

ROBERT SCHUMANN

THEMA MIT VARIATIONEN

„GEISTERVARIATIONEN“

NACH DEM AUTOGRAPH UND EINER ABSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON

WOLF-DIETER SEIFFERT

FINGERSATZ VON

KLAUS SCHILDE

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

VORWORT

Im Februar 1854, wenige Wochen vor Robert Schumanns Einweisung in die Nervenheilanstalt in Endenich, entstanden seine Variationen über ein Thema in Es-dur. Aufgrund der menschlich ungemein bewegenden Ereignisse dieser Tage hütete Clara Schumann die Manuskripte dieser ihr gewidmeten, später „Geistervariationen“ genannten, letzten Klavierkomposition ihres Mannes gewissermaßen wie Reliquien und untersagte auch jede Veröffentlichung. Erst 1939 erschien die Erstausgabe (Quelle E), die in vielen Belangen nicht dem von Schumann Aufgezeichneten entspricht, weshalb hier erstmals eine Urtextausgabe des Werkes auf der Basis aller erreichbarer Quellen vorgelegt wird.

Schumann wählte sich in jenen Tagen von Geistern umgeben, die ihm teils „wundervolle“ teils „gräßliche“ Musik darboten, die ihm „herrlichste Offenbarungen“ verhiessen, ihn aber auch „in die Hölle [zu] werfen“ drohten, wie die höchst besorgte Gattin notierte. In der Nacht vom 17. auf den 18. Februar vermeinte er, Engelsstimmen zu hören, die ihm jenes choralartige Es-dur-Thema schenkten; er schrieb es sogleich auf. Wenige Tage später, den Aufzeichnungen Clara Schumanns und Ruppert Beckers zufolge wohl am 22./23. Februar, komponierte er Variationen dazu. Von dieser ersten Niederschrift ist uns lediglich ein einseitig beschriebenes Blatt erhalten geblieben (Quelle A1), so daß wir nicht wissen, wieviele der insgesamt fünf Variationen zunächst fertiggestellt wurden.

Am 27. Februar schrieb Schumann seine „Geistervariationen“ erneut nieder – Clara Schumann spricht von einer „Reinschrift“. Mitten in dieser Tätigkeit verließ Schumann

nur halb bekleidet das Haus und stürzte sich in selbstmörderischer Absicht in den eiskalten Rhein, aus dem er bekanntlich gerettet und wieder zurück nach Hause gebracht wurde. Einen Tag später schloß er dann seine so dramatisch unterbrochene Arbeit ab und übersandte das Manuskript seiner Frau, die bereits am Abend zuvor auf ärztliches Anraten bei einer Bekannten eingezogen war. Dieses vollständige, durchaus nicht in allen Teilen reinschriftliche Autograph (Quelle A2) ist ebenfalls erhalten geblieben und unlängst durch seinen Eigentümer der interessierten Öffentlichkeit durch Faksimilierung zugänglich gemacht worden (s. bei „Quellen“).

Im „Brahms-Nachlaß“ der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich eine korrigierte Abschrift der Variationen. Sie wurde nachweislich von einem Düsseldorfer Kopisten angefertigt, der mehrfach für Schumann gearbeitet hatte (Quelle Ab). Wann Brahms in den Besitz dieser (einzig bekannten) Abschrift gelangte, ist unklar; vermutlich ein Jahr nach den schrecklichen Ereignissen, denn Clara Schumann trug im April 1855 in ihr „Haushaltbuch“ Kopiatorkosten für die Es-dur-Variationen ein. Editorisch-philologisch kommt dieser Kopie eine besondere Stellung zu, hilft sie doch, Schumanns teilweise undeutliche Handschrift in Quelle A2 zu lesen, von der sie unmittelbar angefertigt wurde; sodann finden sich in ihr zahlreiche, teils über A2 hinausgehende Korrekturen, die wahrscheinlich von Schumann selbst stammen. Schließlich beweisen weitere Eintragungen, daß sie als mittelbare Vorlage für die Erstausgabe von 1939 diente.

BEMERKUNGEN

*Abkürzungen: T = Takt; o = Klavier, oberes System;
u = Klavier, unteres System*

Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte, der Quellenbezüge und von editorischen Einzelproblemen findet sich in: Wolf-Dieter Seiffert, Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt „Geistervariationen“, in: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer, 1996.

Quellen:

A1: Autograph, erste Niederschrift. Undatiert und unsigniert. Erhalten ist nur ein einseitig beschriebenes Blatt, das mit T 37 abbricht. Bonn, Beethoven-Haus, ohne Signatur. Abgebildet in: Eugenie Schumann, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters, Leipzig 1931, S. 401 sowie in: Lexikon „Musik in Geschichte und Gegenwart“, Band 12, Spalte 317f.

A2: Autograph, undatiert mit autographischer Signierung am Schluß. Abgebildet in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geistervariationen. Ein Lebensbericht mit Notenbild und neuen Dokumenten, Tutzing 1992.

Ab: Korrigierte Abschrift von Quelle A2 durch den Kopisten Friedrich Anton Schlatterer, wohl 1855. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, VII 41803 (Brahms-Nachlaß). Korrekturen wahrscheinlich von Robert Schumann.

E: Erstausgabe bei Hinrichsen, London, Nr. 70 (1939) durch Karl Geiringer.

Wichtigste Quellen sind A2/Ab; nach ihnen wird der Text wiedergegeben. Korrekturen in Ab, die über A2 hinausgehen, werden (kommentiert) übernommen. A1 bildet eine

IV

Vorstufe mit einigen unwesentlichen Textvarianten, die an dieser Stelle nicht verzeichnet werden. E hängt von Ab ab und zeigt überdies zahlreiche unautorisierte Eingriffe in den Urtext; diese Textabweichungen werden deshalb lediglich bei musikalisch problematischen Stellen der Hauptquellen dokumentiert. Eingeklammerte Zeichen stammen vom Herausgeber.

