

Auch Niemeyers Ausgabe, einige Zeit nach 1839 veröffentlicht, enthält nur die Instruktionen und die Übungen. Sie deckt sich mit Andrés französisch/spanischer Ausgabe von 1809, deren französischer Text aus Pleyels französischer Ausgabe von 1802 entnommen worden war. Sowohl einige interessante Aspekte der Verzierungsterminologie in Clementis spanischer Ausgabe als auch die Aufeinanderfolge der Pleyel-André-Niemeyer-Ausgaben müssen ebenso untersucht werden wie die Existenz weiterer Ausgaben-Familien. Eine eingehendere Auseinandersetzung mit diesen wiederentdeckten Bänden und einige Beobachtungen zur Verbreitung und zum Nachdruck von veröffentlichtem Material im Europa des 19. Jahrhunderts werden folgen.

(Aus dem Amerikanischen von Elisabeth Wenzke)

## Die Beethoven-Etuden von Robert Schumann Aus Anlaß ihrer Erstausgabe

von Robert Münster, München

Robert Schumanns autographes „*Skizzenbuch IV*“, so bezeichnet und datiert in die Jahre „1831/32“ durch Clara Schumann, belegt – wie schon das zeitlich vorausgehende *Skizzenbuch III* – die im Juli 1831 bei Heinrich Dorn in Leipzig begonnenen und bis Ostern 1832 fortgeführten Kompositionsstudien des jungen Schumann. Es dokumentiert aber vor allem dessen intensive Beschäftigung mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens um diese Zeit. In seinem Leipziger Tagebuch vermerkt Schumann am 29. April 1832 unter seinen kompositorischen Plänen: „*Acht Bilder nach den Symphonien Beethovens, Florestaniana*“<sup>1</sup>. Am 12. Mai notiert er: „... *fehlt die Idee, so sucht man die Form und Gestalt der Theile interessant zu machen: ist aber ein Gedanke da, so bedarf es des harmonischen Putzes nicht, der so oft schadet. Beethoven wird hierin ein unerreichbar-feines Vorbild seyn.*“<sup>2</sup> Und am 2. Juni desselben Jahres: „*Wer einen schönen Gedanken hat, der soll ihn nicht auszerren und ausknitschen, bis er gemein und entwürdigt ist, wie es viele Componisten (wie Dorn) machen, die dieses Durchführung nennen. Willst Du aber durchführen, so mache aus der vorher gemeinen Stelle etwas – nur jene Todsünde begehe nicht. Da ist Beethoven, wie Jean Paul, ein herrlich Ideal*“<sup>3</sup>. Am 14. Juni 1839 schließlich schreibt er rückblickend in einem Brief an einen jungen Komponisten: „*Ich fing gleich an zu componiren und das einfach Lyrische genügte mir schon in jungen Jahren nicht mehr. So gelangte ich bald zu Beethoven, bald zu Bach, Lectüre, Umgebungen innere und äußere Erlebnisse drangen ebenfalls auf mich ein.*...“<sup>3a</sup>.

Im *Skizzenbuch IV* findet sich u. a. neben zwei zu Studienzwecken angefertigten fragmentarischen Klavierauszügen der dritten Leonoren-Ouvertüre (T. 1-377) und des zweiten Satzes der 4. Symphonie (T. 1-24) auf den Seiten 12 bis 21 die schon weitgehend ausgeführte erste Niederschrift eines durch Beethoven inspirierten Klavierwerkes mit dem Titel „*Etuden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema*“. Es handelt sich um eine Folge von pianistisch anspruchsvollen Variationen über das *a*-moll-Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie Beethovens, von welchen eine jede durch eine bestimmte Figuration beherrscht ist. Die Reihe besteht

<sup>1</sup> R. Schumann, *Tagebücher. Bd.1, 1827-1838*, hg. von G. Eismann, Leipzig 1971, S. 381.

<sup>2</sup> Ebda., S. 388.

<sup>3</sup> Ebda., S. 403.

