking and a forte (sf) dynamic marking. A pedaling instruction reads "Ped. \* tenuto per il Pedale". Fingerings are indicated as 2 1 2 5 2 and 2 1 2 1. The second system (measures 6-10) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 11-14) includes a fermata over a measure. The fourth system (measures 15-18) features a 4 1 1 4 fingering. The fifth system (measures 19-23) includes a 1 2 fingering and sf dynamics. The sixth system (measures 24-27) includes a 1 2 1 2 1 1 2 1 1 4 2 1 4 2 1 fingering and sf dynamics. The piece concludes with a final cadence in the bass clef.

2

2.

Musical notation for measures 1-2. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 5, 4, 3, 2). The left hand plays a bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1, 2, 3, 4). Dynamics include *sf*.

3.

Musical notation for measures 3-5. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 5, 2, 1, 3, 4, 2). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1, 5, 1). Dynamics include *sf*.

Musical notation for measures 6-8. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 3, 4, 2, 1, 3, 4, 2). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1, 5, 1). Dynamics include *sf*.

9.

Musical notation for measures 9-11. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 5, 5). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1, 5). Dynamics include *sf*.

Musical notation for measures 12-14. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 3, 4, 1, 5, 2). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1, 4, 1). Dynamics include *sf*.

15.

Musical notation for measures 15-17. Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 5). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 1, 5, 1). Dynamics include *sf*.



Molto moderato

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The piece is in 2/4 time and marked 'Molto moderato'. The first system (measures 4-5) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-8) includes fingerings such as 3 5 1 5, 3 2 1 1 2 3 5, 1 5, 4 2 1, 5 1, and 5. The third system (measures 9-11) features a forte (*sf*) dynamic. The fourth system (measures 12-14) returns to piano (*p*) dynamics. The fifth system (measures 15-17) includes a fortissimo (*sf*) dynamic. The sixth system (measures 18-20) concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Molto moderato

4. *p*

3

6

9

14

The musical score consists of six systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is 'Molto moderato' and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 4-6) includes a large number '4.' and a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 7-9) includes a large number '3'. The third system (measures 10-12) includes a large number '6'. The fourth system (measures 13-15) includes a large number '9' and a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The fifth system (measures 16-18) includes a large number '14', a piano (*p*) dynamic marking, and a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The sixth system (measures 19-21) includes a large number '14'. The score features various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers (1-5) for both hands. The key signature has one sharp (F#).



6

This musical score consists of six systems of piano music, numbered 6 through 14. The music is written for a grand piano with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'presto' at the beginning. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *m.s.* (mezzo-sostenuto), *m.d.* (mezzo-dolce), and *sf* (sforzando). There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and 'Led.' (left hand). The notation features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures are marked with an '8' in a circle, possibly indicating a specific rhythmic value or a measure rest. The score is divided into systems by horizontal lines, and some measures are grouped together with large curved lines. The bottom of the page shows a double bar line and repeat dots, indicating the end of the section.



# Vier Etüden aus dem ersten Autograph

Passionato

A 6.

pp sf sf sf sf

Red. \*

4 sf sf sf sf

7 1. sf sf sf sf sf

8 2. sf sf sf sf sf

11 sf sf sf sf sf

14 sf sf sf sf sf

allargando

Idee aus Beethoven

A 7.

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in 12/8 time and G major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present under the first measure, and an asterisk (\*) is placed under the second measure.

Second system of musical notation, measures 3-5. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation, measures 6-8. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation, measures 9-11. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

Fifth system of musical notation, measures 12-14. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

Sixth system of musical notation, measures 15-17. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

Seventh system of musical notation, measures 18-20. The melodic line continues with slurs and accents, and the accompaniment remains consistent.

*attacca*

Prestissimo

A 10.

Measures 1-2 of the piece. The music is in 2/4 time and features a complex, rapid melodic line in the right hand with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Measures 3-4. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, while the left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment. The tempo is marked as Prestissimo.

Measures 5-6. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement. The left hand accompaniment remains consistent. The piece continues at a very fast pace.

Measures 7-8. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment includes some chordal textures. The overall texture is dense and rhythmic.

Measures 9-12. This section includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The right hand continues with rapid sixteenth-note passages, and the left hand provides a rhythmic foundation with some chordal changes.

Measures 13-16. The final section on this page shows the continuation of the rapid sixteenth-note melody in the right hand. The left hand accompaniment features *sf* markings, indicating moments of increased intensity. The piece concludes with a final chord in the left hand.

15

*sf* *p* (*sf*) (7)

(*attacca*)

Detailed description: This system contains measures 15 through 18. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), and (*sf*) (sforzando). A circled number 7 is placed above the final note of measure 18. The word (*attacca*) is written at the bottom right of the system.

Legato teneramente

A II.

Detailed description: This system contains measures 19 through 22. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo/mood marking 'Legato teneramente' is written above the first measure. The key signature has one sharp (F#).

4

Detailed description: This system contains measures 23 through 26. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

8

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

11

Detailed description: This system contains measures 31 through 34. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

15

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. The music is written for piano in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Vier Etüden aus dem zweiten Autograph

B4.

The first system of the exercise, measures 1-2. It is written for piano in G major (one sharp) and common time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A slur spans across both measures in both hands.

The second system of the exercise, measures 3-4. The right hand continues with eighth-note patterns, including some triplets. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A slur is present across both measures.

The third system of the exercise, measures 5-6. The right hand shows more complex rhythmic patterns with slurs. The left hand continues with eighth notes. A slur is present across both measures.

The fourth system of the exercise, measures 7-8. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth notes. A slur is present across both measures.

The fifth system of the exercise, measures 9-10. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth notes. A slur is present across both measures.

12

Musical score for measures 12-13. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex, flowing melody with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

14

Musical score for measures 14-15. The right hand continues with intricate melodic patterns, including some grace notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous measures.

35. Cantando

Musical score for measures 35-40. The tempo is marked "Cantando". The right hand has a more lyrical melody with dynamic markings of *f* and *p*. The left hand accompaniment consists of quarter notes with a consistent rhythmic pattern. A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures.

4

Musical score for measures 4-7. This section is the second ending, marked "2.". The right hand melody is more rhythmic and includes a key signature change to one flat (F). The left hand accompaniment continues with quarter notes.

8

Musical score for measures 8-11. The right hand melody continues with a mix of eighth and quarter notes. The left hand accompaniment remains steady. The piece concludes with the instruction "attacca" at the end of the final measure.

B7.

B3.

4 *8*

8 *8*

12 *8*

15 *rubato*

19 *8*

22 *8*