T 4 o: 1. Akkord in A1 mit *b*, in A2 nicht zweifelsfrei zu erkennen und in Ab ohne *b*; vgl. T 12.

T 16/17 o: In A2/Ab eigener Bogen zu *b-as*¹, dann erst großer Bogen zu T 17–20, wie in A1. Sicherlich ist der Auftakt in die Phrase einzuschließen; vgl. T 20–24 (T 28^I in A1/A2 ohne Bogenansatz), T 72–75, 129–131.

T 19 o: Ab notiert 1. 4tel irrtümlich ; deshalb in E falsch zu  „verbessert“ (A1/A2 sind eindeutig).

T 21: ➤ in A2 lediglich aus Platzgründen in das obere System geschrieben, Ab kopiert wörtlich (deshalb in E ➤ irrtümlich oberhalb des Systems gestochen.) 2. 4tel (Terz *b/d*¹) in A2 ursprünglich ins obere System geschrieben, dann – wohl aus grifftechnischen Gründen – ins untere System (dabei *d*¹ nicht mit Hilfslinie, sondern mit langem Hals nach oben). Terz im oberen System jedoch nicht durchstrichen, deshalb in Ab *b* sowohl ins untere, wie obere System geschrieben und mit langem Hals verbunden, Terz zusätzlich im oberen System notiert.

T 34–36 o: Bogen in Ab erst ab T 35, *as*¹ (so auch in E).

T 36–38 o: Bogen in A2 zunächst zu lang (bis T 38) geraten; dann gekürzt, allerdings immer noch bis 2. 4tel *f*¹ geführt. Quelle Ab ignoriert Korrektur und setzt langen Bogen; E entsprechend. Wir setzen Bogen gemäß T 10–12.

T 56^I o: 2. 8tel in Ab/E ohne *b* (in A2 leicht zu übersehen). Bogen in Ab/E irrtümlich ab 2. 8tel (in A2 flüchtig gesetzter Bogen).

T 61/62 u: In A2 ursprünglich Bogen zu T 60/61 (ab 2. 4tel T 60) gesetzt, dann gestrichen und Bogen zu T 62 geschrieben; so auch Ab/E. Gemäß der Kanonstruktur Bogen bereits ab 2. 4tel T 61 angesetzt. (In T 69/70 nicht angeglichen, weil musikalisch andere Situation.)

T 63/64 u: Haltebogen *b-b* fehlt in Ab/E.

T 64/65 u: Bogen in Ab/E erst ab *as* (vgl. Kl o, T 63, und Quelle A2).

T 76/77 u: Haltebogen fehlt in Ab/E.

T 78–81 u: Bogen setzt in A2 etwas zu weit vorne an; deshalb in Ab/E bereits ab 1. Note, T 78; vgl. Bogenführung in Kl o, T 76 ff. In Ab/E endet Bogen bereits in T 80.

T 79 u: *fp* fehlt in Ab/E.

T 79/80 o: Haltebogen *g*¹–*g*¹ fehlt in Ab/E.

T 79/80 u: Haltebogen *B-B* fehlt in Ab/E.

T 81 u: In A2 ursprünglich:  dann korri-

giert, wie in unserer Ausgabe. Ab mißdeutet diese Stelle zu:



, eine Lesart, die trotz nachträglicher Richtig-

stellung in Ab von E übernommen wird.

T 84 u: > in Ab/E irrtümlich zu Kl o.

T 85 (= Auftakt zu T 86): *p* fehlt in Ab/E.

T 86–113: In A2/Ab Vorschlagsnoten uneinheitlich als  oder . Bloße  in den Takten: 86 o, 89 o, 91 o und u, 92 o und u, 93 u (2. ), 94 u, 97 u, 99 o, 103 o, 104 u (2. ), 112 u, 113^{I+II} o.

T 87 o: In E Vorschlagsnote *f*¹ (statt *d*¹); wir folgen A2/Ab – vgl. jedoch Kontext und T 113^{II}.

T 88 o: 1. Vorschlagsnote in A2/Ab wohl irrtümlich *d*¹ (in A2 möglicherweise nur unleserliches *c*¹; vgl. T 113^I). 1. Staccato-Punkt fehlt in Ab; 2. fehlt in A2.

T 93 u: 2. Vorschlagsnote in A2 , in Ab urspr. zu Beginn von T 94 (ebenfalls ) , nachträglich gestrichen und in T 93 als  geschrieben.

T 94 u: 4tel-Note *Es* in Ab/E als 16tel-Note notiert (mit einem Hals an 16tel-Note *b*). Statt 2. 4tel-Note *As* setzt Quelle E (vermutlich aufgrund der harmonischen Situation beim letzten 8tel) zwei 8tel-Noten *As–Es*.

T 101 u: In A2/Ab irrtümlich sämtliche Notenwerte doppelt so lang.

T 109 o: 1. Note in A2/Ab *c*² (statt *b*¹); in Ab wohl zu Recht nachträglich korrigiert zu *b*¹, das auch E wiedergibt. Der Bogen in Ab/E bis zum 2. 4tel.

T 111 o: 8. 16tel-Note in A2 scheinbar Terz (*b*¹/*d*²), aber wohl undeutliche Korrektur; in Ab ursprünglich dieselbe Terz, dann *b*¹ wohl zu Recht nachträglich gestrichen (E gibt falsches *b*¹). Letzte Note in A2 undeutlich *es*²; in Ab *es*² aus ursprünglich *f*² nachträglich korrigiert (*f*² fälschlich in E).