<sup>3a</sup> *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge.* Hg. v. F. G. Jansen, Leipzig 1904, S. 157.

hier aus elf Etuden, von welchen die zweite in zwei Fassungen vorliegt, die neunte und die elfte von Schumann aber abgebrochen wurden. Nach der nur begonnenen Etude 9 sind noch drei ein- bis zweiaktige Entwürfe zu weiteren Etuden skizziert. Ein Anhaltspunkt zur Datierung dieser ersten Fassung der *Beethoven-Etuden* (Fassung A) ergibt sich aus dem Skizzenbuch IV durch eine u. a. darin auf den Seiten 2 bis 4 enthaltene Fuga zu 5 Stimmen, die auf dem Thema der 1832 entstandenen *Impromptus op. 5* basiert. Dieses Thema stammt aus der *Romance variée pour le Pianoforte* von Clara Wieck, die 1833 bei Hofmeister in Leipzig im Druck erschienen ist. Clara hatte dieses Werk Schumann gewidmet, der sich dafür am 2. August 1833 brieflich bedankte. Er kannte allerdings die *Romance* schon früher. Bereits am 29. Mai 1832 erwähnt er den ihr zugrunde liegenden Gedanken *CFGC* in seinem Tagebuch. Die erwähnte Fuge im Skizzenbuch IV hat er in seinem Opus 5 nicht verwendet.

Wahrscheinlich im Jahr 1833 – so die handschriftliche Datierung durch Clara Schumann – stellte Schumann in einer separaten Handschrift eine zweite Fassung der *Beethoven-Etuden* her, die nunmehr neun Sätze umfaßte (Fassung B). Die dritte und die neunte Etude sind darin unvollständig ausgeführt. Vor der letzten Etude finden sich wiederum vier neue, zwei bis viertaktige Entwürfe zu weiteren Etuden über dasselbe Thema, dazu ein Textentwurf für den Titel mit Widmung „*Etudes basées sur un Theme de Beethoven/composées pour le Pfte/et dédiés à mon amie Clara Wieck*“. Wenn die Datierung Clara Schumanns zutrifft, so sind dieser Fassung ein Teil der *Papillons op. 2*, die ursprünglich als Heft 2 der *Papillons* gedachten *Impromptus op. 5* und die *Paganini-Capricen op. 3* im Jahr 1832 vorangegangen. 1833 entstanden dann die sechs *Konzerttetuden op. 10* nach *Capricen* von Paganini und die schon früher konzipierte *Toccata op. 7*. Veranlassung für den Widmungsentwurf in der genannten Handschrift der *Beethoven-Etuden* könnte vielleicht eine beabsichtigte Gegengabe für die ihm von Clara gewidmete *Romance variée op. 3* gewesen sein. Eine ähnliche Titelformulierung hat Schumann übrigens in einem Brief vom 31. Juli 1833 an Friedrich Hofmeister für das Friedrich Wieck gewidmete op. 5 vorgeschlagen: „*Impromptus/sur une Romance de C. Wieck/comp. pour le Pfte/et dédiés/a Mr. Frédéric Wieck*“<sup>4</sup>. Clara Wieck hat dann von Schumann als gewichtigere Komposition anstelle der *Beethoven-Etuden* die in den Jahren 1833 bis 1835 entstandene und 1836 veröffentlichte *Sonate für Klavier op. 11* gewidmet erhalten.

Unter Zugrundelegung der beiden Niederschriften der *Beethoven-Etuden* stellte Schumann noch eine dritte her, die er nunmehr mit dem Titel *Exercises* versah (Fassung C). Auch diese Handschrift wurde von Clara Schumann mit der Jahreszahl 1833 versehen. Hier erscheint das Werk in einer kompletten, abgeschlossenen Form und weist nunmehr sieben Variationsetuden auf. Sehr wahrscheinlich ist diese in der Literatur 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 . . . – am Karnaval<sup>5</sup> fortgefahren der schon December 1834 in Zwickau begonnen war – ihn, wie die Etudes Symphoniques<sup>6</sup> und Etuden über eine (sic) Beethoven'sches Thema (letzteres sehr unschöne Idee) in den Wintermonaten in's Reine geschrieben*“<sup>7</sup>. Das Autograph – das eine Reinschrift darstellt – müßte demnach 1834/35 entstanden sein.