T 113^I o: 2. Vorschlagsnote in Ab irrtümlich *d*¹ (unkorrigiert); in A2 eher *c*¹ (schwer lesbar); s. Bemerkung zu T 88 o. T 113^{II} o (= Auftakt zu T 114): Letztes 4tel in Ab/E anders behalt (*b*¹ einzeln nach unten, *g*¹/*d*¹ an einem Hals nach oben); entscheidend hier und im folgenden jedoch die Auftaktnote *g*¹ mit Folgenote – also wie A2 ediert.

T 116 o: Im letzten Akkord in A2/Ab *es*¹; in Ab gestrichen und wohl zu Recht (vgl. T 124) zu *d*¹ korrigiert.

T 120 o: E läßt *d*³ weg, weil es gleichzeitig mit dem Akkord nicht spielbar ist; bezeichnenderweise steht *d*³ aber zweifelsfrei in A2 und ist in Ab nicht korrigiert. Da die kompositorische Idee der 4. Variation diese Note nahelegt, ja geradezu verlangt (siehe auch Bemerkung zu T 113^{II} o, letztes 4tel), sollte man sie, am besten wohl als Nachschlag, spielen. Der letzte 8tel-Akkord des Taktes in A2/Ab/E (E ergänzt sogar Pausen) an einem Hals; gemäß rhythmisch-orthographischem Kontext Behalsung getrennt.

T 121 o: *fis*¹ in A2 ursprünglich mit 8tel-Fähnchen notiert;

in Ab irrtümlich als Terznote a^1 interpretiert, jedoch wieder korrigiert (in E Terz fis^1/a^1).

T 124 o: 2. Akkord in A2/Ab mit c^1 ; in Ab jedoch nachträglich wohl zu Recht gestrichen (vgl. T 116).

T 125 u: b -Vorzeichen zu as in A2/Ab irrtümlich zu b .

T 133–135 o: Bogen in A2/Ab erst ab T 134; gemäß Parallelstellen bereits ab Auftakt-Note gesetzt.

T 141^{II} o: Letzter Akkord in A2/Ab mit b ; in Ab wohl zu Recht (vgl. Kl u) nachträglich korrigiert (ohne b). In E wieder mit b . Haltebogen gemäß Korrektur in Ab gesetzt.

T 142–171: Behaltungsrichtung der 32stel-Noten in A2/Ab nicht konsequent gemäß der intendierten Handverteilung gesetzt. Vereinheitlicht, jedoch den allgemeinen Charakter der einzelnstehenden 32stel-Noten beibehalten (statt gemeinsamer Balkung der Mittelstimme, wie in E).

T 143 u: Letzte 32stel-Note d^1 fehlt in Ab.

T 144 o: Mittelstimme, 5./6. 32stel-Note (as/b) gemäß A2/Ab wiedergegeben. E ersetzt durch b/es^1 , wohl im Blick auf den analogen Kontext.

T 146 o: Letzte 16tel-Note in A2/Ab fis^1 ; nachträglich wohl zu Recht zu es^1 korrigiert.

T 152 o: Letzten beiden Terzen in A2 höchstwahrscheinlich as/c^1 (schwer zu erkennen); in Ab/E wohl irrtümlich as/b .

T 154 o: 4. 16tel-Note (es^1) in A2/Ab f^1 ; in Ab wohl zu Recht nachträglich zu es^1 korrigiert (in E wieder f^1).

T 158 o: $\sharp$ zu cis^1 gemäß A2; in Ab nachträglich hineinkorrigiert (fehlt in E).

T 158 u: Die beiden oktavierten 8tel-Noten (B_1/B) auf der 1. und 3. Zählzeit fehlen in A2/Ab; von E wohl zu Recht ergänzt.

T 158/159 o: Bogen in Ab/E erst ab cis^1 , T 158.

T 162: In E korrumpierte Lesart:



T 162 o: 5. 32stel-Note (b/d^1) in Ab b/es^1 ; in A2 nicht ganz eindeutig, ob d^1 oder es^1 .

T 164 u: 1./2. 32stel-Note in A2 zweifellos Terz b/cis^1 notiert; so auch in nachfolgenden Quellen Ab/E. Möglicherweise ist zusätzliches b ein Irrtum, verglichen mit allen übrigen Takten dieser Variation.

T 166 o: 5./6. 32stel-Note in A2/Ab c^1/es^1 ; in Ab nachträglich zu as/c^1 korrigiert (im 6. 32stel undeutliches as).

T 170^{II} o: 3. letzte 32stel-Note in A2 schwer zu erkennen (Korrektur), wohl es/g ; in Ab eindeutig es (ohne g).

PREFACE

Robert Schumann's Variations on a Theme in E flat major, later known as the "Ghost Variations", were composed in February 1854 a few weeks before his internment in the insane asylum at Endenich. Due to the harrowing events of this period Clara Schumann – to whom the work is dedicated – jealously guarded the manuscripts of this piece, her husband's last composition for piano, as if they were sacred relics and forbade any attempt to publish them. Not until 1939 did the first edition finally appear. As it departs in many respects from Schumann's manuscripts we have chosen to present the work here for the first time in an Urtext edition based on all available sources.

At this period in his life Schumann imagined himself to be surrounded by ghosts who played music to him, some of it 'wonderful', some of it 'hideous'. They not only promised him the 'most magnificent revelations' but also threatened, as his highly concerned wife noted, to 'cast him into Hell'. In the night from the 17th to the 18th of February he claimed to hear angelic voices offering him this chorale-like

theme in E flat major, which he wrote down on the spot. A few days later, probably on 22 and 23 February according to Clara Schumann's and Ruppert Becker's diary entries, he composed a set of variations on the same theme. Unfortunately all that has survived of this first draft is a single leaf written on one side only (source A1). As a result, we cannot be certain how many of the total of five variations were completed at that time.

On 27 February Schumann again wrote out his "Ghost Variations"; Clara Schumann even speaks of a "fair copy". In the midst of this activity he left his home half-dressed and, in a suicide attempt, threw himself into the icy waters of the Rhine, from which, as is well known, he was rescued and taken home again. One day later he completed the work he had interrupted so dramatically and sent the manuscript to his wife, who on the previous evening, acting on the advice of a physician, had moved to the home of an acquaintance. This complete autograph manuscript (source A2), though not fair in all sections, has likewise survived

and was recently made available to the world at large by its owner in a facsimile edition (see 'Sources').

The 'Brahms Estate' in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna also contains a corrected manuscript copy of the variations. It has been shown to be the work of a Düsseldorf copyist who had worked for Schumann on several occasions (source Ab). It is uncertain exactly when Brahms came into possession of this copy (the only known one of its kind); but presumably this happened one year after these terrible events, for Clara Schumann

entered copyist's costs for the E flat major Variations in her "Haushaltbuch" in April 1855. From an editorial and philological standpoint this copy is especially important as it helps us to decipher Schumann's sometimes indistinct handwriting in source A2, which served as its immediate model. It also contains a large number of corrections, some of them superseding A2, which were in all likelihood the work of Schumann himself. Finally, several further entries prove that it served indirectly as the production master for the first edition of 1939.

COMMENTS ON THE EDITION

*Abbreviations: M = measure; u = pianoforte, upper staff;
l = pianoforte, lower staff*

A detailed discussion of the work's genesis, sources and editorial difficulties can be found in: Wolf-Dieter Seiffert, Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt "Geistervariationen", in: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer, 1996.

Sources:

A1: Autograph manuscript, first draft. Undated and unsigned. Consists of single leaf written on one side only, ending at M 37. Beethoven House, Bonn, no call number. Reproduced in: Eugenie Schumann, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters, Leipzig 1931, p. 401, and in: Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. 12, cols. 317f.

A2: Autograph manuscript, undated, ending with autograph signature. Reproduced in: Walter Beck, Robert Schumann und seine Geistervariationen. Ein Lebensbericht mit Notenbild und neuen Dokumenten, Tutzing 1992.

Ab: Corrected manuscript copy of source A2, made by the copyist Friedrich Anton Schlatterer, probably in 1855. Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, VII 41803 (Brahms Estate). Corrections probably by Robert Schumann.

E: First edition issued by Hinrichsen, London, no. 70 (1939), edited by Karl Geiringer.

The primary sources are A2/Ab, upon which our text is based. Corrections in Ab which supersede A2 have been incorporated (see Comments). A1 is a preliminary stage including several negligible variants which we have not listed here. E derives from Ab, and also contains a large number of unauthorized emendations to the original text; these deviations are therefore mentioned here only for those pass-

ages where the primary sources are musically problematic. Signs in parentheses represent editorial additions.

M 4 u: First chord in A1 has $b\flat$; indistinct in A2 and lacking in Ab; see M 12.

M 16/17 u: Separate slur on $b\flat-a\flat^1$ in A2/Ab; then large slur on M 17–20, as in A1. Surely the phrase is meant to include the upbeat; see M 20–24 (M 28¹ in A1/A2 lacks start of slur), M 72–75, 129–131.

M 19 u: Ab mistakenly gives first quarter-note as ; therefore wrongly 'corrected' in E to  (unambiguous in A1/A2).

M 21: A2 places $\rightrightarrows$ in upper staff solely for reasons of space; copied literally in Ab, and therefore engraved above the staff in E by mistake. A2 originally placed the second quarter-note ($b\flat/d^1$ third) in the upper staff and then, probably for reasons of execution, moved it to the lower staff, notating d^1 with a long upward stem instead of a ledger line. However, as the $b\flat/d^1$ third was not deleted in the upper staff, Ab has a $b\flat$ in both the upper and lower staves, connected by a long stem, with the $b\flat/d^1$ third additionally notated in the upper staff.

M 34–36 u: Ab postpones slur to $a\flat^1$ in M 35 (same in E).

M 36–38 u: Slur originally too long in A2 (ending in M 38), then shortened, but still ending on f^1 on second quarter-note. Source Ab ignores correction and draws a long slur, as does E. We set slur as in M 10–12.

M 56¹ u: Ab/E lack $b\flat$ on second eighth-note (easily overlooked in A2). Ab/E mistakenly start slur at second eighth-note (hastily drawn in A2).

M 61/62 l: A2 originally drew slur over M 60/61 (starting at second quarter-note of M 60); later deleted and drawn over M 62, as also appears in Ab/E. In view of the canonic structure, we start the slur at the second quarter-note of M 61. (M 69/70 have not been made consistent with this passage due to the different musical context.)

M 63/64 l: Ab/E lack tie from $b\flat-b\flat$.

M 64/65 l: Ab/E postpone slur to $a\flat$ (see pf u, M 63, and source A2).

M 76/77 l: Ab/E lack tie.

M 78–81 l: A2 starts slur somewhat too early, therefore begun at note 1 of M 78 in Ab/E; see slurring in pf u, M 76 ff. Ab/E end slur prematurely in M 80.

M 79 l: Ab/E lack *fp*.

M 79/80 u: Ab/E lack tie from g^1-g^1 .

M 79§80 l: Ab§E lack tie from $B\flat-B\flat$.

M 81 l: A2 originally read:  then corrected to read as in our edition. Ab misconstrues this passage as

 a reading adopted by E despite subsequent correction in Ab.

M 84 l: Ab/E mistakenly place $>$ in pf u.

M 85 (= upbeat to M 86): Ab/E lack *p*.

M 86–113: Grace notes notated inconsistently as ♪ or ♩ in A2/Ab. Simple ♪ in M 86 u, 89 u, 91 u and l, 92 u and l, 93 l (2nd ♪), 94 l, 97 l, 99 u, 103 u, 104 l (2nd ♪), 112 l, 113^{l+II} u.