Die kritische Beurteilung des Beethoven-Themas durch Schumann im November 1838 steht in einem zeitlichen Abstand von wenigstens dreieinhalb Jahren zur dritten Fassung und zeigt wohl auch die innere Distanz, die dieser inzwischen zu seiner Komposition gewonnen hatte. Er hat seine *Beethoven-Etuden*, von einer Ausnahme abgesehen, nicht veröffentlicht, doch die mehrfache Beschäftigung damit bis zur Herstellung einer Reinschrift bezeugt, daß er dem Werk zumindest zeitweise eine gewisse Bedeutung beigemessen hat. Um die Zeit der Fertigstellung galten ihm andere seiner Klavierwerke als vorrangig für eine Druckveröffentlichung. Im Laufe der Jahre stand Schumann dann bekanntlich seinen frühen Klavierkompositionen zunehmend kritischer gegenüber. So sind auch Opus 5 und Opus 13 von ihm in den fünfziger Jahren unter Eliminierung mehrerer Sätze nochmals herausgegeben worden. Von den *Beethoven-Etuden* fand

4 H. Erler, *Robert Schumanns Leben, aus seinen Briefen geschildert*, Berlin 1886, S. 42.

5 Op. 9, erschienen 1837 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

6 Op. 13, erschienen 1837 bei Schuberth, Hamburg.

7 *Tagebücher* 1, S. 421.

nur die an fünfter Stelle stehende Etude aus der zweiten Fassung im Jahr 1854 als Nr. 2 („*Leides Ahnung*“) Eingang in die *Albumblätter op. 124*. Die Harmoniefolge I-V in den Takten 16 und 24 ist dort vertauscht. Die Jahreszahl 1835 im Druck von op. 124 scheint die schon genannte Datierung auf 1834/35 zu bestätigen.

Variationen und Variationsetuden nehmen im Klavierschaffen des jungen Schumann, beginnend mit den *Abeggvariationen op. 1*, den *Impromptus op. 5*, den *Paganinietuden op. 3* und *10* bis hin zu den *Symphonischen Etuden op. 13* – auch der durch ein Viernotenmotiv angeregte *Carnaval op. 9* sei hier genannt – einen verhältnismäßig breiten Raum ein. In diesen Komplex gehören auch die *Variationen über ein eigenes Thema G-dur* (1832) und die unveröffentlichten Variationswerke über eine Nocturne von Chopin und den *Sehnsuchtswalzer* von Schubert, sowie die hier behandelten Variationsetuden über das Allegretto aus der 7. Symphonie von Beethoven. Die *Beethoven-Variationen* bzw. *-Etuden* stehen in enger Beziehung zu den *Symphonischen Etuden op. 13*, besonders nahe ist die Verwandtschaft zwischen Variation 5 (in Fassung C an dritter Stelle stehend) mit der Variation op. 13 Nr. 5. In spieltechnischer Hinsicht stehen sie auch mit der *Toccatà op. 7* in deutlicher Beziehung. Die Etuden 2 und 4 in der dritten Fassung C, dazu auch Etude 7 aus der Fassung A, lassen durch die Figuration in Oktavengängen schon an das *Präludium* aus den 1839 veröffentlichten *Bunten Blättern op. 99* denken.

Schumanns *Beethoven-Etuden* sind mehr pianistische Studien als ein eigentliches Variationswerk. Wenn sie die Bedeutung von Opus 13 nicht erreichen, so liegt dies – abgesehen von der früheren Entstehungszeit – nicht zuletzt auch in der Wahl des zugrundegelegten Themas. In den meisten Variationsetuden hält sich der Komponist weitgehend an das einfache harmonische Schema des Beethovenschen Gedankens. Diese selbst auferlegten Fesseln bewirken eine gewisse Gleichförmigkeit innerhalb des Werkes, das so nicht den Farbenreichtum etwa von Opus 5 oder Opus 13 erreicht. Dennoch rechtfertigt die Bedeutung der Komposition innerhalb des Schumannschen Jugendwerks eine Veröffentlichung im Druck.

Wie schon erwähnt, unterscheiden sich die drei erhaltenen Fassungen der *Beethoven-Etuden* in der Zahl und auch in der Folge der Sätze. Eine weitere Folge erscheint auf einem Blatt mit neuen Etudenincipits, die Schumann als Seite 88 in das Stammbuch des 1834 nach Paris übersiedelten Geigers Heinrich Panofka (1807-1887) geschrieben hat<sup>8</sup>. Der Eintrag unter der Überschrift „*Gedanken über ein Thema von Beethoven*“ dürfte zwischen den Fassungen A und B entstanden sein.