M 87 u: E gives grace note as f^1 instead of d^1 ; we follow A2/Ab; however, see context and M 113^{II}.

M 88 u: A2/Ab give first grace note as d^1 , probably by mistake (possibly illegible c^1 in A2; see M 113^I). Ab lacks first staccato dot; second lacking in A2.

M 93 l: Second grace note in A2 ♪ , in Ab originally at the beginning of M 94 (also ♪), subsequently deleted and notated ♩ in M 93.

M 94 l: Ab/E notate quarter-note $E\flat$ as 16th-note (stemmed with 16th-note $b\flat$). Instead of second quarter-note $A\flat$ source E has two eighth-notes $A\flat-E\flat$ (presumably due to harmonic context of final eighth-note).

M 101 l: A2/Ab double all durations by mistake.

M 109 u: A2/Ab give note 1 as c^2 instead of $b\flat^1$; subsequently (and probably rightly) corrected in Ab to $b\flat^1$, which is also adopted by E. Ab/E extend slur to second quarter-note.

M 111 u: A2 apparently gives eighth sixteenth-note as $b\flat^1/d^2$ third, though probably an indistinct correction; Ab originally had this same third but subsequently (and probably rightly) deleted the $b\flat^1$. (E has incorrect $b\flat^1$.) A2 gives indistinct $e\flat^2$ as final note; Ab originally had f^2 , subsequently corrected to $e\flat^2$ (E incorrectly gives f^2).

M 113^I u: Ab gives d^1 by mistake for second grace note (uncorrected); c^1 more likely in A2 (difficult to read); see comment on M 88 u.

M 113^{II} u (= upbeat to M 114): Ab/E give different stemming for final quarter-note ($b\flat^1$ stemmed downward, g^1/d^1 on single upward stem); since, however, the decisive point here

and in the next measure is the upbeat g^1 and its successor, we follow A2.

M 116 u: A2/Ab have $e\flat$ in final chord; deleted in Ab and corrected (probably rightly; see M 124) to d^1 .

M 120 u: E omits d^3 as it cannot be played at the same time as the chord; revealingly, however, d^3 can clearly be read in A2 and is left uncorrected in Ab. Since the compositional idea of this fourth variation virtually hinges on this note (see also comment on M 113^{II} u, final quarter-note), it should probably be played, perhaps as an after-beat. The final eighth-note chord in this bar has a single stem in A2/Ab/E (E even adds rests); we have used separate stems in view of the rhythmic and orthographic context.

M 121 u: A2 originally had eighth-note flag on $f^{\sharp 1}$; mistakenly interpreted as a^1 in Ab, but then corrected. (E has $f^{\sharp 1}/a^1$ third).

M 124 u: A2/Ab have c^1 in second chord; subsequently (and probably rightly) deleted in Ab (see M 116).

M 125 l: A2/Ab mistakenly place $\flat$ on $b\flat$ instead of $a\flat$.

M 133–135 u: A2/Ab postpone slur to M 134; corrected here to include upbeat for consistency with parallel passages.

M 141^{II} u: A2/Ab $b\flat$ in final chord; subsequently (and probably rightly; see pf l) corrected in Ab, which lacks $b\flat$ (reinstated in E). Tie added for consistency with correction in Ab.

M 142–171: Stemming of 32nd-notes in A2/Ab not consistent with intended division of hands. We have standardized the stemming while retaining the general character of isolated 32nds (rather than beaming the middle voice as in E).

M 143 l: Ab lacks final 32nd-note d^1 .

M 144 u: Fifth and sixth 32nd-notes ($a\flat/b\flat$) in middle voice rendered as in A2/Ab. E substitutes $b\flat/e\flat^1$, perhaps in view of analogous context.

M 146 u: Last sixteenth-note in A2/Ab fis^1 ; subsequently (and probably rightly) corrected to es^1 .

M 152 u: Final two thirds most likely given as $a\flat/c^1$ in A2 (difficult to decipher); rendered $a\flat/b\flat$ in Ab/E, probably by mistake.

M 154 u: A2/Ab give f^1 for fourth sixteenth-note ($e\flat^1$); subsequently (and probably rightly) corrected to $e\flat^1$ in Ab (E reinstates f^1).

M 158 u: $\sharp$ on $c^{\sharp 1}$ taken from A2; subsequently added to Ab (lacking in E).

M 158 l: The two octave eighth-notes ($B\flat_1/B\flat$) on beats 1 and 3 lacking in A2/Ab; added in E, probably rightly so.

M 158/159 u: Ab/E postpone slur to $c^{\sharp 1}$ in M 158.

M 162: Corrupt reading in E:



M 162 u: Ab has $b\flat/e\flat^1$ for fifth 32nd-note ($b\flat/d^1$); A2 indistinct as to d^1 or $e\flat^1$.

M 164 l: A2 clearly gives $b\flat/c\sharp^1$ for first and second 32nd-notes, as do later sources Ab/E. Compared to all other bars in this variation, $b\flat$ may be an error.

M 166 u: A2/Ab give $c^1/e\flat^1$ for fifth and sixth 32nd-notes; subsequently corrected to $a\flat/c^1$ in Ab (indistinct $a\flat$ in sixth 32nd).

M 170^{II} u: Final third 32nd-note difficult to decipher in A2 (erasure), but probably $e\flat/g$; clearly $e\flat$ without g in Ab.

PRÉFACE

C'est en février 1854, quelques semaines avant son internement à l'asile d'Endenich, que Robert Schumann écrit ses variations sur un thème en $mi\flat$ majeur. En raison des circonstances particulièrement douloureuses de cette période, Clara Schumann a pour ainsi dire conservé comme des reliques, allant même jusqu'à en interdire toute publication, les manuscrits de cette dernière composition pour piano de son mari, qui devait recevoir plus tard le titre de «Geistervariationen», c'est-à-dire «variations des esprits». Il faut attendre 1939 pour que paraisse la première édition (source E): celle-ci diffère à maints égards du texte de Schumann, ce qui justifie la publication de la présente édition critique, la première, réalisée sur la base de toutes les sources disponibles.

Comme le note à l'époque sa femme Clara, profondément inquiète, le compositeur s' imagine entouré d'esprits qui lui transmettent une musique tantôt «merveilleuse», tantôt «atroce», qui lui promettent les «révélation les plus sublimes» mais le menacent aussi de le «jeter en enfer». Dans la nuit du 17 au 18 février, il croit entendre des voix d'anges qui lui révèlent le thème en $mi\flat$ majeur, thème comme un choral qu'il note sur-le-champ. Quelques jours plus tard, probablement les 22 et 23 février d'après les indications de Clara Schumann et Ruppert Becker, Robert Schumann compose des variations sur ce thème.

Malheureusement, on ne possède aujourd'hui qu'une seule page autographe de cette première mise par écrit (source A1), si bien qu'il est impossible de savoir quelle part de l'œuvre, qui comprend cinq variations au total, le compositeur avait déjà écrite à cette date.

Le 27 février, Schumann poursuit son travail et Clara relate une «mise au propre» des «Geistervariationen». En-

core en plein travail, le compositeur s'interrompt brusquement, sort de chez lui à moitié vêtu et tente de se suicider en se jetant dans l'eau glacée du Rhin. Sauvé et reconduit chez lui, on le sait, il termine le lendemain sa composition, dédiée à Clara, et envoie le manuscrit à sa femme, laquelle s'était réfugiée, sur le conseil du médecin, chez une amie. Cet autographe (source A2), complet mais dont toutes les parties n'ont pas été mises au propre par le compositeur, est également resté conservé; son propriétaire l'a mis récemment à la disposition du public intéressé sous forme de fac-similé (voir «Sources»).

Il existe à la bibliothèque de la Gesellschaft der Musikfreunde, à Vienne, une copie corrigée des ces variations («Brahms-Nachlaß»). C'est, comme il est prouvé, un copiste de Düsseldorf, qui avait travaillé à plusieurs reprises pour Schumann, qui a réalisé cette copie (source Ab). On ne sait pas avec certitude à quel moment Brahms est entré en possession de cette copie, la seule que l'on connaisse aujourd'hui; c'est probablement une année après les terribles événements qu'il l'a reçue puisque Clara inscrit dans son «Haushaltbuch», son agenda, en avril 1855, les frais de copie pour les variations en $mi\flat$ majeur. Ladite copie revêt une importance particulière du point de vue philologique et éditorial: elle constitue en effet une aide précieuse pour la lecture du manuscrit autographe, en partie difficilement lisible, de la source A2, utilisée directement par le copiste; d'autre part, elle renferme de nombreuses corrections, dont certaines modifient même le texte de A2, corrections que l'on peut selon toute probabilité attribuer à Schumann. Par ailleurs enfin, cette copie corrigée comporte diverses mentions prouvant qu'elle a indirectement servi de modèle pour la réalisation de la première édition de 1939.

REMARQUES

*Abréviations: M = mesure; sup = piano, portée supérieure;
inf = piano, portée inférieure*

On trouvera dans l'ouvrage ci-après un exposé détaillé de la genèse de l'œuvre, de ses sources ainsi que des différents problèmes d'édition: Wolf-Dieter Seiffert, Robert Schu-

manns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt «Geistervariationen», in: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlöter, 1996.

M 93 inf: 2^{ème} appoggiature dans A2 ♯, initialement dans Ab au début de M 94 (aussi ♯), ultérieurement supprimé et note ♯ à M 93.

M 94 inf: *Mi*♭ noire noté sous forme de double croche dans Ab/E (sur une même hampe avec *si*♭ double croche). La source E note au lieu du 2^{ème} *la*♭ noire (probablement en raison de la situation harmonique caractérisant la dernière croche) les deux croches *La*♭ et *Mi*♭.

M 101 inf: A2/Ab doublent par erreur toutes les valeurs de notes.

M 109 sup: Dans A2/Ab, *do*² comme 1^{ère} note (au lieu de *si*♭¹); Ab rectifie ultérieurement, probablement à juste titre, et note un *si*♭¹, repris par E. Liaison tracée jusqu'à la 2^{ème} noire dans Ab/E.

M 111 sup: La 8^{ème} double croche est apparemment une tierce (*si*♭¹/*ré*²) dans A2, mais il s'agit probablement d'une correction difficilement lisible; Ab note initialement la même tierce, puis corrige après coup, probablement à juste titre, en supprimant le *si*♭¹. (E reprend à tort le *si*♭¹.) Dans A2, dernière note, *mi*♭², peu lisible; Ab corrige après coup en *mi*♭² un *fa*² initial (*fa*² repris de façon erronée dans E).

M 113¹ sup: Dans Ab, 2^{ème} appoggiature notée *ré*¹ par erreur (non corrigé); plutôt *do*¹ dans A2 (difficilement lisible); cf. remarque M 88 sup.

M 113^{II} (= temps levé de M 114): dans Ab/E, dernière noire notée sur plusieurs hampes (*si*♭¹ est noté séparément sur une hampe dirigée vers le bas, *sol*¹/*ré*¹ se trouvent sur une même hampe dirigée vers le haut); ce qui importe cependant ici et par la suite, c'est le *sol*¹ comme temps levé et la note suivante, donc selon la lecture de A2.

M 116 sup: *mi*♭¹ dans le dernier accord de A2/Ab; il est rayé à juste titre par Ab et corrigé en *ré*¹ (cf. M 124).