Eine Übersicht möge die Folge der Etuden in den verschiedenen Fassungen veranschaulichen. Die mit einem Stern versehenen Sätze sind unvollständig.

A:	1	2	3	4	5	6	7
	8	9*	[3 Incipits]	10	11*		
<hr/>							
B:	1 (= A3)	2 (= A5)	3 (= A9)*	4	5	6 (= A8)*	7 (= A4)
	8*	[3 Incipits]	9 (= A7)*				
<hr/>							
C:	1 (= A3)	2 (= A1)	3 (= A5)	4 (= A8)	5	6 (= A2)	7
<hr/>							

<sup>8</sup> Den Hinweis auf das im Besitz der Kongelige Bibliotek Kopenhagen befindliche Stammbuch verdanke ich der Leiterin der dortigen Musikabteilung, Frau Eva Brit Fanger. – Im Anschluß an die Incipits der *Beethoven-Etuden* hat Schumann auf derselben Seite des Stammbuchs das Thema der Klarinette aus dem zweimal im Allegretto der 7. Symphonie erscheinenden A-dur-Teil (T. 102-109 und 225-232) und darunter die Worte „*Dies mein Wunsch*“ notiert.

## Panofka-Stammbuch:

1 (= B1)	2 (= A5)	3 (= A4)	4 (= A1)	5 (= A2, 2. Teil)	6 (= A11, Variante)	7 (= A6)
8 (erstes der 4 Incipits aus B)	9 (= A8)					

Die Aufstellung zeigt, daß Schumann die Variationenfolge zweimal völlig umgestellt und jedesmal verkürzt hat, nur die Variationsetude 3 aus Fassung A kam in den Fassungen B und C an die erste Stelle. Die aus A und B in B und C übernommenen Variationsetuden hat Schumann jeweils mehr oder weniger bearbeitet, keine Variation blieb in einer späteren Fassung ganz unverändert. Sicherlich ist Fassung C unter Zugrundelegung der Fassungen A und B entstanden. So steht die an dritter Stelle plazierte Variationsetude 5 in C der Fassung in A näher als derjenigen in B.

Bemerkenswert erscheint die Feststellung, daß sich in Schumanns *Beethoven-Etuden* auch Beziehungen zu anderen Sätzen aus Beethovens Symphonien finden. Etude A 7 greift die Streicherfiguration vom Beginn des zweiten Satzes („*Scene am Bach*“) aus der *Pastoralsymphonie* auf. In der Etude C 7, deren beherrschendes Zweitönmotiv in der linken Hand an den Beginn der 9. Symphonie gemahnt, erscheint kurz vor dem Abschluß unvermittelt ein Motiv aus dem Hauptthemenkomplex des ersten Satzes der 7. Symphonie (Vivace, T. 12-14). Belegen diese Reminiszenzen die auch in Schumanns Tagebuchnotiz vom 29. April 1832 bezeugte Beschäftigung mit dem symphonischen Schaffen Beethovens, so ist andererseits festzustellen, daß die Arbeit an den *Beethoven-Etuden* auch auf spätere Werke Schumanns nicht ohne Einfluß geblieben ist. Ist eine Wirkung des Beethoven-Themas mit dem einleitenden *a*-moll-Akkord nicht noch in der 4. Symphonie von 1841 (Beginn des ersten und des zweiten Satzes) spürbar?

Die Eigenschriften der *Beethoven-Etuden* bzw. *-Exercises* in den Fassungen A, B und C 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 jeweils sechs Seiten umfassenden Autographe der Fassungen B und C. Die Eigenschrift von C gelangte dorthin als Stiftung von Dr. Dr. h. c. Günter Henle, dem auch die Erstveröffentlichung im G. Henle Verlag zu danken ist<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Robert Schumann, *Exercises. Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven. Nach den Autographen hrsg. von Robert Münster*, München 1976. Die Ausgabe enthält alle vollendeten Etuden aus den drei überlieferten Fassungen sowie die vom Herausgeber ergänzten Etuden A 11 und B 3. – Eine Schallplatteneinspielung mit dem Pianisten Hans-Dieter Bauer ist bei Musica Bavarica (MB 906) erschienen.