M 120 sup: E supprime *ré*³, impossible à jouer en même temps que l'accord; il est cependant caractéristique que ce *ré*³ se trouve sans la moindre équivoque dans A2 et ne soit pas corrigé dans Ab. Etant donné que l'idée musicale sur laquelle se base la 4^{ème} variation suggère et même requiert cette note (cf. aussi remarque M 113^{II} sup, dernière noire), il est préférable de la jouer, ce qui peut se faire sous forme de résolution. Dernier accord de croches de la mesure noté sur une même hampe dans A2/Ab/E (E rajoute même les silences); d'après le contexte rythmique et sa réalisation graphique, la notation réclame des hampes différentes.

M 121 sup: Dans A2, *fa*♯¹ noté initialement avec crochet de croche; celui-ci est d'abord interprété dans Ab en tant que *la*¹ (note de tierce), puis corrigé (E note la tierce *fa*♯¹/*la*¹).

M 124 sup: Dans A2/Ab, 2^{ème} accord noté avec *do*¹; il est supprimé après coup à juste titre par Ab (cf. M 116).

M 125 inf: Le ♭ du la *bémol* est interprété par erreur en tant que *si*♭.

M 133–135 sup: Dans A2/Ab, la liaison débute seulement à

M 134; nous la notons ici, selon les passages parallèles, à partir du temps levé.

M 141^{II} sup: Dernier accord avec *si*♭ dans A2/Ab; correction après coup, justifiée (cf. p inf), dans Ab (sans *si*♭). Le *si*♭ est réintégré dans E. Liaison de durée notée selon correction dans A♭.

M 142–171: Dans A2/Ab, les hampes des triples croches ne sont pas dirigées de façon conséquente en fonction du partage des mains voulu par le compositeur. Notation uniformisée mais tenant compte du caractère général des triples croches individualisées (au lieu des barres reliant entre elles comme dans E, les triples croches de la voix moyenne).

M 143 inf: Dernière triple croche, *ré*¹, absente de Ab.

M 144 sup: A la voix moyenne, 5^{ème} et 6^{ème} triples croches (*la*♭/*si*♭) conformément à A2/Ab. E remplacé par *si*♭/*mi*♭¹, probablement pour raison d'analogie avec le contexte.

M 146 sup: Dans A2/Ab dernière double-croche *fa*♯¹; rectifie ultérieurement, probablement à juste titre en *mi*♭¹.

M 152 sup: Dans A2, il s'agit très probablement de *la*♭/*do*¹ pour les deux dernières tierces (difficilement lisible); Ab/E notent probablement par erreur *la*♭/*si*♭.

M 154 sup: Dans A2/Ab, 4^{ème} double croche (*mi*♭¹) notée *fa*¹; Ab corrige après coup à juste titre en *mi*♭¹ (E reprend le *fa*¹).

M 158 sup: Le ♯ du *do*♯¹ conformément à A2; il est rajouté après coup dans Ab (absent de E).

M 158 inf: Les deux croches octaviées (*Si*♭₁/*Si*♭) des 1^{er} et 3^{ème} temps font défaut dans A2/Ab; E les rajoute à juste titre.

M 158/159 sup: Liaison à partir du *do*♯¹ de M 158 seulement dans Ab/E.

M 162: Lecture erronée dans E:



M 162 sup: 5^{ème} triple croche (*si*♭/*ré*¹) notée *si*♭/*mi*♭¹ dans Ab; notation floue dans A2: *ré*¹ ou *mi*♭¹.

M 164 inf: A2 note sans aucun doute la tierce *si*♭/*do*♯¹ aux 1^{ère} et 2^{ème} triples croches; notation reprise par les sources ultérieures Ab/E. Il est possible, par comparaison avec toutes les autres mesures de cette variation, que le *si*♭ soit en trop.

M 166 sup: Dans A2/Ab, 5^{ème} et 6^{ème} triples croches notées *do*¹/*mi*♭¹; Ab corrige après coup en *la*♭/*do*¹ (*la*♭ peu lisible à la 6^{ème} triple croche).

M 170^{II} sup: Troisième triple croche avant la fin difficile à lire dans A2 (correction); il s'agit probablement de *mi*♭/*sol*. Ab note sans aucun doute un *mi*♭ (sans *sol*).

THEMA MIT VARIATIONEN

Komponiert im Februar 1854

Clara Schumann gewidmet

TEMA

Leise, innig

p

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a single system with four systems of music. The first system (measures 1-6) is marked 'Leise, innig' and 'p'. The melody in the right hand is characterized by a series of chords and single notes, often beamed together. The bass line provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 7-13) continues the melody with some variations in the right hand. The third system (measures 14-22) includes a repeat sign and a first ending. The fourth system (measures 23-30) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

© 1995 by G. Henle Verlag, München.

VAR. II

Canonisch

p

61

67

73 *fp*

79 *fp*

1. 2.

VAR. III

Etwas belebter

4

p

88

91

94

97

99

This musical score is for Variation III, titled 'Etwas belebter' (Somewhat more lively). It is written for piano in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each containing a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

102

fp

2 3 1

104

3 3 2 4 1 5

106

fp

1 2 1 1 2 1 4 1 2

109

5 4 3 2 1 3 4 2 2 1 4 4

112

fp

3 5 5 1. 1 5 2. 4 1 3

VAR. IV

111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

p *mf* *m.s.* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*)

121 122 123 124 125 126 127 128 129 130

mf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

131 132 133 134 135 136 137 138 139 140

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

141 142 143 144 145 146 147 148 149 150

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

*) Siehe Vorwort, Bemerkungen.

*) See Preface, Remarks.

*) Voir Préface, Remarques.

VAR.V

VAR. V

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

144

4 4 4 5 5 4 4 3 5 4

The musical score for 'The Rose Tree' is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble staff, with a complex, flowing line. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Above the treble staff, there are fingerings (4, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 3, 5, 4) and a large slur spanning the first two measures of the piece.

146

5 4 *cresc.* 3 5 4 5 4 4 5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score begins with a measure number of 146. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a crescendo marking and a triplet of eighth notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 146 through 150, and the second system contains measures 151 through 155. The melody ends with a final note on a whole note.

[illegible]

150

4 4 4 4

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures, each containing a four-measure phrase. The first measure is marked with a '4' above the staff. The second measure is marked with a '4' above the staff. The third measure is marked with a '4' above the staff. The fourth measure is marked with a '4' above the staff. The score is written in a handwritten style with various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The score is numbered 150 in the top left corner.

152

Measures 152-155. Treble clef, key signature of two flats. Measure 152: Treble has a half note G4 with a slur and fingering 5 1, and a half note A4 with a slur and fingering 5. Bass has a half note G3 and a half note F3. Measure 153: Treble has a half note B4 with a slur and fingering 5, and a half note C5 with a slur and fingering 5. Bass has a half note E3 and a half note D3. Measure 154: Treble has a half note D5 with a slur and fingering 5, and a half note E5 with a slur and fingering 5. Bass has a half note C3 and a half note B2. Measure 155: Treble has a half note F5 with a slur and fingering 5 1, and a half note G5 with a slur and fingering 5. Bass has a half note A2 and a half note G2. A slur with fingering 5 4 spans measures 154 and 155 in the treble.

154

Measures 156-159. Treble clef, key signature of two flats. Measure 156: Treble has a half note A5 with a slur and fingering 4, and a half note B5 with a slur and fingering 5. Bass has a half note F3 and a half note E3. Measure 157: Treble has a half note C6 with a slur and fingering 5 4, and a half note D6 with a slur and fingering 4. Bass has a half note D3 and a half note C3. Measure 158: Treble has a half note E6 with a slur and fingering 3, and a half note F6 with a slur and fingering 3. Bass has a half note B2 and a half note A2. Measure 159: Treble has a half note G6 with a slur and fingering 3, and a half note A6 with a slur and fingering 3. Bass has a half note G2 and a half note F2. A slur with fingering 5 4 spans measures 156 and 157 in the treble.

156

Measures 160-163. Treble clef, key signature of two flats. Measure 160: Treble has a half note B6 with a slur and fingering 5, and a half note C7 with a slur and fingering 5. Bass has a half note E3 and a half note D3. Measure 161: Treble has a half note D7 with a slur and fingering 5, and a half note E7 with a slur and fingering 5. Bass has a half note C3 and a half note B2. Measure 162: Treble has a half note F7 with a slur and fingering 5, and a half note G7 with a slur and fingering 5. Bass has a half note A2 and a half note G2. Measure 163: Treble has a half note A7 with a slur and fingering 5, and a half note B7 with a slur and fingering 5. Bass has a half note F2 and a half note E2. A slur with fingering 5 spans measures 160 and 161 in the treble.

158

Measures 164-167. Treble clef, key signature of two flats. Measure 164: Treble has a half note C8 with a slur and fingering 1, and a half note D8 with a slur and fingering 2. Bass has a half note G2 and a half note F2. Measure 165: Treble has a half note E8 with a slur and fingering 3, and a half note F8 with a slur and fingering 2. Bass has a half note E2 and a half note D2. Measure 166: Treble has a half note G8 with a slur and fingering 3, and a half note A8 with a slur and fingering 4. Bass has a half note C3 and a half note B2. Measure 167: Treble has a half note B8 with a slur and fingering 4, and a half note C9 with a slur and fingering 4. Bass has a half note A2 and a half note G2. A slur with fingering 1 2 3 2 spans measures 164 and 165 in the treble.

160

Measures 168-171. Treble clef, key signature of two flats. Measure 168: Treble has a half note D9 with a slur and fingering 4, and a half note E9 with a slur and fingering 3. Bass has a half note G2 and a half note F2. Measure 169: Treble has a half note F9 with a slur and fingering 4, and a half note G9 with a slur and fingering 3. Bass has a half note E2 and a half note D2. Measure 170: Treble has a half note A9 with a slur and fingering 5 4, and a half note B9 with a slur and fingering 4. Bass has a half note C3 and a half note B2. Measure 171: Treble has a half note C10 with a slur and fingering 5 4, and a half note D10 with a slur and fingering 4. Bass has a half note A2 and a half note G2. A slur with fingering 5 4 spans measures 168 and 169 in the treble.

162

Measures 162 and 163 of a piano piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 162 features a complex right-hand melody with a slur over measures 162-163, including fingerings 5, 5, 3, 5, 4, 4, and 4. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 163 continues the right-hand melody with fingerings 5, 4, 3, 2, 3, 5, 4, and 3.

164

Measures 164 and 165. Measure 164 has a slur over measures 164-165 with fingerings 5, 4, 4, 5, and 5. The left hand has a fingering of 1, 2. Measure 165 continues the right-hand melody with a slur and fingerings 3, 4, 3, 4, and 3.

166

Measures 166 and 167. Measure 166 has a slur over measures 166-167 with fingerings 5, 5, 5, 3, 3, 4, 4, 5, 3, and 3. The left hand has a fingering of 2. Measure 167 continues the right-hand melody with a slur and fingerings 3, 4, 3, 4, and 3.

168

Measures 168 and 169. Measure 168 has a slur over measures 168-169 with fingerings 3, 3, 4, 5, 3, 4, 4, and 3. The left hand has a fingering of 1. Measure 169 continues the right-hand melody with a slur and fingerings 3, 4, 3, 4, and 3.

170

Measures 170 and 171. Measure 170 has a first ending (1.) with a slur over measures 170-171 and fingerings 5, 2, 5, 3, 5, 3, 4, and 3. The left hand has a fingering of 1. Measure 171 has a second ending (2.) with a slur and fingerings 5, 3, 5, 3, 4, 4, and 3. The piece concludes with a final chord in the right hand and a fermata in the left hand.